



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

RODRIGO LEAL DA SILVEIRA

O CINEMA EDUCATIVO EM TRANSIÇÃO:

dos primeiros escritos ao início das atividades do Instituto Nacional do Cinema
Educativo

Campinas
2021

RODRIGO LEAL DA SILVEIRA

O CINEMA EDUCATIVO EM TRANSIÇÃO:

dos primeiros escritos ao início das atividades do Instituto Nacional do Cinema
Educativo

*Dissertação apresentada à Faculdade de
educação da Universidade Estadual de
Campinas como parte dos requisitos exigidos
para a obtenção do título de Mestre em
Educação, na Área de Educação.*

Orientador: Prof^o Dr. Andre Luiz Paulilo

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO
RODRIGO LEAL DA SILVEIRA, E ORIENTADA PELO
PROF^o. DR^o ANDRE LUIZ PAULILO

Campinas
2021

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

Si39c Silveira, Rodrigo Leal da, 1989-
O cinema educativo em transição : dos primeiros escritos ao início das atividades do Instituto Nacional do Cinema Educativo / Rodrigo Leal da Silveira. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Andre Luiz Paulilo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Cinema e educação. 2. Educação popular. 3. História da educação. 4. Pensamento - História - Séc. XX. I. Paulilo, André Luiz, 1975-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Educational cinema in transition : from the first to the beginning of the activities of the National Institute of Educational Cinema

Palavras-chave em inglês:

Cinema and
education
Popular
education
History of
education

Thought - History - Sec. XX

Área de concentração: Filosofia e História da Educação

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora:

Andre Luiz Paulilo

[Orientador] Anderson

Ricardo Trevisan Maria Silvia

Duarte Hadier **Data de**

defesa: 23-11-2021

Programa de Pós-Graduação: Educação

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-5600-783>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1498027899422735>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

O CINEMA EDUCATIVO EM TRANSIÇÃO:

dos primeiros escritos ao início das atividades do Instituto Nacional do Cinema
Educativo

RODRIGO LEAL DA SILVEIRA

COMISSÃO JULGADORA:

Orientador Andre Luiz Paulilo

Membro titular 1: Prof^o Dr^o Anderson Ricardo Trevisan

Membro titular 2: Prof^a Dr^a Maria Silvia Duarte Hadier

A Ata da Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de
Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

Campinas
2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço o subsídio de bolsa concedido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) Nº do Processo: 88887.462536/2019-00 e também o Serviço de Apoio ao Estudante (SAE) da Universidade Estadual de Campinas que sempre me auxiliou de modo que eu pudesse realizar essa dissertação. Agradeço também ao PROEPHE (Programa de Estudos e Pesquisa Historiar a Educação) da FE/Unicamp é também ao LAISA (Laboratório de Investigação e Sociologia da Arte), em especial ao meu orientador Andre Luiz Paulilo que sempre me ajudou.

RESUMO

Essa pesquisa se empenhou em evidenciar o cinema educativo e sua transição no cenário dos primórdios do cinema no qual participava: Canuto Mendes de Almeida, Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho. A dedicação dos três foi decisiva para levar o cinema para sala de aula alinhados com os aspectos da Escola Nova dos anos 20. Com aporte da Nova História Cultural, buscou-se identificar o papel desses três intelectuais na construção do cinema educativo brasileiro, tanto em termos de produção bibliográfica quanto de produções cinematográficas que surgiram a partir desse movimento. Nos dois livros “Cinema Contra Cinema”, de Canuto e “Cinema e Educação” de Serrano e Venâncio Filho, eles participaram da construção do cinema educativo, dialogando com o pensamento *escolanovista* sob a forma de um pensamento visual. Sublinhou-se nos dois primeiros capítulos os aspectos moralizadores e condições técnicas necessárias reivindicadas pelas obras. No terceiro capítulo, a dissertação mostrou como as duas obras foram apropriadas e institucionalizadas pelo Estado após 1936, com o início das atividades do Instituto Nacional de Cinema Educativo concomitante aos trabalhos do cineasta Humberto Mauro no seu interior. O INCE foi a continuidade do pensamento moralizador revelado nas suas obras sob uma determinada materialidade técnica. Por fim, analisou-se o filme: *O descobrimento do Brasil*, de H. Mauro. Trata-se um exemplo de cinema educativo subsidiado pelo Estado.

PALAVRAS-CHAVE: CINEMA EDUCATIVO; EDUCAÇÃO POPULAR; HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO; PENSAMENTO VISUAL DE 1920 – 1930.

ABSTRACT

This research endeavored to highlight educational cinema and its transition in the scenario of the beginning of cinema in which it participated: Canuto Mendes de Almeida, Jonathas Serrano and Francisco Venâncio Filho. The dedication of the three was decisive in bringing cinema to the classroom in line with the aspects of the Escola Nova in the 1920s. With input from the New Cultural History, we sought to identify the role of these three intellectuals in the construction of Brazilian educational cinema, both in terms of bibliographic production as well as cinematographic productions that emerged from this movement. In the two books “Cinema Contra Cinema”, by Canuto and “Cinema e Educação” by Serrano and Venancio F°, they participated in the construction of educational cinema, dialoguing with the scholovist thought in the form of a visual thought. The moralizing aspects and necessary technical conditions demanded by the works were emphasized in the first two chapters. In the third chapter, the dissertation showed how the two works were appropriated and institutionalized by the State after 1936, with the beginning of the activities of the National Institute of Educational Cinema concomitant with the work of filmmaker Humberto Mauro inside. INCE was the continuation of the moralizing thought revealed in its works under a certain technical materiality. By film, the film: The discovery of Brazil, by H. Mauro, was analyzed. This is an example of educational cinema subsidized by the State.

KEYWORDS: EDUCATIONAL CINEMA; POPULAR EDUCATION; HISTORY OF EDUCATION; VISUAL THOUGHT FROM 1920 - 1930.

INDÍCE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	38
Figura 2	39
Figura 3	40
Figura 4	40
Figura 5	41
Figura 6.....	42
Figura 7.....	44
Figura 8.....	45
Figura 9.....	46
Figura 10.....	48
Figura 11.....	49
Figura 12.....	53
Figura 13	72
Figura 14	73

LISTAS DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
DBD	Divisão de Bibliotecas e Documentação
EAD	Educação a Distância.
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	14
<i>Aproximações do Cinema Educativo</i>	<i>14</i>
<i>O cinema educativo de 1920 e 1930 para Serrano, Venâncio Fº e Canuto Mendes.....</i>	<i>16</i>
<i>Entre o certo e o errado: a questão da censura</i>	<i>26</i>
CAPÍTULO 2.....	37
<i>Aparelhos, técnicas e filmes educativos</i>	<i>37</i>
<i>A sala e os aparelhos</i>	<i>38</i>
<i>As fitas e seus usos.....</i>	<i>47</i>
<i>O cinema sonoro e a educação.....</i>	<i>52</i>
CAPÍTULO 3:.....	56
<i>Fazer cinema no INCE: Humberto Mauro e o Descobrimento do Brasil.....</i>	<i>56</i>
<i>O INCE</i>	<i>57</i>
<i>Humberto Mauro</i>	<i>64</i>
<i>Análise do Filme: O Descobrimento Do Brasil.....</i>	<i>67</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79

INTRODUÇÃO

O cinema educativo é um tema de pesquisa que hoje acumula uma significativa produção. Desde as análises que primeiro compreenderam o cinema educativo como uma aposta de parte da intelectualidade na educação popular em um país tão grande como o Brasil (ANTONACCI, 1993), vislumbra-se a sua importância para o estudo dos projetos de nacionalização, moralização e/ou regeneração social. De outro tipo são as análises acerca do cinema que percebem o cinema educativo como um capítulo central na organização da produção nacional de filmes (SIMIS, 1996; TREVISAN, 2016). Na historiografia da educação, também é relevante o estudo do cinema educativo como parte das estratégias de reforma educacional nos anos 1920 e 1930 (MATTE, 2002; PAULILO, 2001). Atualmente, uma produção já consolidada acerca do tema, mostra a importância de se compreender o lugar do cinema nas políticas de educação popular do início do século passado (MONTEIRO, 2006).

Essa produção profícua acerca do cinema educativo animou esta pesquisa a também tratar deste tema. Da perspectiva que o fizemos, quis-se olhar para as mudanças que se dão nos anos 1930 em relação aos debates acerca do cinema educativo em fins da década de 1920. Com esse desejo elegeu-se para a análise aqui os livros “Cinema e Educação” de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho e “Cinema Contra Cinema” de Canuto Mendes de Almeida e o filme “O descobrimento do Brasil”, de Humberto Mauro. A partir das propostas publicadas nos livros, analisou-se o filme de Humberto Mauro para apercebermo-nos das diferenças entre as propostas iniciais e as principais realizações do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE).

Canuto Mendes de Almeida era um técnico, roteirista, ator, diretor e crítico de revistas. Participante da elite paulistana, ele exerceu o cargo de promotor, advogado e professor catedrático de direito judiciário da Faculdade de Direito de São Paulo. Canuto foi pioneiro da cena cinematográfica paulista e passou por todas as instâncias da sétima arte. Realizou o trabalho dentro das academias italianas instaladas na cidade. Em 1931 ele escreve a obra pioneira sobre o Cinema Educativo “Cinema Contra Cinema”.

Jonathas Serrano, nasceu no Rio de Janeiro em 1885. Assim como Canuto, Jonathas Serrano graduou-se em Direito, foi membro participante da Diretoria do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, lecionou história no Colégio D. Pedro II e na Escola Normal do antigo Distrito Federal. Alinhado com os princípios católicos, foi acima de tudo um dos responsáveis

pelo movimento *escolanovistas* da década de 1930 carregadas de ideias práticas de John Dewey. (SCHMIDT, 2004, 192).

Francisco Venâncio Filho, nasceu no Estado do Rio de Janeiro em 1894 e foi um educador. Formou-se em ciências e letras em 1910, e na Escola Politécnica do Rio de Janeiro diplomou-se de engenheiro civil em 1916. Em 1924 inaugura já como diretor a ABE (Associação Brasileira de Educação). Também é professor do Colégio Pedro II até 1936 quando assume a direção de Ciências Naturais e História da Educação no Instituto de Educação do Rio de Janeiro. (ABE, 2021)

Ambos escreveram *Cinema e Educação* enquanto colaboravam com a reforma Fernando de Azevedo no Distrito Federal (1927-1930) e para documentar algo das realizações da 1ª Exposição de Cinematografia Educativa do Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal. A obra foi publicada em coleção organizada por Lourenço Filho com o título de *Bibliotheca da Educação para a Editora Melhoramentos*.

Nascido em Minas Gerais, na cidade de Volta Grande e criado em Cataguases, Humberto Mauro (1897-1983) dirigiu filmes desde 1926. Até 1936, quando é contratado pelo INCE, havia dirigido uma dezena de produções. É com o surgimento da Cinédia que Mauro começa a dirigir filmes no Rio de Janeiro onde em 1929 dirigiu *Lábios sem beijos* já utilizando as técnicas do cinema falado. Em 1934 troca a Cinédia pela Brasil Vita Filmes. Dois anos mais tarde recebeu o convite de Roquete Pinto para trabalhar no INCE onde até 1964 produziu mais de três centenas filmes, sendo *O descobrimento do Brasil*, de 1936, seu primeiro longa-metragem no Instituto. É a obra desses personagens do cinema educativo que essa pesquisa toma como fonte e a partir da qual propõe uma reflexão sobre alguns aspectos das transformações na forma de se fazer cinema com o patrocínio do Estado na passagem da década de 1920 para os anos 1930.

Os dois primeiros capítulos dessa dissertação tratam das obras publicadas por Canuto Mendes e por Serrando e Venâncio Filho, entendidas aqui como participantes do mesmo projeto de Cinema Educativo. O esforço foi tratar de algumas questões morais, nos dois livros baseadas nas ideias de propaganda do Cinema Educativo europeu e os desafios dos aspectos materiais. De certa forma, o posicionamento contrário dos três autores em relação aos efeitos morais produzidos pelo cinema recreativo (comercial), naturais ou de ficção - no início do cinema, levaram-nos a pensar no cinema educativo. No primeiro capítulo da pesquisa será abordado, nos dois livros, a questão do certo e do errado quando se pensa a projeção de imagens animadas e o papel do Cinema Educativo na educação popular. No Segundo Capítulo, importou a

abordagem dos aspectos materiais e técnicos dos aparelhos de reprodução apresentados em ambos os livros.

No terceiro capítulo, buscou-se mostrar a consolidação do Cinema Educativo com a criação do I.N.C.E. (Instituto Nacional de Cinema Educativo) em 1936 e, a partir de então, a participação de Humberto Mauro na produção dos filmes desse órgão. A análise do filme *O Descobrimento do Brasil* encerra o texto buscando chamar a atenção para o contraponto técnico que a obra de Humberto Mauro foi em relação ao cinema educativo pensado em *Cinema contra Cinema* e *Cinema e Educação* e para a continuidade do pensamento visual sobre o Brasil que estabeleceu enquanto elemento da educação popular.

CAPÍTULO 1

Aproximações do Cinema Educativo

O impacto do cinema foi conhecido no Brasil em 1896¹, quando o aparelho parisiense denominado *omniographo*, foi instalado na Rua do Ouvidor, nº 57, no Rio de Janeiro. Invenção dos irmãos Lumière, o cinema encantava a capital do país com as primeiras projeções como *Dança do ventre* e o *Banho de Yvett* (SIMIS, 1996). Não demorou muito para as primeiras projeções nacionais serem produzidas na baía de Guanabara. Como apontou Paulo Roberto Ferreira em *Primórdios do Cinema Brasileiro* e José Inácio de Melo em *Descoberto o primeiro filme brasileiro* (1993, p. 170-3), o filme *Maxixe* (1897) de Vitor Di Maio foi o pioneiro da projeção do pensamento visual brasileiro. Apesar da escassez nas fontes, a pioneirismo foi reconhecido por diversas instituições: Embrafilme, Secretária de Cultura do Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Centro de Pesquisa do Cinema Brasileiro.

O imigrante italiano Vitor Di Maio ao lado de Edgar Roquette Pinto foi também considerado o predecessor da radiofonia que apareceria vinte e cinco anos depois, pois a primeira transmissão no Brasil está datada em 7 de setembro de 1922, simultânea à exposição internacional em comemoração ao centenário da Independência do Brasil, inaugurada pelo presidente Epiácio Pessoa (TINHORÃO, 1987, p. 94).

No Brasil, a produção cinematográfica nacional tomou fôlego no final do século XIX. No início do século XX, o cinema educativo surgiu num movimento de contraposição ao cinema comercial e com uma função de integração nacional, construção de um Estado e da identidade nacional (SIMIS, 1996, p. 43). O cinema educativo despontou na década de 1920 em meio a crises e dificuldades, com a função de ordenar, unir algo disperso “[...] de imprimir

¹ No dia 8 de julho de 1896, no Rio de Janeiro, rua do Ouvidor, número 57, realizou-se a primeira exibição de cinema no Brasil e talvez na América Latina. Cf. ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 73

forma, de produzir estrutura e diferenciação funcional numa sociedade percebida como amorfa, ameboide”².

Contribuíram para a difusão do cinema educativo diversos intelectuais. Eles compartilhavam dessas representações sobre a sociedade e acreditavam na potencialidade de transformação da linguagem cinematográfica. São eles também os responsáveis pelo movimento de renovação educacional, o qual revela propostas de mudanças nos modos de pensar a escola desde o final do século XIX. Portanto, acreditava-se na potência do cinema em vários aspectos, tanto no âmbito de instrução quanto na questão política de firmar determinados hábitos³. Sobre o primeiro ponto, é importante ressaltar que no início do século contava com cerca de 85% da população era analfabeta. Assim sendo, as possibilidades acerca do cinema educativo também foram pensadas para suas possíveis vantagens de aprendizado do ensino da leitura e escrita (SIMIS, 1996, p. 31).

É notável a reflexão de Jonathas Serrano acerca do papel a ser desempenhado pelo ensino da leitura e pelo cinema no processo de ensino e aprendizagem. Segundo André Paulilo (2002), sua preocupação com a utilização do cinema como recurso para ilustrar os cursos. Serrano via no cinema educativo um instrumento auxiliar de ensino, propiciador de experiências não vividas ou realizadas pelos alunos.

O lugar ocupado pelo ensino da leitura por sua vez, era de outra natureza. Referia-se ao exercício de habilidades mentais importantes para a aprendizagem: de seu bom aprendizado de imagens organização dos gestos e domínio dos estilos. A capacidade de leitura era tomada com a expressão da própria educação recebida. (PAULILO, 2002, p. 189)

Inicialmente, conforme aponta Rosana Elisa Catelli, a discussão em torno do cinema educativo envolveu educadores como Antônio Carneiro Leão, Edgar Sussekind de Mendonça, Fernando de Azevedo, Anísio Spinola Teixeira, Manuel B. Lourenço Filho e Cecília Meirelles. (2001, p. 55). Tais autores eram defensores da modernização da sociedade brasileira pela educação. Eles, assim, trouxeram elementos de racionalidade e eficiência para a discussão do

² LAMOUNIER, Bolivar. “Formação de um pensamento Político Autoritário na Primeira República. Uma Interpretação”. In *História geral da civilização brasileira*, O Brasil Republicano, tomo III, 2º v. São Paulo/Rio de Janeiro, Difel, 1977, p. 362.

³ Sanear a terra, polir a inteligência e temperar o caráter do cidadão, adaptando-o às necessidades de seu hábitat, é o primeiro dever do Estado. Ora, entre os mais úteis favores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas (...) O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica, mas perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola. (VARGAS, Getúlio. “O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país”: *A nova política do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, v. III, s/d., p. 183-9.

cinema educativo e das suas vantagens pedagógicas. Mas, vale lembrar que o cinema como suporte da informação para a pedagogia “empreendeu um esforço enorme para unir no mesmo espaço o objeto clássico dos estudos primários à vanguarda das conquistas científicas” (PAULILO, 2002, pg. 173). A intervenção intelectual a partir da qual contemplavam a prevenção e correção de vícios de leitura e escrita ou “erros” nos hábitos dos alunos, sempre analisados individualmente e visando sempre o aluno como o centro da educação, foi um elaborado trabalho que demandou tempo e estratégias de implantação.

Trabalho de orientação que colocava no centro das suas preocupações a figura do aluno e organizava-se pela observância das prescrições do saber pedagógico. Na confluência das duas séries de restrições ao julgamento do professor - a capacidade do aluno e o respeito as regras da profissão - as estratégias dirigiram-se para as formas de entrada nos procedimentos usados por uma individualidade em formação a fim de, pelas maneiras de intervenção nos vícios, correção dos erros e mesmo formação dos hábitos, educar os modos por que se lia. Educar a leitura significaria, portanto, aproximar das crianças as ferramentas necessárias para o bom desempenho do pensamento na ordem intelectual, social e moral. Os meios para tanto somente a orientação educativa poderiam dar. (PAULILO, 2002, p. 179).

Nas décadas de 1920 e 1930 eram grandes os debates sobre essa *orientação educativa* mencionada por André Paulilo. Autores como Marta Carvalho (2002) e Clarice Nunes (2000) mostraram as manobras de Anísio Teixeira, Lourenço Filho e Fernando de Azevedo para implantar princípios *escolanovistas*. De fato, Anísio Teixeira, Lourenço Filho e Fernando de Azevedo planejaram intervenções sociais que seriam incorporadas ao currículo escolar e nas suas práticas escolares. Compreender o pensamento desses intelectuais nos auxilia no entendimento da sua participação no movimento de renovação educacional no Brasil.

Neste capítulo inicial, a atuação dos intelectuais será vista do ponto das contribuições para uma definição do que é o cinema educativo. Seu propósito é circunscrever as posições de Jonathas Serrano e Venâncio Filho em *Cinema e Educação* e de Canuto Mendes em *Cinema contra Cinema* em relação ao cinema com finalidade educativa. Por essa razão, o capítulo está dividido em três partes. Na primeira delas, busca-se compreender o cinema educativo como um gênero específico de produção e projeção de filmes com imagens em movimento. A segunda parte detém-se nas considerações de Jonathas Serrano e Venâncio Filho e de Canuto Mendes sobre o emprego do cinema como instrumento de educação. A terceira “Entre o Certo e o errado: a questão da censura”, tratará a questão do Estado e sua articulação com o cinema no Brasil.

O cinema educativo de 1920 e 1930 para Serrano, Venâncio Fº e Canuto Mendes

Atores sociais especialmente encantados com a modernização da sociedade brasileira nas décadas de 1920 e 1930, estavam envolvidos com a educação e a política no país: Canuto Mendes de Almeida, Carneiro Leão, Lourenço Filho, Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira trouxeram elementos de racionalidade e eficiência para a discussão do cinema educativo tanto do ponto de vista das vantagens pedagógicas quanto da conveniência política.

Apesar de todo esforço das reformas educativas da década de 1920, o movimento do cinema educativo toma força no Brasil, sobretudo na década de 1930. 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 apresentados pelo pesquisador:

CINEMA EDUCATIVO NAS ESCOLAS NO BRASIL (1932-1936)

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
1936	3	149	101	289	542	253
Sub-Totais	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
1936	190	22	159	64	30	19
Sub-Totais	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 apresentavam condições para a exibição cinematográfica até 1936. Elas se

concentravam, especialmente, no Distrito Federal, São Paulo, Minas Gerais, Rio grande do Sul, na Bahia e no Rio de Janeiro.

Na escola que então se procurava renovar, o cinema educativo se afirmou como gênero específico. Entendia-se, então, que o cinema educativo era aquele capaz de formar o caráter. O cinema educativo era parte de um programa educacional voltado ao indivíduo para, conforme Maria Reis Campos (1929, p. 5-6):

[...] formar-lhe o espírito, dar-lhe o discernimento para a compreensão das complexidades infinitas do meio, dotá-lo de vontade e iniciativa, esclarecer-lhe a inteligência na difícil distinção entre o bem e o mal e, acima de tudo isso, armá-lo da força íntima necessária a seguir o caminho reto na vida, resistindo a todas as fraquezas, graças ao amparo robusto de um ideal apoiado no cultivo superior do sentimento.

O cinema educativo também será tido como capaz de oferecer à criança um entendimento da experiência vivida. Cecília Meirelles (1929, p. 4), também por ocasião da exposição de cinematografia, afirmou:

O cinema oferece a criança as mesmas oportunidades da vida e outras mais: pela aceleração pode-se-lhe mostrar o desabrochar de uma flor ou o prolongar-se de uma raiz; pelo retardamento, ela assistirá à formação do gesto, à secreta elaboração do movimento. E com os recursos tão vastos da cinematografia um mundo maravilhoso fica à sua disposição, mundo em que os desenhos se anima de uma súbita vida, em que os objetos mudam de lugar, em que as letras e as imagens nascem misteriosamente, todas as coisas impossíveis de que as crianças gostam, como nós também, talvez porque nos liguem a uma intuição comum de origem divina capaz de distribuir os mais inesperados milagres.

E acrescentará ainda o aspecto pedagógico principal:

Indispensável é, porém, que o cinema, como o livro e o educador não pretenda também ser uma autoridade. Não pretenda ser senão uma experiência. Porque só assim a criança não será passiva. Recebê-lo-á como material de cultura, susceptível de alterações. E enriquecerá, sem limite a sua vida psicológica.

As diferenças de abordagem e expectativa entre Maria Reis Campos e Cecília Meirelles quanto ao cinema educativo mostram a polissemia do termo e as dificuldades de consenso. A ação reivindicada nos anos 1920 de uma instância central para a implantação e controle do cinema educativo encontrou respaldo no autoritarismo do governo federal da década seguinte. Então, conforme concluíram Costa e Paulilo (2015, p. 55) “as estratégias de controle sobre a produção da linguagem e do seu conteúdo passaram pela ocupação de cargos nas instituições de governo”. De fato, tanto a participação de Jonathas Serrano, Venâncio Filho e Lourenço Filho no grupo de estudos organizado por Francisco Campos no Ministério da Educação e Saúde quanto a atuação de Roquette Pinto anos depois ou a criação de uma comissão de censura na Filmoteca Central do Departamento de Educação do Distrito Federal mostram que a definição do que era o cinema educativo passava pela instituição de órgãos de controle e poder sobre a produção cultural nos anos 1930.

As discussões iniciaram-se ainda na década anterior quando a utilização do cinema educativo em escolas foi fomentada no Brasil por meio da organização de exposições de aparelhos, conferências de divulgação e distribuição de filmes. Entre as décadas de 1920 e 1930, época em que foram realizadas reformas pela Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal de 1927 a 1935 e quando, em 1929, a Subdiretoria Técnica da Instrução organizou a “Exposição de Cinematografia Educativa”, Jonathas Serrano, destacou-se na difusão do cinema como instrumento de educação popular na escola.

O estudo da trajetória de Jonathas Serrano ilumina a concorrência entre diferentes projetos políticos para a área cultural, em especial, em prol do desenvolvimento do cinema brasileiro. Durante o primeiro governo Vargas, Jonathas Serrano 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.

A iniciativa da exposição em 1929 era parte do programa de reforma de Fernando de Azevedo (1894-1974). Entre agosto e setembro do mesmo ano, a subdiretoria técnica da Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal organizou uma exposição para promover o cinema educativo na capital do país. A exposição realizou-se na escola Rodrigues Alves e consistiu na mostra de aparelhos de projeção e um ciclo de conferências. A direção da iniciativa coube a Jonathas Serrano, então subdiretor técnico de instrução e contou com uma comissão formada por Everardo Backheuser, Venâncio Filho, Sérgio de Almeida Magalhães, Manoel Marinho, Nereu Sampaio, Paulo Maranhão, Loreto Machado e Elora Possolo. Conforme contam Costa e Paulilo (2015, p 48-49), uma série de iniciativas ocorreu em torno da exposição:

No recinto da exposição, foi organizada uma série de palestras que envolveram docentes e autoridades reputadas no magistério da capital federal. Além do próprio Jonathas Serrano, de Francisco Venâncio Filho, Everardo Backheuser, Loreto Machado e Elora Possolo, da própria comissão, apresentaram-se a inspetora escolar Maria Reis Campos, a professora Cecília Meirelles e os professores Edgard Sussekind de Mendonça, Raja Gabaglia, Carlos Werneck, Delgado de Carvalho e Dulcídio Pereira. No *Boletim de Educação Pública*, órgão oficial da Diretoria Geral de Instrução, tanto Jonathas Serrano quanto Francisco Venâncio Filho escreveram artigos acerca do cinema educativo, tendo publicados juntos, em 1930, o livro *Cinema e Educação* pela editora Melhoramentos, na coleção Bibliotheca de Educação, organizada por Lourenço Filho.

De fato, em 1930, Jonathas Serrano e Venâncio Filho publicam o livro *Cinema e Educação* no qual além de abordar o valor educativo do cinema, trataram do conjunto de mecanismos, instrumentos e procedimentos que possibilitariam o uso e o manuseio dos aparelhos de projeção de imagens animadas. Conforme sublinham os autores: "Não basta reconhecer e proclamar o valor educativo do cinema, nem tão pouco inserir em leis e regulamentos disposições referentes ao assunto. Para aplicar de fato o cinema à educação nacional, cumpre resolver uma série de problemas preliminares." (p. 33) Nesse sentido, Jonathas Serrano e Venâncio Filho não só sublinharam a conveniência de um órgão administrativo central documentar, exemplificar e apontar diretrizes para a realização de filmes educativos como chamavam a atenção para a aquisição dos aparelhos de projeção e de filmes e a orientação do professorado.

Das ações em torno do cinema educativo em São Paulo entre 1931 e 1933 também resultaram orientações aos professores, preocupação com a aquisição de aparelhos e filmes e a configuração de um órgão administrativo central para, como no Rio de Janeiro, documentar e apontar diretrizes. De fato, o Código de Educação de 1933 criou o Serviço de Rádio e Cinema Educativo (SIMIS, 2008, p. 42). Essa legislação instituiu em São Paulo as iniciativas que Azevedo implantou no Distrito Federal e que, desde 1931, Lourenço Filho iniciou à frente da Diretoria Geral do Ensino do Estado para implantar o cinema educativo nas escolas paulistas.

Nesse mesmo contexto, Canuto Mendes de Almeida (1906-1990) publica o livro *Cinema Contra Cinema* (1930) que não só converge em consensos com as posições de Jonathas Serrano e Venâncio Filho como vai ao encontro do movimento de renovação escolar quanto a aplicação de modernas tecnologias de ensino a serviço da formação moral. Canuto Mendes de Almeida, entretanto, era promotor público. 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 professor de direito Judiciário da Faculdade de Direito de São Paulo e membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e do Instituto dos Advogados de São Paulo. Os trabalhos jurídicos na vida de Canuto é o motivo pelo qual o autor sublinha a criação de instituto nacional de cinema ordenador, regulamentador de educação, como veremos mais para frente.

Canuto é uma figura ambígua. Ao mesmo tempo em que produzia cinema comercial como o filme *Do Rio a São Paulo para casar* (1922), gênero-ficção ou "recreativo", também produzia o documentários como *Centenário da Independência do Brasil* (1922). No ano de 1931, quando publica o livro *Cinema contra cinema*, Canuto Mendes de Almeida preconiza o combate ao "cinema mercantil" do qual foi participante em 1920. Canuto Mendes escrevera, a

partir de 1930, em defesa do cinema educativo. Foi considerado um “entusiasta” pela visão que tinha do cinema e de seu poder de educar o público a partir das imagens. Para Maria Eneida (2001), Canuto faz uma mistura de temas - descreve os mecanismos ao mesmo tempo que “politiza” o cinema - e isso transparece o sintoma de um crescente entusiasmo pelo cinema educativo, para o qual “Canuto não parece encontrar uma forma de exposição mais contida”, segundo a autora:

Em primeiro lugar é visível a pretensão do autor de fazer do livro um manual de orientação sobre como fazer cinema, ou melhor, como fazer um bom cinema, através de uma "suma" que incluísse tudo aquilo que ele pensava em relação ao tema." Na verdade, já como crítico de cinema, Canuto, como já vimos, havia dado inúmeras referências sobre "como fazer um filme". É interessante também voltarmos à sua entrevista a Cinearte: Assim, num trabalho sobre cinema educativo que pudesse ter real utilidade prática para os nossos homens de boa vontade, necessário se tornava escrever e ensinar muita coisa sobre a técnica material e intelectual das fitas (SALIBA, 2001, p. 60).

Em *Cinema Contra Cinema*, Canuto expressa a importância pedagógica do cinema educativo:

A Escola Nova quer que o curso primário siga "programas adaptados às necessidades e possibilidades das várias regiões a que deve servir, à comunidade em que novos elementos de vida vão ser integrados". O cinema educativo, para estar de acordo com os princípios pedagógicos, deve colaborar na obra de "integração da escola na ação geral de cada comunidade". As fitas de ensino devem variar consoante a zona da escola, desenvolvendo ensinamentos relativos àquilo que o aluno vê e percebe na realidade ambiente, àquilo de que pode ir deduzindo seus meios de vida física, econômica e moral (ALMEIDA, 1931, p. 189).

O governo provisório de 1930 tinha o projeto “[...] de integração nacional e desenvolvimento industrial, que o inseria como instrumento pedagógico auxiliar da ação cultural educativa e formativa” (SIMIS, 2008, p. 279). Muito já foi escrito sobre as reformas educativas em São Paulo e no Rio de Janeiro entre 1920 e 1935. Antonacci (1993), Hanna Mate (2002), Ana Nicolaça Monteiro (2006) e André Paulilo (2015), mostram já as principais ações organizadas, primeiro, por Lourenço Filho em 1931 e, depois, por Fernando de Azevedo, em 1933, no Departamento de Educação de São Paulo. Trata-se de trabalhos que reúnem evidências do lugar do cinema educativo na estrutura administrativa da instrução pública do Estado, assim como as estratégias para restringir a cinematografia brasileira exclusivamente para a educação, além de avançar na adaptação educacional dos recursos técnicos do cinema. Lourenço filho, por exemplo foi o principal responsável pela ação de equipar as escolas e orientar os aparelhos de projeção no início da década de 30 (SERRANO; VENÂNCIO, 1931, p. 135).

Durante os anos 1920 e 1930, o uso do cinema educativo nas escolas marca uma renovação dos métodos e procedimentos de educação da capital (VIDAL, 1994; PAULILO, 2002; 2015). Esses procedimentos traziam um senso de padronização e não eram restritos ao

estado de São Paulo. As estratégias de implantação de *ideal de nação* foram principalmente presentes no Rio de Janeiro de onde expandiram-se para todo território nacional. Ademais, o uso do cinema na educação adveio do interesse em ampliar os processos de circulação de imagens, como já acontecia pelos jornais, em cidades como São Paulo e no Distrito Federal.

As *imagens em movimento* na forma, como foram pensadas por realizadores e educadores do período, aos poucos incorporaram os filmes educativos como arquivos de imagens de diferentes grupos humanos e localidades geográficas. A exibição destes filmes era entendida pedagogicamente como um novo meio de educação e de divulgação do conhecimento científico (CATELLI, 2007, p 104). Através dessas iniciativas e a partir desse entendimento, aos poucos o cinema educativo foi sendo apropriado pela escola. Um movimento para o qual contribuíram trabalhos como os de Almeida (1931), Serrano e Venâncio Filho (1930). Os livros que então escreveram, estiveram alinhados com os objetivos das reformas da instrução em São Paulo e no Distrito Federal em relação ao cinema educativo, o de apresentar o Brasil aos brasileiros, sobretudo aos alunos do ensino primário.

Preocuparam-se em cuidar da questão da moralidade, da identidade e dos “bons costumes” já que o cinema educativo era pensado como ferramenta de aprendizagem de novos saberes, muitos deles abstratos por causa das barreiras geográficas. Os defensores do cinema educativo apostavam na capacidade da escola em produzir conhecimento através de imagens em movimento:

O aluno ascende, como num aeroplano, para contemplar, cada vez de maior altura, a planta da cidade em que mora, o mapa do município, do Estado, do país, do continente, da terra, e, ultrapassando, no seu voo ideal, as lindes da geografia, ganha noções de cosmologia porque contempla o sol, as estrelas, (...) desce a minúcias, para conhecer o sistema orográfico e fluvial, as redes de viação nacionais e estrangeiras (...), passeia por grandes cidades e pequenas vilas, contorna golfos, praias e fronteiras, aprecia costumes de todas as nações, fauna e flora, mira as obras do homem (...) penetra a escuridão das minas para auscultar a fonte do poderio econômico que nasce do carvão e do ferro, do petróleo e do ouro, lança os olhos sobre extensos trigais, sobre os fartos cafezais (...). Detém-se junto dos monumentos históricos, para ver, com os próprios olhos, os fastos que estas obras comemoram, as relações que os ligam uns aos outros, as origens das raças e dos povos, a evolução da humanidade, a significação das datas e acontecimentos (ALMEIDA, 1931, p. 192)

Um dos valores que Canuto, Jonathas e Venâncio Filho mantinham em comum era o forte sentimento nacionalista. Mais do que defender o cinema educativo, do cinema recreativo ou comercial, escreveram sobre o cinema nacional explanando suas ideias sobre o cinema educativo como um instrumento didático adequado.⁴

⁴ Esses autores integram o protagonismo deste capítulo como contemplaremos adiante, como objetivo desse capítulo, veremos também ao longo dele como essa compreensão ressalta a dificuldade que os educadores procuravam circundar, que foi a de conseguir levar o cinema educativo para o interior das instituições escolares, fazer delas um meio de difusão da educação para as massas (PAULILO, 2002), e, como trataram a sua utilização.

O “Bom Cinema” para os autores, era o filme cujo os conteúdos étnicos, geográficos e culturais deveriam ser apresentados para os alunos. Segundo esses autores, o aluno deveria conhecer o seu país, o seu continente, sempre tendo como preocupação os “bons costumes” já que, do contrário, o cinema poderia ser uma poderosa ferramenta de “deseducar” (ALMEIDA, 1931). As indicações para que a linguagem cinematográfica fosse articulada aos problemas de educação colocaram-se dentro do problema característico do “entre guerras” de construir um homem para o convívio com a paz. É também sobre essas precauções que os livros de Jonathas Serrano, Venâncio Filho e Canuto Mendes sobre o cinema educativo no Brasil advertem acerca de uma possível má influência cinematográfica exterior às produções brasileiras.

Segundo Canuto e Jonathas com Venâncio Filho, a influência do cinema educativo atingiria também os hábitos de escrita e de leitura. Eles também apontam as mudanças uma vez que a sensação de que o material configurado pelo cinema seduzia pela irrealdade ou pela facilidade do real através das imagens, seja para o “mal” quanto para o “bem”. Serrano (1930) já defendia que a linguagem do cinema é própria: a da imaginação, a da emoção,” (...) arranca lágrimas ou risos, obrigava o espectador a viver a vida das personagens, a participar das suas dores, das suas vitórias morais, da sua nobreza de atitudes” além de questões sanitárias que causavam tantas “moléstias” à sociedade. O cinema educativo tinha expectativas “higiênicas” a serem ensinadas no ambiente escolar (SERRANO; VENANCIO Fº, 1931, p. 99)

As mesmas ideias são disseminadas no livro “Cinema e Educação”, nas palavras de Lourenço Filho; no prólogo da obra de Canuto: “[...] o cinema deve curar-se com o próprio cinema, ou seja, [...] [às] exibições de mau efeito sobre crianças e adolescentes, deve contrapor-se o cinema educativo” (ALMEIDA, 1931, p.5). Diz ainda Lourenço Filho que por meio dos documentários ou dos filmes educativos as características específicas do cinema poderiam ser direcionadas para a formação cultural da população.

[...] 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)

As décadas de 20 e 30 do século passado, são especialmente férteis em propostas para aliar a educação e o cinema, não só para neutralizar os efeitos do "mau cinema" *Hollywoodiano*, mas também como meio de comunicação essencial para reforma moral e cívica da sociedade. As estratégias dos sistemas educacionais vez por outra produziam condições de intercambio e integração entre as nações entre as regiões do país. Nessa prática o cinema se mostrou uma ferramenta útil da difusão da cultura entre diferentes espaços sociais e o conjunto dos decretos

que surgem na década de 1930 que foram propostas iniciais de implementar a normatividade do cinema educativo.

É profícuo traçar o panorama do cinema educativo pautando-se nas evidências registradas nos dois livros citados aqui. Para a pedagogia surgem novos problemas colocados pela veiculação das imagens já que a ela interessava o uso das possibilidades que esses suportes abriam à intervenção e a prática educativa. Os livros de Canuto Mendes de Almeida e de Jonathas Serrano com Francisco Venâncio Filho permitem estudar como a pedagogia olhou para o cinema a partir de um discurso próprio e também como instrumento técnico de reprodução de imagens. Também permite pensar o papel do professor na prática educativa mediada pelo cinema educativo.

Canuto entendia o professor e o cinema educativo como elos mediadores. Um dos motivos demonstrados por Canuto ao escrever seu livro sobre cinema é justamente um indicativo que a instituição escolar seria socialmente legitimada para levar as imagens aos alunos. E o professor seria fundamental para levar os filmes alinhados com as devidas explicações. Percebemos o consenso de Almeida, Serrano e Venâncio Filho. Nos três autores fica evidente a valorização da profissão docente e do cinema no interior da escola em prol da formação social e moral. É possível observar em *Cinema contra cinema*, no momento em que o autor defende a transmissão da “herança cultural” pela escola, a crença na escola como ambiente propício para executar uma ação voltada para tal finalidade.

Indispensável é o papel do professor na “ordenação das imagens das coisas e dos fatos” (ALMEIDA, 1931, p. 190). Canuto acredita que assim como o “quadro negro, o mapa” o professor é indispensável por conta dos comentários em sala de aula. Para Canuto Mendes de Almeida, não era qualquer sujeito, que poderia exercer a função docente. Do mesmo modo, Jonathas Serrano e Francisco Venâncio F^o, Canuto Mendes concebiam à docência como um dom divino. Canuto, tinha a imagem de “tipo ideal” de professor. Em sua obra, ele desenha características que deveriam ser atendidas à escolha do profissional. Além de aspectos físicos, idade e até entoação de voz. Canuto de Almeida, Jonathas Serrano e Venâncio Filho compreendiam que o professor era necessário para levar à prática o cinema educativo:

“[...] Foi recentemente afirmado por N. L. Engerhardt, lente de educação da Universidade de Columbia, de que "nunca se teve lá a idéia de que filmes falados educativos podem suplantar o mestre. [...] Foram planejados para servir ao professor, para ajudá-lo a estimular no aluno o interesse pelo assunto" (Mendes, 1931, n.3, p. 224-5).”

É possível entender porque Jonathas Serrano, Francisco Venâncio Filho e Canuto Mendes de Almeida, estão alinhados com essa perspectiva. A educação transmitida pelo cinema

educativo era vista como instrumento de “correção da marginalidade, na medida em que cumpria a função de ajustar os indivíduos à sociedade” (SAVIANI, 1984, p. 11). Nesse sentido, o educador era responsável pela coordenação das imagens, de “fazer a ligação das coisas e fatos” relacionando o passado, dando ao aluno um “senso de imaginação” assim como também tinha a tarefa de transportar o aluno para o objeto estudado.

Outra dimensão que reúne as visões de, por um lado, Serrano e Venâncio Filho e por outro, Canuto Mendes diz respeito ao poder de sugestão moral do cinema. Os autores são unânimes em defender que independentemente do local de aprendizagem, o cinema educa ou deseduca, dentro ou fora da escola. Canuto em especial criticou em diversos momentos em seu livro a imagem estática, a representação dramática dos atores de teatro, a aula regida somente pela oralidade, o cinema mudo, a educação oriunda somente dos materiais didáticos, livros, e outros veículos que eram praticados. Sem hesitar, ele também frisa que o próprio cinema pode “perturbar a educação”, dada seu poder de persuasão no inconsciente humano. Também reconhecia o poder sugestivo das películas:

As películas de enredos empolgantes são profundamente prejudiciais aos menores. Podem-se registrar, pela observação refere apenas com uma frase, sem entrar no mérito das suas formulações - há uma ênfase exagerada na atividade mental como um mecanismo essencialmente fisiológico. Tal reducionismo biológico, estranho às posições mais matizadas de Canuto, só poderiam redundar numa coisificação da capacidade humana de compreensão da imagem. É o que se percebe na continuação dos argumentos do inspetor escolar: sica, os sofrimentos interiores por elas causados. A força muscular, medida pelo dinamômetro, diminui consideravelmente; os tremores se acentuam, a curva de atenção baixa sensivelmente, os reflexos se mostram mais exaltados e as crianças acordam, no dia seguinte, abatidas e fatigadas, sobretudo quando prolongam em sonho, o espetáculo luminoso (ALMEIDA, 1931 p. 150).

Tanto quanto em Canuto, também em Serrano e Venâncio Filho percebemos a apropriação de uma literatura acerca do cinema que o reconhecia como fruto da modernidade, mas que usado de maneira incorreta, poderia depreciar os bons costumes e deseducar os jovens.

Assim, é tão consensual entre os autores estudados aqui que a escola era a responsável em “ordenar” os jovens quanto que os professores eram centrais à tarefa. Como estratégia educativa, Serrano, Venâncio Filho e Almeida acreditam que o cinema poderia induzir a uma adaptação social em sentido positivo para os jovens: “A sociedade (...) seria tanto mais perfeita e desenvolvida quanto mais perfeitos e desenvolvidos fossem os indivíduos que a constituíssem.” (Almeida, 1931, p. 113). Transformar e corrigir os problemas “da hygiene, da previsão social” (Serrano; Venâncio Fº, p. 17), era uma tarefa da escola que era vista com poder para transmitir a cultura ao indivíduo e aos grupos sociais. O cinema educativo seria a ferramenta mais adequada de fazê-lo e o professor era o coordenador do processo de ensino.

Entre o certo e o errado: a questão da censura

A preocupação acerca do perigo das películas é central nos livros de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Fº e de Canuto Mendes. Utilizando as propostas da psicologia Canuto, Serrano e Venâncio Filho fazem o uso de correntes eugênicas “doutrinas organicistas e fascistas” (Saliba, 2003, p. 114) ou “por influência dos regimes nazi-fascistas instalados na Alemanha e na Inglaterra” (Morrone, 1997, p. 33), para “defender” a criança ou o jovem condicionado naturalmente como mero receptáculo de informações “visando à modelagem do cidadão para uma nova ordem” (Saliba, 2003, p. 114). Com o reconhecimento por parte dos autores de que o cinema virou uma indústria, pensavam que deveria o Estado ter o poder de evitar que filmes impróprios “perturbassem” a moral dos jovens na formação educativa. “De outro lado, o cinema bom, levaria a unidade nacional, ao patriotismo e ao civismo” (SALIBA, 2003, p. 151), por isso fala-se tanto na obra de Canuto Mendes da necessidade de um órgão que regulamenta todo esse processo, no Brasil.

Nesse contexto, a censura é recurso importante de controle. Para Jonathas Serrano e Venâncio Fº a censura implicava uma reação aos costumes (sobretudo norte-americanos), trazidos pela divulgação dos filmes recreativos ou comerciais que se expandiam pelo mundo. Tratava-se de controlar as transformações que o cinema *hollywoodiano* difundia comercialmente.

Na mesma direção, para Canuto, o cerceamento das películas era a saída ao combate da mercantilização do cinema. A institucionalização da censura era vista pelo autor, como a forma de afastar a onda negativa de filmes que poderiam causar efeitos nefastos a tradição:

Reconhecendo, na multidão de conseqüências boas e más das fitas, o extraordinário valor do cinema, os países civilizados têm adotado medidas para dele tirar o melhor partido em benefício da educação e contra os seus malefícios opor regulamentos e agentes policiais, fiscais de moral e de costumes. (ALMEIDA, 1931a: 151-2)

Dessa perspectiva, a censura é um contrapeso às dificuldades de profissionalizar o cinema no Brasil, de captar os recursos, comprar os equipamentos. Por outro lado, todos deveriam entender de cinema e educação para que possam agir corretamente a serviço da Secretaria de Educação na censura dos filmes. Sua ação deveria ter relação permanente com o corpo docente. O critério de censura deveria para Canuto ser coletivo, segundo ele “a

mentalidade do censor chamado de “Chefe de Serviço” (Nicolaça, 2006, p. 10) cede antes o cinema em larga escala, a serviço de uma geração inteira de negociantes” (Almeida, 1931. p. 165), além desse modo alinhado de disseminação, Canuto também se preocupa com o padrão da ordem estabelecida e baseadas nos “critérios científicos”.

No Brasil a censura age segundo critério regional da polícia de cada Estado e o critério individualíssimo de cada censor e sua especial e eventual predisposição de ânimo no trabalho de cada dia. No que todas as polícias e censores concordam é em fazer moral de fachada para salvar as aparências; raramente, um aparece para conter, antes de mais nada, a força psicológica de dissolução social do mau cinema (ALMEIDA, 1931a: 167).

Como aponta Saliba (2003, p. 162), é sabido da suspeita de que Canuto estudou o mecanismo de censura em países liberais. As experiências americanas antes, durante e após a crise de 1929, marcaram o mundo pelas ameaças de boicotes, as proibições de histórias em quadrinhos, a eliminação dos filmes de sexualidade e a proibição das drogas e do álcool.

Jonathas Serrano e Venâncio Filho, tinham também esse conhecimento e assinalam em sua obra a necessidade de censurar o cinema recreativo ou comercial. As imagens em movimento deveriam ser revisadas a partir de um mesmo programa de saneamento do ambiente social, Jonathas Serrano acrescenta “[...] a reforma dos costumes, das velhas rotinas, dos abusos inveterados, das culposos condescendências consuetudinárias”. (SERRANO, Jonathas. 1925, p. 574).

A censura paulistana ao cinema era “caso de polícia” e não são poucos os registros de censura de filmes como observa-se no relato abaixo, do qual considera-se que “posado” eram os filmes de ficção da época, como é o caso do filme de Canuto: *Do Rio para S. Paulo para Casar* (1922), do qual comentava Gilberto Rossi:

o público gostava desses filmezinhos, viveu sob ameaças de boicotes. Com a proibição até das histórias em quadrinhos, ocorreu um certo pânico entre os empresários que, no limite, chegam a propor um código moral - o "Code Hays", que levou este nome em homenagem ao puritano e antigo líder do partido republicano, todos eles fizeram sucesso. Mas era muito difícil fazer filmes posados, perdia-se muito tempo com as complicações que surgiam com a censura e a distribuição dos filmes (GALVÃO, 1975: 202).

O livro de Maria Rita Galvão e de Saliba (2003), trazem também considerações importantes sobre a censura do cinema. Elas lembram que no ano de publicação do livro de Canuto Mendes de Almeida, os dados do “Chefe de Polícia, Diretor do Departamento de Censura de São Paulo” mostrava que 2.151 filmes (2.360.139 m de filme) já haviam sido censurados” (Saliba, 2003, p. 163). Causas acerca da cultura e dos costumes, no que diz respeito a motivação da censura dos filmes, são encontradas nas fontes das revistas sobre cinema como foi o caso da Cinearte. Maria Eneida Fachini Saliba (2003) e Margareth Rago (1985) afirmam

que grande parte da restrição dos filmes eram porque as mulheres eram “blindadas acerca das imagens obscenas ou de caráter duvidoso” (Rago, 1985, p. 131), visto que eram igualadas às crianças e deveriam ser protegidas, inclusive, da “dor moral que divertimentos tensos como o cinema poderiam causar” (Rago, 1985, p. 130-1931).

No livro pioneiro de 1930, Canuto insiste muito na ideia de que caberia ao Estado o papel de institucionalizar a censura e regularizar a produção, edição e distribuição de filmes corroborando uma compreensão fortemente presente entre intelectuais da época. Em carta, Anísio Teixeira escreve ao amigo Monteiro Lobato:

Estamos em cheio na atmosfera que devia dominar a Europa em 1848. A busca ainda de liberdades políticas e civis! Quando veremos que o problema de organização e não o problema político é o que importa? Preparem-se os homens. Criem-se os técnicos. Eles organizarão. Da organização virá a riqueza. E tudo o mais - política sã, liberdades etc. etc. - virá de acréscimo O cinema enriquecerá os meios materiais da educação com magníficos recursos de reprodução de imagens. A educação enriquecerá os fins do cinema, dando-lhe o sentido moral da socialização do homem (ALMEIDA, 1931a p. 152).

O trecho acima, segundo Bomeny (1993, p. 26) é o argumento central da obra de Canuto Mendes. Nessa condição, caberia ao Estado censurar o controle e disciplina dos meios de comunicação. Se o Estado conseguisse proporcionar o “bom cinema” ele estaria colaborando com o processo de adaptação as situações deteriorantes das quais o Brasil passava, no que diz respeito ao plano político, ideológico, higiênico e moral. De um lado tínhamos uma corrente antropológica dos filmes das expedições de Roquette-Pinto de 1910, cujo as belezas nacionais deveriam ser difundidas e preservada no seu cerne. Era entendida como meio da propaganda nacionalista.

De outro lado, as expedições de 1910 contendo imagens dos índios de Rondônia representavam o atraso nacional. O cinema deveria mostrar o avanço brasileiro para o mundo, as evoluções com a Vacina pelo Instituto Butantã, por exemplo. Essa visão era defendida nos dois livros pioneiros do cinema educativo. Nos três autores, havia uma lógica positivista. É por meio do cinema educativo no interior escolar, de forma autoritária que as imagens em movimento deveriam agir, conforme dito, esse pensamento é esbarrado pelas aceções liberais ascendentes nos países capitalistas:

Possivelmente os liberais indefinidos, amigos das formas vazias e que abundam nas democracias de meia tigela como a que houve no Brasil e de que estamos, pelos rumores, novamente ameaçados, possivelmente esses, que o forem de lamentável sinceridade, acharão que a educação não deve se intrometer nas artes e no cinema, nem mesmo quando a sua tenebrosa atividade deletéria for clara como o dia. (Almeida, 1931, p. 141).

Para Canuto os países “atrasados” deveriam atender ao autoritarismo, pelo menos nas restrições cinematográficas, entendido como uma forma de progresso, no sentido que o nacionalismo era algo almejado pelo Estado.

Para tão complexa atividade é que se faz necessário um órgão público, exclusivamente dedicado a funções dessa ordem. Um órgão de Estado que não há de ser [...] um grande inimigo da arte, mas o seu verdadeiro propulsor em terras como a nossa. O objetivo do meu livro, pois, é conseguir que o cinema, saneado, se multiplique em telas por todos os recantos do Brasil (*idem*)

Conforme destacado, a condição de criação de um instituto nacional é indispensável para Canuto como um órgão técnico responsável pelo controle da cultura. As dificuldades mostraram-se grandes, sobretudo no campo econômico, o referido órgão seria implementado apenas em janeiro de 1936, durante o governo de Getúlio Vargas. Porém, no livro de Canuto, fica registrado o anseio de criação desse núcleo, seis anos antes de sua concretização:

A primeira providência a tomar é a reforma dos serviços de censura. Faz-se mister que sejam confiados à direção geral de um conselho Para ele, portanto, o cinema pedagógico, que seria sempre técnico, que firme um sólido critério educativo gado nas escolas como processo auxiliar do ensino, era algo distinto, mas não estanque, pois o problema do cinema como meio de educação popular - desde que "saneado" - e o cinema como meio de ensino nas escolas, estariam sempre relacionados. Na verdade, acreditava-se que, havendo oportunidade, o cinema nacional venceria pela qualidade e exigência das platéias. "Sob a condição de serem fitas de ótima qualidade artística, atraentes e sedutoras, neutralizarão os efeitos do mau cinema" (ALMEIDA, 1931, p. 141).

No final do Livro o autor destaca novamente:

E afinal, como consequência para os cortes. Formar-se-á de representantes das entidades educacionais de iniludível idoneidade e funcionará sob orientação direta da Secretaria de Educação" (ALMEIDA, 1931, p. 206).

Preocupava-os a dimensão referente aos costumes transmitidos pela película fílmica. Os livros insistem na importância do cinema educativo, como ferramenta necessária para “curar” a ausência de patriotismo alinhados ao pensamento de “projeto de nação” da elite paulista da época. Deveria o Estado intervir na compra dos equipamentos, aplicar censuras, produzir, editar e distribuir filmes. A falta de avanços na cinematografia e as influências do cinema comercial poderia causar severas consequências à moral dos jovens, riscos estes, sofridos por exemplo com a presença do cinema norte-americano ou os “filmes recreativos”. Os livros criticam esses filmes também, pela acusação da ganancia das empresas de filmes internacionais.

A criação de um futuro instituto nacional de cinema educativo aparece com um caráter mais urgente na obra de Canuto, mas também é algo bem aconselhado na obra *Cinema e educação*. Passagens recorrentes em *Cinema contra cinema* mostra o entusiasmo e preocupação de Canuto Mendes em realizar o sonho da indústria cinematográfica nacional. Esse sonho dependia de apoio e financiamento necessário. Nesse aspecto, os três defendem que o Estado

tinha que arcar com os gastos. Canuto, no Diário da Noite expressa: “É crença geral de que o único fator do qual depende o desenvolvimento do nosso cinema, é o dinheiro! Dinheiro! Muito dinheiro! Assim não entendo”. (Diário da Noite, 3/12/1929).

Canuto, Jonathas e Venâncio Fº tinham compreensão dessas forças e se apropriaram desse conhecimento para lançar suas ideias nos livros. Conforme Canuto (1930, p. 141) mesmo menciona: “Entendo que o cinema só tem força psicológica sobre os espectadores quando é bom e bem feito”, o autor também estava ciente que um filme “bom e bem feito” pode também trazer aspectos psicológicos “deturpantes” à moral dos jovens. Todavia, se fosse controlado (censurado), organizado e divulgado pelo Estado, o cinema educativo traria benefícios para a sociedade brasileira não somente no campo da educação, mas para a sociedade como um todo.

É certo que o entusiasmo pelo cinema educativo no seu âmbito moralizador foi defendido pelos autores. Canuto Mendes, Jonathas Serrano e Venâncio Filho estavam discutindo sobre a ideia de censura e transformação dos costumes da sociedade através do Estado. O critério do cinema orientando a educação devia ser direcionado, pois a falta de censura deste pode prejudicar a obra prima do cinema na educação de forma irreversível. O livro *Cinema e educação* 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” (Serrano; Venancio Fº, 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.

Jonathas Serrano pensou a utilização educativo do cinema em termos semelhantes, sublinhando que a cinematografia podia vir ou ser carregada de todos os vícios e responsabilidades pelos maiores perigos. Para ir contra essa corrente perturbadora, os autores assinalam a necessidade de um órgão central competente a fim de combater os filmes pela censura. Para os três autores, esse elemento é essencial para evitar “contaminações” do cinema comercial ou recreativo. A falta de dispositivos de reprodução da imagem e a precariedade das condições de implantação do cinema educativo presentes no período sinalizavam novamente a falta de um instituto controlador, consequências eram apontadas na época, como se a cultura moderna renunciasse uma irrevogável decadência social. Há efetivamente uma grande intolerância a respeito do cinema comercial ou recreativo (de ficção), assim como à leitura sem método, aleatória, que segundo André Paulilo (2002) esteve ligada a um projeto preciso de moralização da população urbana, ou de regeneração moral.

Pensava-se o ensino da leitura e os usos do cinema como instrumentos imprescindíveis para a preparação de uma raça empreendedora, resistente a confiante no destino da pátria. Contra o anti-realismo experimentado pelos sentidos perante a

narrativa fílmica ou diante das utopias literária ou panfletária, as advertências de Jonathas Serrano procuraram impedir a incorporação de algumas experiências sociais consideradas moralmente nocivas. Reafirmam sobretudo, na denúncia dos efeitos que uma tal experiência poderia ter na recepção ordinária da população. (PAULILO, 2002, p. 189)

Em ambos os livros, o cinema é visto literalmente como a invenção mais importante do século e se elas preocupam com o educador, mas também com a educação popular. Eles acreditam que o professor não pode desprezá-la, e sim introduzi-la na escola, modificando processo e métodos para melhor adaptá-la à fim do uso educativo, de forma para orientar os alunos e desviar dos interesses mercantis do capitalismo. Apontamos o surgimento dos estudos da psicologia no campo educacional no início do século XX na obra *Cinema e educação*, Canuto não deixa de reforçar as ações totalizantes do campo da ciência médica e sua potência nas imagens em movimento de legitimação. Para Canuto, o cinema é 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, 1931, p. 146)

A presente psicologia experimental e da sociologia, consolidou um conjunto normativo que circunscreveram os fundamentos do sistema escolar e modificou os papéis desempenhados pelos profissionais da educação. Acusava-se os corpos de condicionamento aos comportamentos imorais do período. Desde atos criminosos até a os apelos sexuais mais inconscientes. Para os autores, o cinema pode sim, exercer sobre os homens um grande poder moral.⁵ 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:

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 imprópria para menores e

⁵ 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 aufere 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 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).

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)

Alguns pontos acerca da censura foram levantados até aqui. Podemos citar também os exemplos presentes na obra *Cinema e Educação*, como em Bruxelas na Bélgica. O país inicia a adoção de censuras, consenso presente também na obra de Canuto. Ele descreve que lá (Bélgica), os menores de 16 anos só podem frequentar sessões a eles especialmente destinadas. Canuto sem esmiuçar vai falar também de outros países como na Suécia, os poderes públicos confiaram a psiquiatras e a sociologia a organização dos programas infantis, preocupados com as chamadas “psicoses virtuais” e o “delírio onírico”. O instituto regulador novamente é apresentado como papel do Estado em “separar a cinematografia positiva”. Na óptica pedagógica, era fundamental negar as fitas não pedagógicas, julgadas “negativas”. Caso contrário, quando não se aplicam os devidos limites e censuras pelas películas de produção particular os filmes são considerados nocivos à educação. Deveria o cinema se voltar a função educativa, 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 contrário, o de penetração da educação no cinema. Para isso, é necessário todo o cinema tenha material educativo para que as imagens possam ser reproduzidas, afim de sanar as mazelas da sociedade.

Tanto Jonathas Serrano e Venâncio Filho quanto Canuto de Almeida, percebem-se bem a aposta no cinema como ferramenta contra o grande atraso educativo no Brasil. No entanto, entendia-se que havia problemas econômicos. O regime democrático e as disputas mercantis presentes na indústria cinematográfica estavam, segundo Almeida (1931, p. 153) causando 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 que obstruem a ação educativa”. Em *Cinema e Educação*, há também um consenso com a censura de filmes que pudessem deseducar:

O cinema às vezes se prestou a moralista e apresenta casos de consciência, sugerindo, mais ou menos velada ou claramente, as soluções correspondentes. Uma, que outra vez acerta; não raro erra ou até propõe soluções francamente contrários aos interesses da coletividade (...) este se nos afigura um dos maiores desserviços que o cinema pode prestar a sociedade contemporânea. Tais são os casos e soluções pelo suicídio, divórcio, violência, extorsão, banditismo etc.... (Arquivo Nacional: Fundo Jonathas Serrano, R-2, caixa 15, AP-55, SDP apud PAULILO, 2002, p. 183).

Caímos novamente na necessidade da criação do instituto nacional de cinema educativo, que será aprofundada no último capítulo dessa dissertação. Para eles, esse instituto seria capaz de filtrar os filmes educativos, além de produzi-los, é claro, movimentando todo um potencial

do cinema nacional capaz de neutralizar as películas comerciais, é fundamental para os três educadores que o Brasil estivesse em pé de igualdade com os competidores. Eles defendem o investimento pesado nos recursos administrativos que promovam a plena censura, criação, edição e divulgação das fitas educativas. 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 as políticas educativas fossem capazes de sujeitar os fabricantes de fitas à 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 ponto de vista público, pela interdição de todo produto contrário a socialização das massas. Canuto Mendes de Almeida dá o exemplo dos Estados Unidos para mostrar o fracasso, em países liberais e democráticos dos esforços de submeter o cinema ao poder público na 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). O controle pela censura era para Canuto a grande saída, ele argumenta em favor do cinema soviético que pretendeu resolver o problema sujeitando de forma absoluta o cinema a educação.⁶ Esse controle se dá por meio de um Comitê de Controle, que exerce sobre o cenário da censura artística e política de liberação ou recusa da execução do filme. A filmagem é feita consoante a ideologia do meio e Jonathas Serrano e Venâncio Filho outra vez insistiram na criação de um instituto por parte do Estado.

Não cremos que tardará muito o dia em que afinal compreenderá a nosso governo a relevância do problema cinematográfico da educação nacional. Virá então porventura a criação de um órgão central coordenados de todo o movimento em nosso país e em colaboração direta com o Instituto internacional de Roma. Será o momento de pensar numa conferência ou congresso de cinematografia educativa no Rio de Janeiro e na inauguração da Cinemateca Nacional. Até lá, cumpre-nos ir preparando o ambiente e aumentando o número de amigos do cinema educativo, com a nítida compreensão do problema. Maximé no seio do professorado e através da imprensa para a difusão maior e mais rápida em todos os meios. Fatalmente há de soar a hora de auxílio oficial. E então terá passado a era do cinema drama e chagado enfim a do cinema educador” (SERRANO, VENÂNCIO Fº, 1931, p. 138-9)

⁶ 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 Commissariado 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)

Para Canuto, países como a Rússia, Suécia e Bélgica poderiam servir de exemplo para o Brasil. Lá, antes da exibição pública criavam-se filmes educativos, censuravam-se as fitas e outras sofriam edição. Os órgãos responsáveis pela organização do conteúdo, tinham sido bem sucedidos nesse papel controlador: o Partido Comunista, os Sindicatos, as Associação dos Amigos do Cinema, a Associação Cinematográfica Revolucionário, a Imprensa e, por fim, com a decisão definitiva, o Comitê de Controle, do “Comissariado da Instrução Pública”.

Canuto Mendes vai além do “Cinema Educativo Relativo”, ele argumenta que os países regidos pelos princípios políticos constitucionais do Estado, tiveram a força necessária para fazer do cinema exclusivamente um meio educativo. Neste sentido, Canuto diz que censura deve 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 ainda que há modelos diferentes dela no mundo, sobretudo na Europa, a ponto de a 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. André Paulilo também aponta a questão da censura no livro *Cinema e Educação* ao apontar nas palavras de Jonathas Serrano e Venâncio Filho:

(...) faz-se mister uma censura, uma fiscalização que prevenia os seus malefícios que coíba os seus abusos, que reprima a sua ação desmoralizadora porque a alma infantil é um espelho que o sopro mais sutil pode turvar, porque é preciso bem formá-lo para a vida futura e o futuro da humanidade (PAULILO, 2002, p. 182)

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. O programa do cinema será traçado dentro das exigências pedagógicas, para que as películas escolares fossem estruturadas nos moldes italianos e soviéticos proposto pela *Sociedade das Nações*. O cinema deveria jogar com a política e os interesses do Estado, conforme apontado nos livros, em prol da cultura nacionalista, do higienismo, da moral tradicional e no caso de Canuto, até espiritual das populações, dentro e

fora da escola. Para Canuto 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. É importante ressaltar que o cinema educativo nacional estava atrasado, na época em que Canuto Mendes de Almeida escreve sua obra acerca do cinema educativo, ele o considera “para trás” em relação aos outros países, nos filmes, nas discussões e em revistas, a produção comercial educativa nacional estava como um todo na retaguarda. O cinema mundial estava preocupado com a educação das películas, o Brasil assim deveria estar a par das discussões internacionais correntes sobre o assunto:

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)

O livro de Canuto revela mais um ponto ausente no livro *Cinema e educação*. O movimento da igreja no Brasil em interlocução com os EUA também estava organizando medidas contra o cinema comercial. A instituição católica, como uma das medidas, reconhecia e apoiava a necessidade de censuras oficiais. Sobretudo aos filmes que eram contra a religião e contra a moral e que os católicos apontavam nas comissões de censura para proteção da infância e da juventude.

Com a criação do instituto nacional de cinema educativo, o Estado teria condições de trabalhar com as censuras e com os costumes. Portanto, o domínio da linguagem do cinema, em primeiro lugar, passava pela criação de um instituto centralizador que ficaria responsável pelo filtro das suas imagens. A censura e a restrição da audiência cumpriram, nesse sentido, dois papéis: “preservar as novas gerações de deformações morais precoces capazes de lhes neutralizar o vício e os maus hábitos e garantir a construção de uma linguagem adequada à formação moral e a educação visual”. (PAULILO, 2002, p. 182).

Na época em que a sociedade era percebida como amorfa, acreditava-se na potência das vantagens do cinema educativo em vários aspectos, tanto no âmbito de instrução quanto na questão política de firmar determinados hábitos. Nesse sentido, pretendi expor os temas que tomaram a atenção na educação durante as décadas de 1920 e 1930 da qual passava por reformulações. Mobilizamos autores defensores da modernização da sociedade brasileira pela educação. Eles, assim, trouxeram elementos de racionalidade e eficiência para a discussão do

cinema educativo e das suas vantagens pedagógicas, como foi o caso de Canuto Mendes de Almeida, Jonathas e Venâncio Filho, cujas obras influenciaram o cinema educativo.

CAPÍTULO 2

Aparelhos, técnicas e filmes educativos

Parte da discussão em torno do cinema educativo nos anos 1920 envolveu o aparelhamento, a técnica e os tipos de filmes educativos. Nesse sentido, os livros “Cinema e Educação” e “Cinema Contra Cinema” trazem recomendações para implantação do Cinema Educativo nas escolas que orientavam o debate à época. Este capítulo se dedica a compreensão das exigências materiais de utilização do cinema. A partir das experiências de Jonathas Serrano e Venâncio Filho na reforma do ensino na capital federal e de um caso raro de intelectual que esteve presente na produção de filmes nacionais em diálogo com a administração pública como foi o de Canuto Mendes de Almeida pretende-se sumariar algo das condições para produção de filmes educativos.

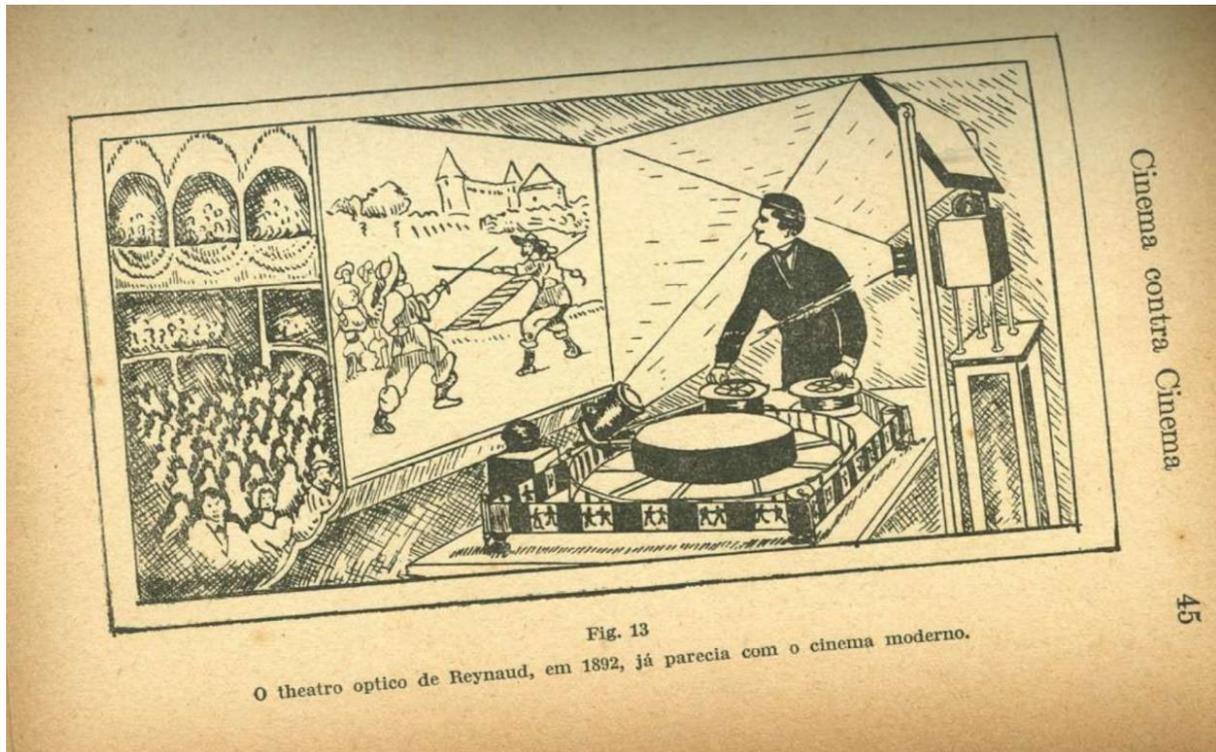
Do capítulo anterior pode-se notar que a ideia básica do cinema educativo foi a de usar o cinema que hoje denominamos de “documentário” nos formatos específicos para o uso educativo. A questão agora é considerar os aparelhos recomendados e algo das técnicas disponíveis e seu uso. Nesse sentido, os livros aqui analisados atestam soluções também analisadas por Anita Simis, Maria Rita Galvão e Maria Eneida Fachini Saliba. Sob muitos aspectos, suas análises problematizam os apontamentos de Canuto, Jonathas e Venâncio Filho.

O percurso seguido neste capítulo se organiza em três sessões. A primeira é dedicada à sala de projeção e aos aparelhos de projeção. Em seguida, faz-se menção às especificidades materiais e de conteúdo de uma fita educativa. A última seção deste capítulo trata do cinema sonoro e como Jonathas Serrano com Venâncio Filho e Canuto Almeida perceberam-no como recurso educativo.

A sala e os aparelhos

A imagem retratando o teatro ótico de Reynaud ainda serviu a Canuto (1931) para sugerir a organização de uma sala de projeção de imagens em movimento:

Figura 1



Fonte: ALMEIDA, 1931^a, p.45

A imagem mostra que mesmo as técnicas anteriores ao cinematógrafo, como o Bioscópio e o Kinetoscópio, já divertiam o público. No Brasil, Maria Rita Galvão (1975) aponta que as salas de cinema resultaram da transformação dos teatros em salas de exibição. Instaladas na Rua São Bento e no Largo do Rosário essas atrações beneficiaram-se dos “filmezinhos” dos Lumière que chegavam à cidade de São Paulo em 1890.

É a mesma época em que companhias estrangeiras variadas chegam também com os técnicos e com os equipamentos físicos, como o cinematógrafo. Maria Rita Galvão descreve o público que buscava diversão como uma maioria de operários e imigrantes: “exibia-se juntamente os filmes com os museus de cera, a mulher barbada, índios, aparelhos de raio-x e damas francesas” (GALVÃO, 1975, p. 18). Para a autora a cena paulistana cinematográfica da qual Canuto está envolvido é um palco também para outros tipos de funcionalidades técnicas indiretamente ligadas ao cinema dessas companhias.

Maria Rita Galvão menciona em “Crônicas do Cinema Paulistano” que a presença do cinema mudou o entorno com a expansão das redes elétricas da cidade demandada por essas

companhias. Nos primórdios do cinema, durante a década de 1910, confirma Maria Rita: “durante este tempo, o cinema se alastrava com impressionante rapidez, para isto certamente foi fator decisivo a industrialização da eletricidade em São Paulo” (p. 36). Ela também caracteriza que não somente as salas de cinema foram as responsáveis pela demanda energética. O período é marcado pela fase da industrialização e urbanização cafeeira paulista. É também nesse contexto que os imigrantes chegam na região paulista. São os primeiros “homens de cinema” do Brasil com as companhias, como a Rossi Film. A técnica ensinada nesses núcleos, começam com os italianos e termina com o cinema sonoro.

Contudo, vê-se que, inicialmente, o espaço para as projeções do cinema educativo era outro, a escola não a cidade. Ao menos esse era o esforço presente em *Cinema Educativo* de Jonathas Serrano e Venâncio Filho quando se reporta à Exposição de Cinematografia Educativa de 1929 e seu esforço de propaganda.

Figura 2

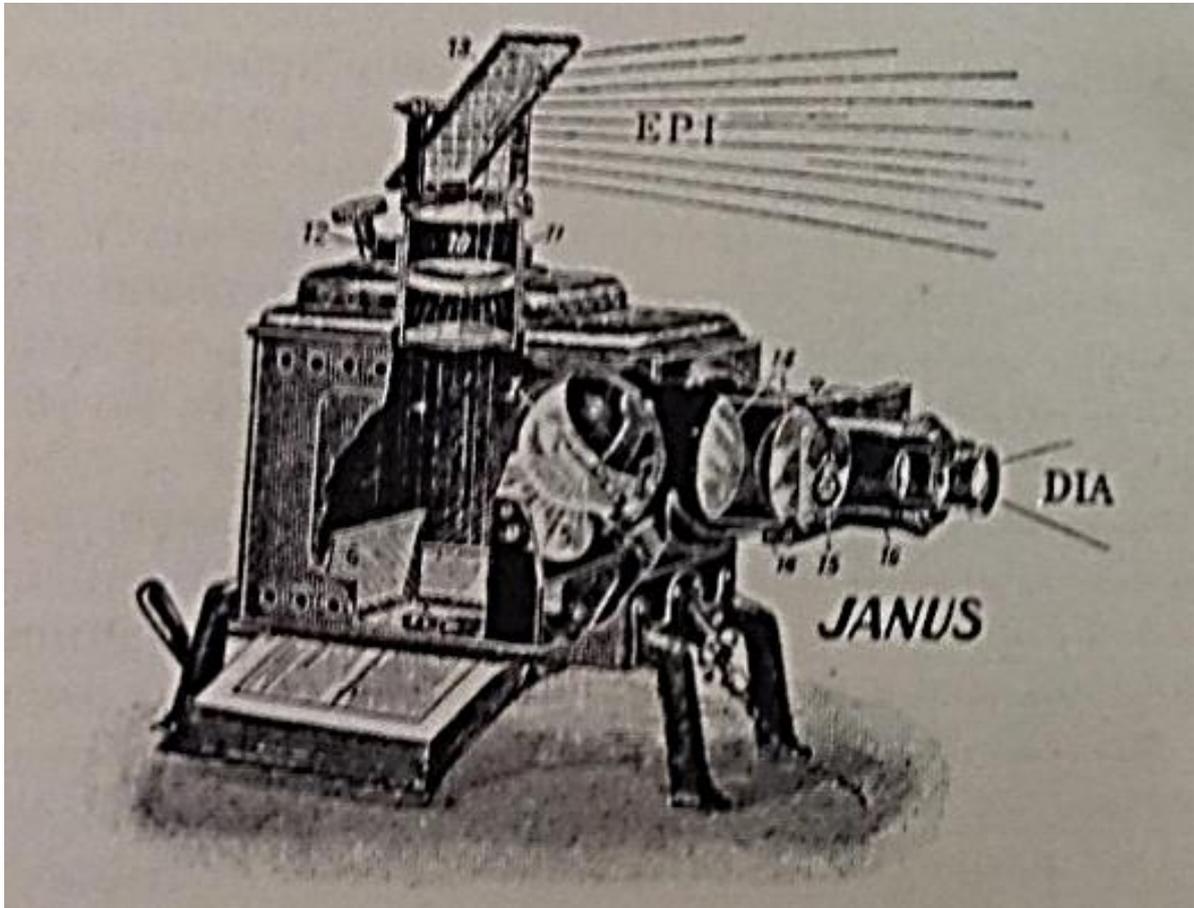


Fonte: SERRANO, VÂNCIO Fº 1931^a, p.35

Os aparelhos de projeção eram classificados segundo a maneira como projetavam. Segundo Serrano e Venâncio Filho se dividiam em aparelhos de diascopia, de episcopia e os epidiascópios. Nos aparelhos de diascopia o objeto se torna luminoso por transparência. Nos

aparelhos de episcopia o objeto fica luminoso pela reflexão de luz de focos de grande intensidade. Nesses aparelhos, se pode encontrar os dois dispositivos, que são os epidiascópios.

Figura 3

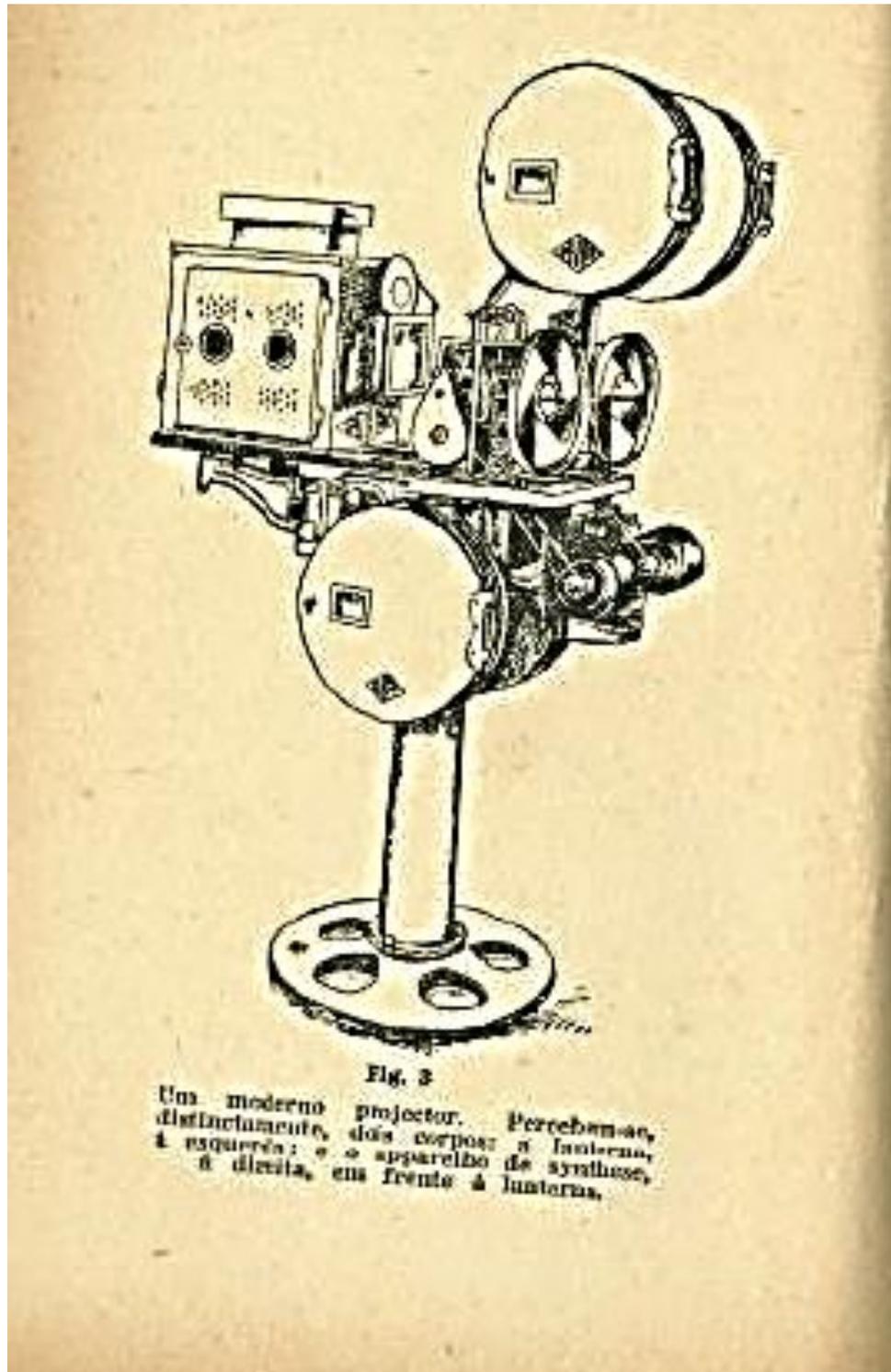


Fonte: SERRANO, VÂNCIO Fº 1931^a, p. 44.

O epidiascópio Jânus acima é apontado como exemplo de aparelho de projeção fixa, como preferido pela dupla. “Porque permitem a projeção de qualquer figura, ou mesmo objeto, não exigindo forma especial”, porém como a luz não é enviada diretamente para a tela, a sua intensidade diminui, “exigindo muito maior obscuridade no recinto” (SERRANO; VENÂNCIO Fº, 1931, p. 45). Esse “recinto” seria o espaço escolar adequado para que a luz seja apropriada. Caso contrário, os alunos não conseguiriam ver as imagens projetadas. A claridade era um problema para os equipamentos.

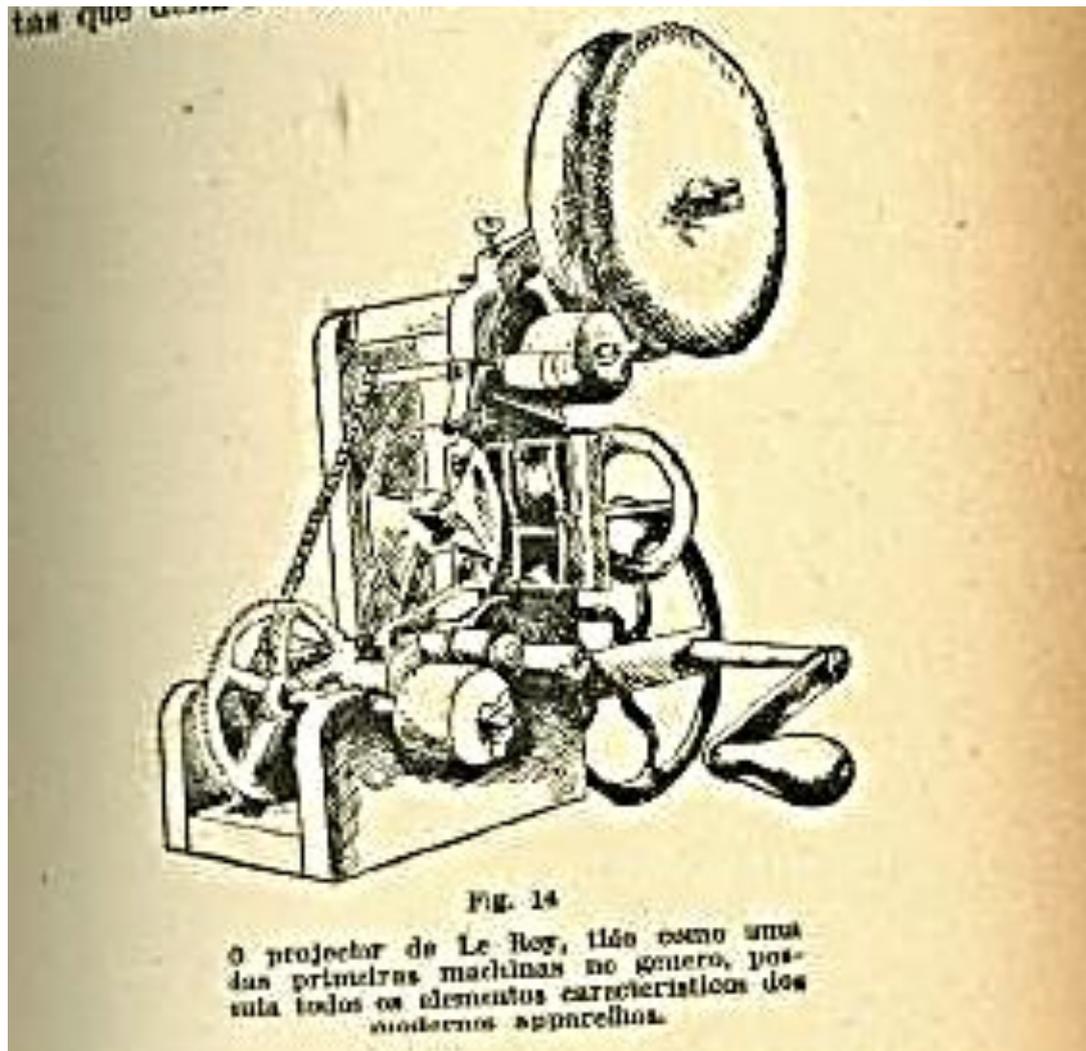
Quanto aos aparelhos de projeção, tanto Serrano e Venâncio quanto Canuto publicam esquemas de orientação sobre os aparelhos de projeção cinematográfica.

Figura 4



Fonte: ALMEIDA, 1931^a, p. 30

Figura 5



Fonte: ALMEIDA, 1931^a, p. 49

A comparação das descrições das imagens permite acompanhar as orientações acerca dos projetores. Eram aparelhos compostos por Lanterna, lâmpada, espelho refletor, condensador, motor, reostato, filme, depósitos superior e inferior para bobina do filme, objetiva, tambor, receptor e mecanismos de arrastamento.

Entre os diferentes tipos, orientava-se que a escolha fosse subordinada aos recursos de que se dispunha. Como aconselhavam Serrano e Venâncio Filho (1930) tendo como referência a exposição de cinematografia educativa:

- 1 – para instalação definitiva em grandes escolas, onde a questão do preço é secundária, e se associa à projeção animada a fixa, foram indicados; n.1 (instructor) da A. E. G. e o n° 6 (Saxonia) da Urania film.
- 2 – para instalação definitiva, mas exigindo simplicidade de manobra, ao alcance de qualquer um – os aparelhos n° 10 (hoha 1) 12 (monopol) e 13 (Pathé).
- 3 – para tipo portátil, podendo servir não só em qualquer sala, como em qualquer escola – o n° 4 (A. E. G.) portátil e o n° 14 (De Vry).

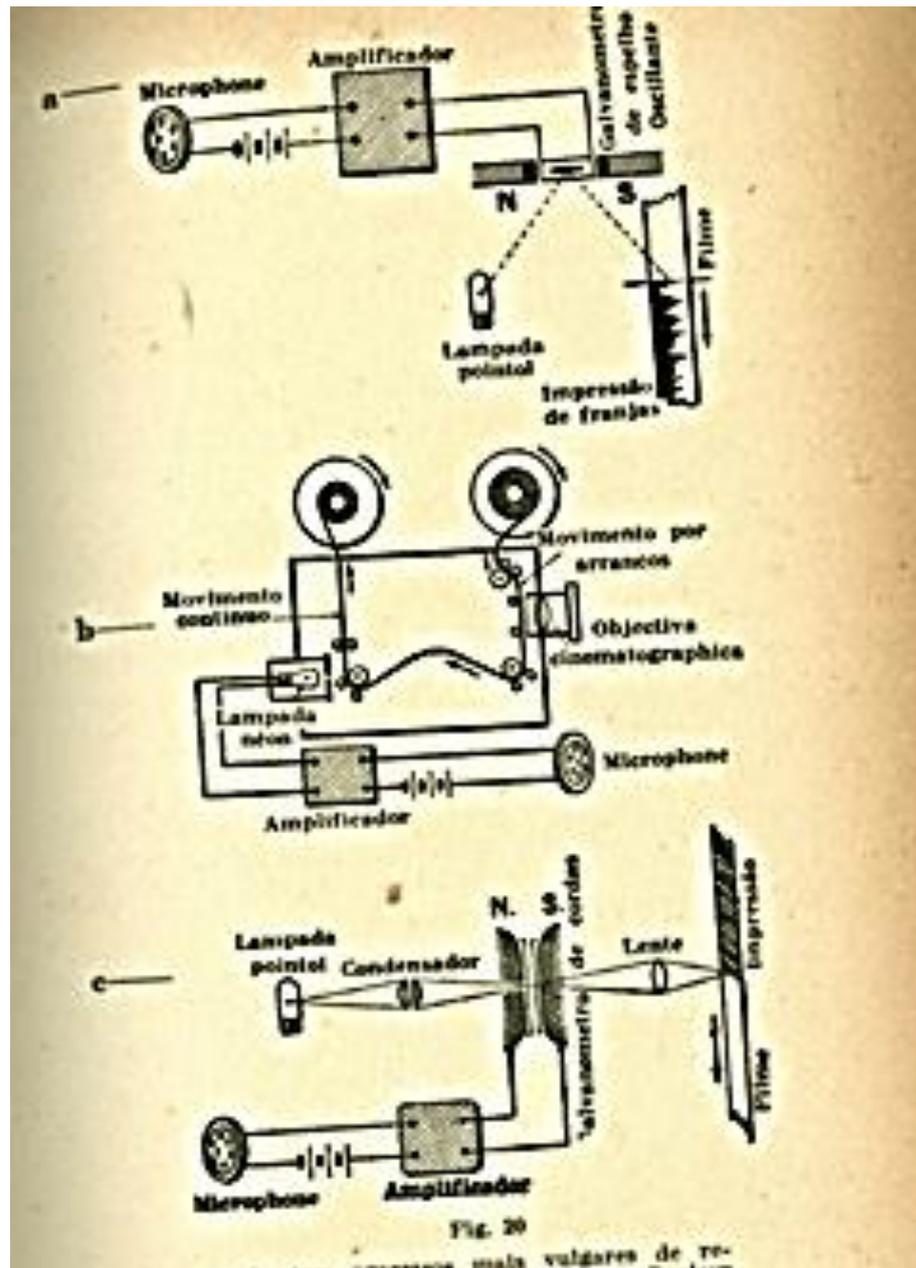
Já Canuto dedica-se a explicar os modos de produção dos filmes. Dedicou toda uma parte do livro “Cinema Contra Cinema” aos aspectos materiais do cinema. Ao mostrar a insuficiência das cenas mudas, chama atenção para aspectos do funcionamento da projeção e para os problemas que seão do cinema sonoro quanto ao registro do som e à sincronização da imagem e do som. Canuto explica o funcionamento do cinema falado, uma novidade tecnológica na década de 1930.

Um microphone, recolhendo os sons, modula uma corrente eléctrica e, por transmissão, a luz emitida por uma lampada especial, que, no início, foi o tubo de GEISSLER e, mais tarde, a de gaz "Neon". Essa luz, em pisca-pisca característico, projecta seus raios, através de uma fenda estreita, dentro da câmara de filmagem, imprimindo, na fita virgem fluente, e em cada variação de brilho, a imagem dessa fenda numa série de nuances correspondentes às variações luminosas determinadas pela corrente telephónica. Inscreve-se, assim, sobre o filme, um verdadeiro espectro sonoro, sob forma de raias mais ou menos espaçadas, mais e menos escuras.

A' projecção, a luz de uma lampada de intensidade invariavelmente constante installa-se atrás de uma fenda adequada. Projecta-se por conveniente systema optico, a imagem luminosa dessa fenda . . sobre uma cellula photoelectrica, que alimenta, por amplificação, um alti-falante. Enquanto a luz recebida é constante, reina o silencio. Mas, se, entre a fenda e a cellula, desfila a pista photosonóra, o espectro de raias mais e menos transparentes vaee modulando a intensidade da illumination que a lampada projecta sobre a cellula. Desenrolando-se a fita na mesma velocidade do registro, a cellula photo-electrica, ao receber as variações de luz, modula correntes telefônicas idênticas aos sons originaes, assim, se ouvem reproduzidas pelos alto-falantes (Almeida, 1931, p. 70)

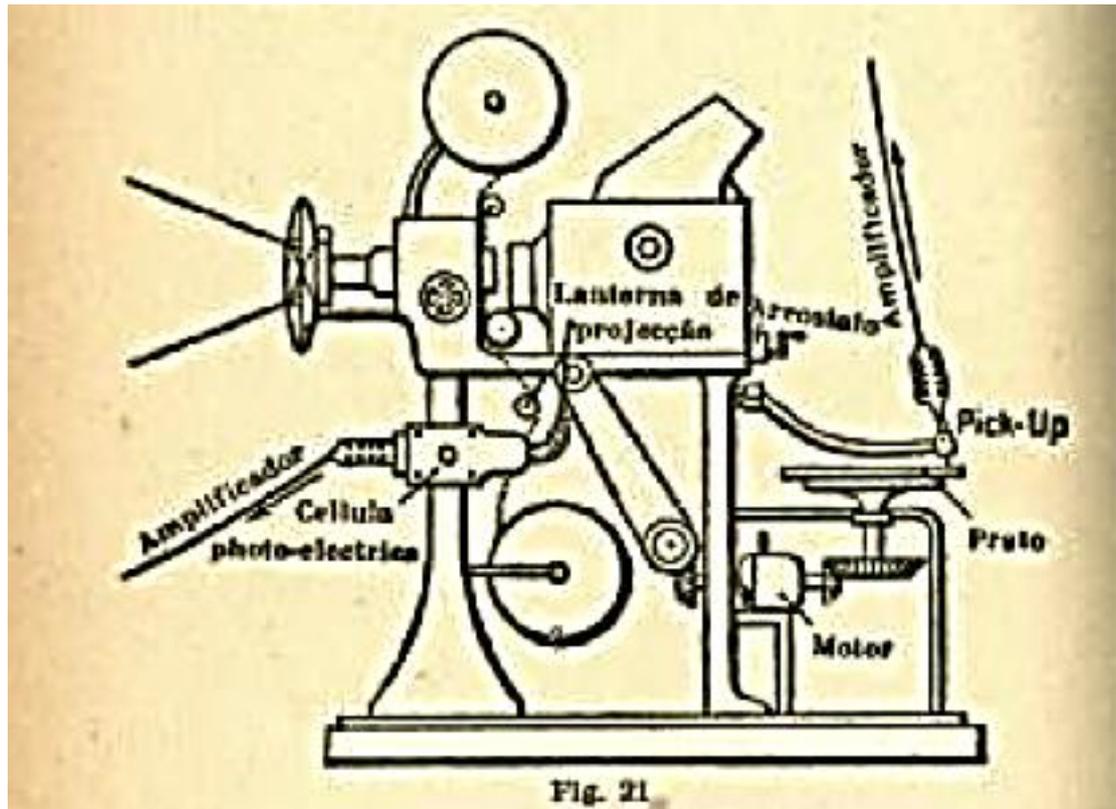
A explicação de Canuto é acompanhada por dois esquemas visando auxiliar o leitor.

Figura 7



Fonte: ALMEIDA, 1931^a, p. 69

Figura 8



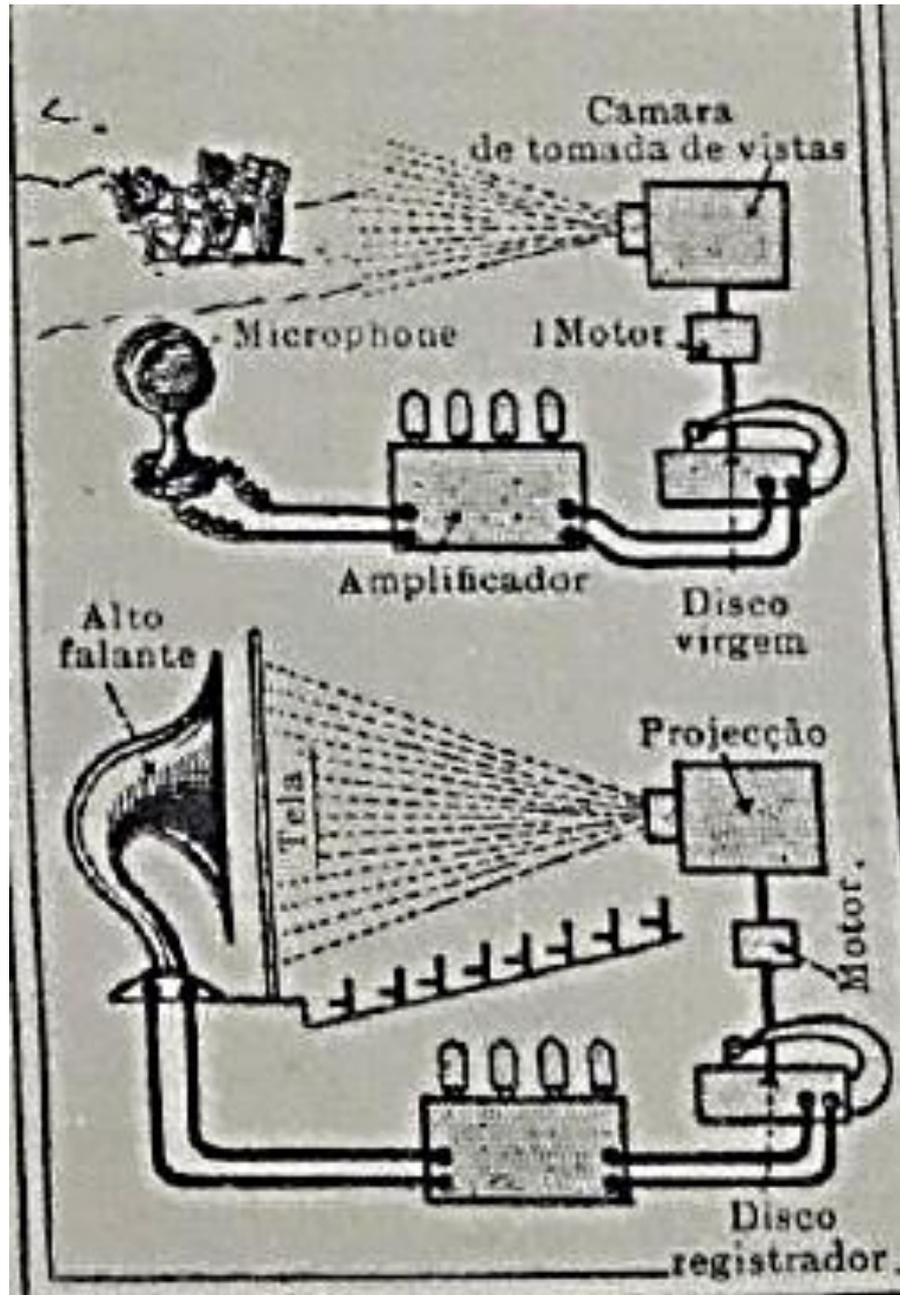
Fonte: ALMEIDA, 1931^a, p. 70

Também Serrano e Venâncio Filho dedicam espaço à explicação do funcionamento do cinema sonoro. Diferentemente de Almeida, comentam também o cinema sonoro sincronizado, cujos inconvenientes destacam:

O registro do som não tem a mesma perfeição do outro system, sendo a gamma de sons aqui muito reduzida. As ondas sonoras que tocam o diafragma do microfone fazem vibrar a ponta de aço que grava sobre o disco, ondulações que correspondem à intensidade do som. A energia necessária à gravação mecânica vem da energia sonora, de modo que fica diminuída sensivelmente uma vez que se trata de valores muito pequenos. (Serrano, p. 105)

O esquema explicativo que acompanha a explicação é o seguinte:

Figura 9



Fonte: SERRANO, VÂNCIO Fº 1931^a, p. 105.

De modo geral, os livros “Cinema Contra Cinema” e “Cinema e Educação” ocupam-se do funcionamento das projeções. Tanto Serrano e Venâncio Filho quanto Almeida se preocuparam em detalhar a parte mecânica e elétrica do cinematógrafo e de seus projetores.

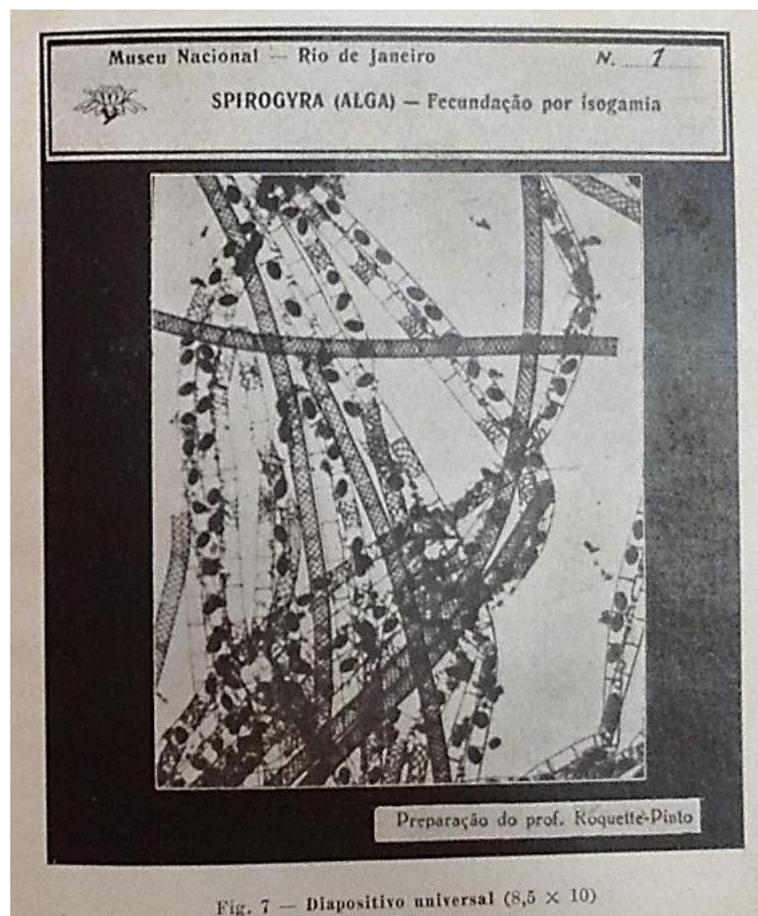
As fitas e seus usos

Além dos tipos de equipamentos de projeção melhores para a escola, Serrano e Venâncio Filho também traziam indicações sobre o melhor tipo de filme, conteúdo e duração das fitas educativas:

Muitos filmes de modo geral, atendem as condições do Cinema Educativo. São curtos durando de 3 a 5 minutos as bobinas comuns e até meia hora as de Super-Pathé-Baby. Podem-se intercalar fácil e rapidamente em qualquer momento da aula. Podem se parar para examinar ou fixar uma imagem, para comentários. A empresa Pathé Consortium costuma reproduzir em Pathé-Baby os filmes grandes, como o Napoleão de Abel Gance e alguns de Charles Chaplin. Recentemente a empresa obteve a concessão da Luce, Italiana para redução dos seus filmes. Apresenta, entretanto, a maioria, defeitos de técnicas cinematográficas e educativas, e alguns, é certo, também de muitos filmes de formato normal (comercial). (SERRANO; VENÂNCIO Fº, p. 128-129)

“Cinema e Educação”, também traz imagens exemplificando o conteúdo educativo. Abaixo é possível notar que pelas imagens educativas direcionadas, temos a projeção que ilustra e educa cabendo ao professor complementar a explicação.

Figura 10



Fonte: SERRANO, VÂNCIO Fº 1931^a, p. 49.

O filme educativo, representado na película acima, expõe um tipo de imagem que extrapola o que se pode ver a olho nu. Essa ampliação da visão humana poderia ser aplicada também na geografia, por exemplo. O caso da imagem acima é especial, pois transmite uma

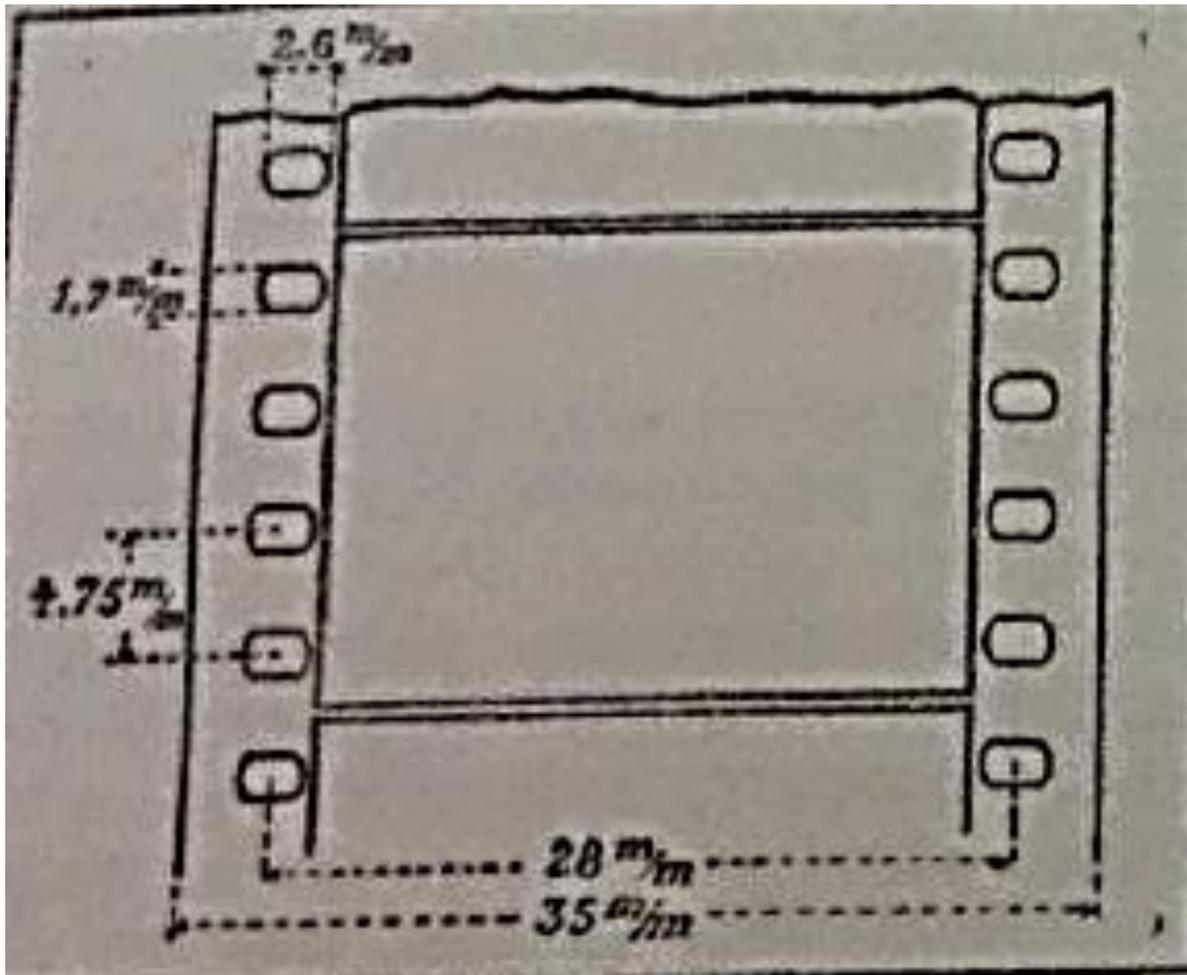
segunda intenção que poderia ser completada por um viés higiênico. Não conseguimos enxergar vírus, bactérias, protozoários, mas o cinema nos faz ver pela técnica de filmagem. Tanto *Cinema Educativo* quanto *Cinema contra Cinema* trabalharam com esses argumentos com entusiasmo. Sobre essas possibilidades, Lourenço Filho defendia:

E com o auxílio dos processos de redução e dupla impressão, consegue mostrar-nos, em uma só visada, coisas que dificilmente, de outra forma, poderíamos observar como um todo, e nitidamente comparar. Desse modo, presta o seu auxílio as ciências físicas, a higiene, a biologia, aos mais diversos conhecimentos humanos, e tanto a ciência pura, como a ciência aplicada (LOURENÇO FILHO, *apud* ALMEIDA, 1989, p.7)

O cinema educativo serviria para melhorar a saúde, hábitos e letras em uma sociedade que se acusava de estar cheia de pragas, de maus hábitos e analfabetos. Lourenço filho, amigo de Canuto e então Diretor da Instrução e Saúde Pública do Estado de São Paulo na citação acima, trecho do prefácio do livro de Canuto, mostra que o Cinema Educativo não pretendia substituir as aulas e sim complementá-las.

Da perspectiva material, as fitas tinham um formato standard de 35 mm de largura e as imagens 1x24 mm. Serrano e Venâncio (1930, p. 58) explicam ainda que os aparelhos de uso corrente podiam tirar 16 vistas por segundo. Serviam-se do esquema abaixo para mostrar que as perfurações retangulares de 2,9 mmx1,9 mm de cada lado, 4 por imagem, regularmente espaçadas em intervalos de 4,75 mm.

Figura 11



Fonte: SERRANO, VÂNCIO Fº 1931ª, p. 58.

O formato do conteúdo também é questão tratada como central na discussão do cinema educativo. A discussão feita por Serrano e Venâncio Filho sintetiza os principais pontos que a produção ou aquisição das fitas educativas envolvia: duração, utilidade, legenda e adequação ao programa de ensino.

Assim, depreende-se da leitura de *Cinema Educativo* que o filme educativo deve ser curto, útil, com legendas curtas e com temas adequados aos programas de ensino. Quanto à duração, duzentos a trezentos metros representam a medida razoável. Trata-se de 10 minutos ou um quarto de hora. O objetivo era não fatigar a atenção da classe e deixar margem para a explicação preliminar, para os comentários adequados a cada trecho do filme e, ainda para o interrogatório verificador das observações de cada um dos alunos. Além de curto, o filme devia ser sugestivo e assim apresentar aspectos interessantes e úteis. Curto e sugestivo, o filme escolar devia ter o mínimo de legendas, apenas as indispensáveis. No caso do filme sonoro, este pode às vezes fazer o papel do professor. Cena e explicação sincronizadas permitem a projeção contínua. Entretanto, entendia-se que fazê-lo no ensino primário é erro de psicologia, pois após

o primeiro surto de curiosidade o filme falado cansará o auditório infantil. Além disso tudo, as fitas educativas deviam estar de acordo com os programas. Serrano e Venâncio Filho (p. 98) explicam que não precisam sempre ser a exposição de um ponto do programa oficial, mas apenas não estar em contradição com o que se ensina em aula.

Orientadas dessa forma, as coleções da filмотeca estariam providas de boas películas. Serrano e Venâncio (p. 101) lembram que já existiam filmes educativos excelentes tanto nos Estados Unidos quanto na Europa. Por um lado, os filmes De Vry, Fox, Kodak Eastman e, por outro, Gaumont, Pathé, Emile Deyrolles, Ufa e Luce reuniam fitas de variados assuntos: geográficos, de vulgarização científica, documentários, de propaganda higiênica, de educação artística, de folclore, com aulas modelos de educação física, de profilaxia e até de aplicação dos métodos mais modernos da escola nova.

Canuto Mendes reitera a percepção de Serrano e Venâncio Filho acerca das fitas educativas. Menciona as fitas sobre Cidadania, Estudos da Natureza, Geografia, Aptidão Profissional produzidas pela De Vry School Films Incorporated. Entretanto, na sua avaliação do alcance do cinema educativo predomina as apropriações possíveis. Nos Estado Unidos, Almeida (1931, p. 184) cita o testemunho da professora de Nova York Rita Hochelmer:

Numa das escolas da cidade, a "Junior High School 109", ao exibirmos filmes silenciosos, para estudo de sciências naturaes e geographia, os meninose meninas mostraram-se tão interessados e os mestres consideraram as fitas de tanta importancia, que, quando não houve mais tempo para projecção durante as aulas, tivemos de estendel-as até três horas mais tarde, sem perda de- um só alumno. Todos esperavam, voluntariamente, as tres horas extraordinárias.

Baseado no que classifica como recomendações das mais representativas figuras do magistério brasileiro, Mendes (p. 186) apresenta as vantagens do cinema educativo para o ensino escolar. Para o ensino da leitura e da escrita, de cálculos aritméticos e demonstrações geométricas clássicas, do aprendizado de línguas, gramática, ortografia não só era destacada a possibilidade de “engrandecer ou diminuir a vontade esses signaes, letras ou algarismos, aproximando-os ou afastando-os da objectiva na filmagem” como a de “phantasial-os ou illustral-os como fosse util á psychologia infantil, articular linhas, ângulos e triangulos com extraordinaria liberdade”.

Como Serrano e Venâncio Filho em Cinema Educativo, Canuto (1931, p. 186) também entendia que o cinema era indiscutivelmente o “melhor processo de apresentação e representação de imagens”, mas não excluía “a necessidade da palavra do professor para as descrições de coisas concretas, exigidas imprevistamente no curso de uma lição”:

Nos casos em que o cinema pode substituir o quadro negro, o mappa e as descrições verbaes, é, também, indispensavel o commentario do professor para ajustal-o ás peculiares disposições psychicas da classe. Mesmo quando se trata de fita sonora. A palavra do mestre completa, ahí, o valor das vistas, sons, falas da tégla, como completaria os signaes, as linhas e as figuras que exprimisse pela escripta ou pela voz, tornando-as mais assiveis de assimilação e mais favoraveis a ulteriores e productivas abstracções indfíduaes, Apenas, no cinema ha menos que completar.

O mesmo movimento se verifica na publicação de Serrano e Venâncio Filho que também se dedicam a mostrar o uso do cinema pelas diferentes disciplinas escolares. As vantagens do uso do cinema no ensino da história, da geografia e, entre outras, das ciências naturais, são consideradas. Mas é para a contribuição do cinema para os múltiplos aspectos da educação que chamam a atenção de Serrano e Venâncio Filho (1930, p. 89)

A força suggestiva das imagens, e principalmente das imagens animadas, como que vivas (...) esta força deveras temível, que não fará, se a utilizarmos para impressionar o publico em geral, quasi sempre alheio à critica especializada e mais levado pelo sentimento do que pelo raciocínio e abstracto?

Eis porque desde logo se nos afigurou preciosa a colaboração do Cinema Educativo, intimamente associado às obras de cooperação da escola e da família, qual é por exemplo a instituição dos círculos de pais e professores.

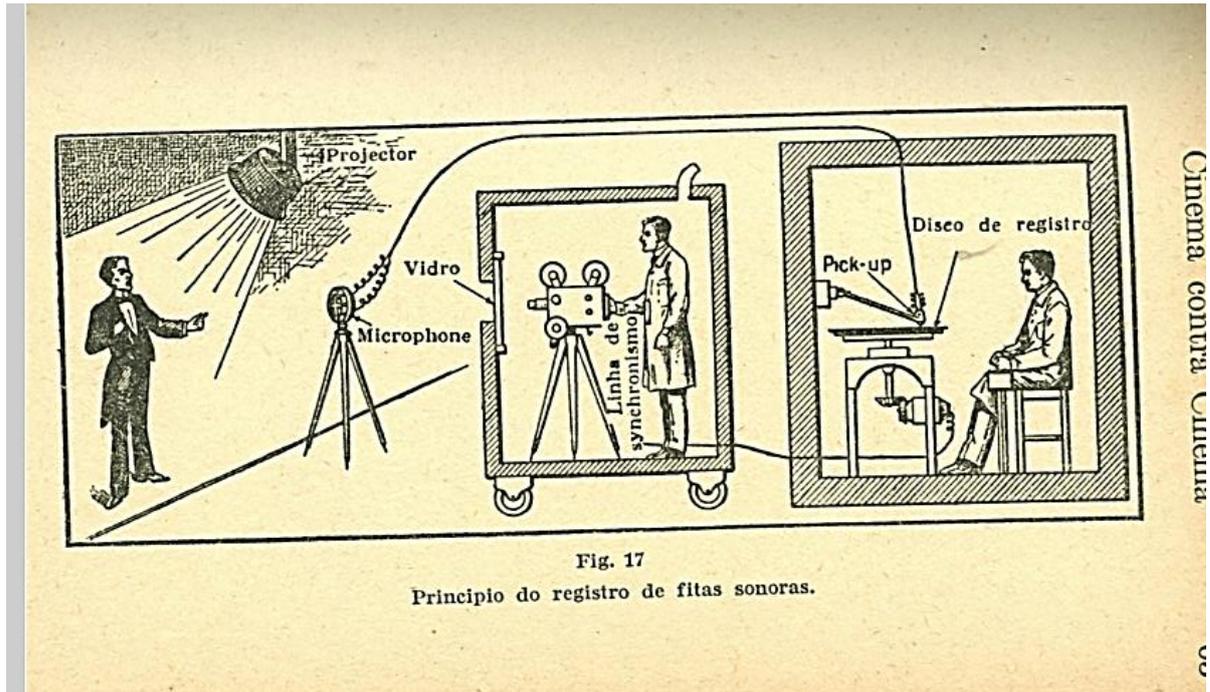
Portanto, a fita educativa servia a muitos propósitos. Do ensino das disciplinas à contribuição com a obra de cooperação escolar a fita educativa, como observa Almeida (1931, p. 189), “para de accôrdo com os modernos principios pedagogicos, deve collaborar na obra de integração da escola na acção geral educativa de cada comunidade”. Assim, as fitas de ensino devem “variar consoante a zona da escola, desenvolvendo ensinamentos relativos áquillo que o alumno vê e percebe na realidade ambiente, áquillo de que póde ir deduzindo seus meios de vida physica, economica, intellectual e moral” (ALMEIDA, 1931, p. 189).

Canuto vê no som uma possibilidade de recurso para o Cinema Educativo junto com os autores “Cinema e Educação”. Os dois livros ressaltam a importância do som para o cinema educativo. Principalmente Canuto de Almeida associa a possibilidade de transmissão sonora de conteúdos dentro das escolas. Maria Eneida Fachini Saliba encontra evidências no arquivo pessoal de Canuto sobre seu contato com o funcionamento do cinema sonoro em uma correspondência com Telemaco H. de Macedo van Langendonck, onde ele pede informações técnicas antes de terminar o livro “Cinema Contra Cinema”:

Dentro de quatro ou cinco dias volverei a São Paulo e procurarei você para me dar resposta às seguintes questões: 1) como funciona o microfone? 2) como funciona os altifalantes? 3) como funciona a célula fotoelétrica e quais suas mais vulgares aplicações práticas?
 Você sabe que é para o meu livro. Já está pronto, mas apenas à espera dessas três notas que você me vai fornecer (apud, Saliba, Arq. C. M., 22/05/31)

Jonathas Serrano e Venancio Filho sem detalhar, também fazem eco a atuação do som no cinema. Os dois livros são muito semelhantes na compreensão do lugar do som no cinema educativo. Embora muitos intelectuais divergissem e criticassem o cinema sonoro, os educadores, em geral, defenderam a utilização dos equipamentos com autofalantes. Canuto dedica-se a explicar os mecanismos sonoros do cinema e também o ponto em que a tecnologia estava. Faz também previsões acerca do futuro dessa técnica. Ambos os livros aproximam os novos equipamentos da escola.

De todo modo, o cinema sonoro é visto positivamente e com entusiasmo nos livros de Serrano e Venâncio Filho e de Canuto de Almeida que reconhecem as vantagens da nova tecnologia no ambiente escolar. Daí esses autores associarem o som, as imagens e os valores retratados nas recomendações dos aparelhos e indicações sobre o enquadramento e a sincronização do som, como no esquema abaixo, publicado em *Cinema contra Cinema*:



Fonte: ALMEIDA, 1931^a, p. 63

A transição do mudo para o falado foi criticada por muitos técnicos das companhias de cinema porque, conforme aponta Maria Rita, a nova tecnologia colocou o cinema nacional em desvantagem frente as produções estrangeiras. Os educadores, no entanto, não deixaram de compreender essa inovação como uma evolução inevitável. Se o fonógrafo foi o equipamento que trouxe o som para o cinema, fora das salas de projeção, o som já era uma forma importante de comunicação desde as primeiras experiências com a radiodifusão. O rádio havia inaugurado a era da comunicação de massa (PEREIRA, 1967, p. 47) e o cinema também foi compreendido nessa lógica. Anita Simis menciona essa associação ao citar um discurso de Getúlio Vargas esclarecedor da aproximação que os educadores igualmente faziam:

Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. É a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu. (VARGAS s/d, apud SIMS, 1996, p. 31)

Os variados recursos pensados para um contato maior com as camadas populares também foram associados à escola e parte da implementação de políticas de educação popular integravam o cinema e a radiodifusão.

A imprensa aperfeiçoa-se, a telefonia e o rádio telefone devolvem-se, progride a fonografia, o teatro renova-se, o cinema reúne os dons de todos e multiplica-se de atrativos, desponta a televisão para em breve, modificar o aspecto dos espetáculos cinematográficos e torná-los ainda mais populares. (ALMEIDA, 1931, p. 143)

Os alto-falantes expandem-se rapidamente, ainda que sofressem grandes e rápidas adaptações mecânicas. Cada equipamento que se somava aos já existentes, exigiam cada vez mais novos profissionais de diferentes áreas técnicas, diretores, produtores, atores (que passaram de intérpretes expressivos na cena muda para os galãs com “vozeirão” no falado), roteiristas. Portanto, com a chegada de uma nova técnica de filmagem, profissões foram “inventadas” no mundo do cinema. As possibilidades de criação viabilizadas pelas novas técnicas não demorariam a alcançar a produção de fitas educativas.

O próximo capítulo se dedica ao estudo de um caso paradigmático da mudança que as novas possibilidades técnicas efetivaram na produção do cinema educativo.

CAPÍTULO 3:

Fazer cinema no INCE: Humberto Mauro e o Descobrimento do Brasil

Humberto Mauro chega ao INCE em 1936 pelas mãos de Roquette-Pinto. Diferente de Canuto Mendes de Almeida, a atração inicial pelo cinema de Humberto Mauro era de ordem mecânica e técnica sem a preocupação com o enredo/ficção. Como observa Paulo Emílio, não importava a interpretação nem se preocupava com o apelo emotivo dos filmes, “mas a manipulação dos chassis, a obtenção da luminosidade adequada, o efeito de escurecimento paulatino obtido com o obturador, o trabalho de revelação dentro de um grande copo” (GOMES, 1974, p.80). Edgar Roquette-Pinto, como Jonathas Serrano, Canuto Mendes e Venâncio Filho, pensava o cinema como um meio capaz de educar toda a população.

A relação do cinema com a educação que os reformadores da década anterior reivindicavam institucionalizou-se com a criação do INCE em 1936. O Instituto conseguiu produzir documentários educativos e fomentar o aparelhamento das escolas. No período da ditadura do Estado Novo, foi ainda instrumento de conexão entre a educação, a cultura e a política. Conforme se sugeriu anteriormente aqui, a tentativa de fazê-lo vinha de antes. De fato, depois da Exposição de Cinema Educativo, em 1929, na capital federal a compreensão da necessidade de controle do conteúdo dos filmes dirigidos às crianças orientou a continua crítica ao chamado cinema dramático dos grandes estúdios comerciais.

Sevcenko (2001) afirma que a nova forma de arte que era o cinema estava em consonância com a tecnologia da época. Segundo o autor, o cinema era responsável pelas profundas transformações na sensibilidade e na percepção das populações metropolitanas e expressava movimento, glorificava o ideal de velocidade que estava presente junto com a celebração da ciência e das máquinas de uma forma geral. Desde a década de 1920 o circuito de cinemas já exibia a produção de *Hollywood* e sofria ações de contenção da sua expansão por parte de grupos intelectuais cautelosos com a “estrangeirização” que essa produção promovia.

O instrumento mais adequado para esse grupo era a nacionalização do cinema e da radiodifusão. Nesse sentido, o modelo observado de bastante perto era o oferecido pelas iniciativas do cinema educativo italiano. Desde 1931, Mussolini e os militares da Itália já contavam com o cinema educativo a partir de um Instituto Internacional de Cinematografia

Educativa, sob patrocínio da Sociedade das Nações. A Alemanha é outro modelo considerado. Segundo Anita Simis o modelo de propaganda pró-nazista eram influencias relevantes no Brasil e foram se expandindo durante a década de 1930, sobretudo quando o decreto-lei 1.915 de 27 de dezembro de 1939, é criado o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP.

O projeto de Getúlio Vargas de expansão cultural foi um esforço presente no Estado Novo “para controlar os instrumentos necessários à construção e implementação de um projeto político-ideológico” (SIMIS, 2008, p. 55) que tinha suas ideias de difusão cultural ainda segundo Simis (idem) apoiadas em nomes de Francisco Luís da Silva Campos, Ministro da Justiça e realizador da constituição de 1937.

Ainda que aqui não escape à compreensão o quanto o INCE aproximava-se do que fazia a *Reichsfilmkammer* na Alemanha e, assim, o papel estratégico dessa instituição para o Estado Novo, este capítulo explora as características que o cinema educativo assumiu no fim dos anos 1930. Assim, volta-se para a contextualização do trabalho de Humberto Mauro no interior do INCE. A análise aqui não ignora o poder do Estado sobre o cinema educativo, mas insiste na inventividade de Humberto Mauro na produção de filmes para o INCE. Nessa direção tomamos o filme *O Descobrimento do Brasil (1936)* como um estudo de caso.

O INCE

A partir da década de vinte o cinema foi o centro dos espetáculos de diversão popular e também se expande para a elite. Na década de 1910, encontrava-se “salas de visitas com cadeiras de madeira ou palha” que foi se expandindo e desbancando “os circos, os cafés-concerto, os teatros, os serões” (GALVÃO, 1975, p. 38). O Cine República que era um ringue de patinação em 1912 e foi reformado em 1921 marcando o cinema brasileiro “nada devendo aos melhores cinema do mundo (SIMIS, 2008, p. 77). Não por acaso, o controle visual do cinema é interesse do Estado. Quando o INCE foi criado por meio do Decreto-Lei Nº 378, de 13 de janeiro de 1936 – Art. 40⁷ ratifica a organização institucional do cinema educativo como órgão vinculado ao Ministério da Educação e Saúde⁸.

⁷ Art. 40. Fica creado o Instituto Nacional de Cinema Educativo, destinado a promover e orientar a utilização da cineamatographia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral. 3) Instituições de educação extraescolar.

⁸ Art. 1º O Ministerio da Educação e Saude Publica passa a denominar-se Ministerio da Educação e Saude. Art. 2º Compete ao Ministerio da Educação e Saude exercer, na esphera federal, a administração das actividades relativas:

Em muitos aspectos, o funcionamento do INCE dava expressão à campanha contra o cinema comercial que desde a década de 1920 reunia os defensores do cinema educativo.⁹ Na Associação Brasileira de Educação, por exemplo, Maria Luiza Camargo Azevedo pronunciou-se da seguinte forma acerca do cinema:

A cinematografia é uma arma de dois gumes, tanto corrompe como instrui e educa. Manejado com acerto, ela é a maior propagadora da ação moral, da tão almejada paz universal, disseminando entre países de diferentes raças a ciência, a arte, a indústria e o comércio, unindo assim, povos os mais distantes, proporcionando-lhes ensejos de um intercâmbio valioso em todos os terrenos. Mal orientada, é abismo em que se afogam os bons costumes e a inimiga acerba da infância, que nela vê, revestidos de fausto e sedução, os ignominiosos vícios humanos. A campanha contra o mau filme deve ser mundial, pois o mal é coletivo. Todos os países deveriam reunir seus esforços concatenando a defesa, opondo-lhe uma barreira invencível e cercando-lhe, com leis severíssimas, a alegação dos direitos que assistem aos homens livres. (AZEVEDO, Maria Luiza Camargo, ABE, 1927).

A exposição de agosto de 1929, toda legislação que culminou na criação do INCE anos a frente e o proselitismo de muitos intelectuais e educadores como Jonathas Serrano, Vicente Licínio Cardoso e Maria Luiza Camargo Azevedo apostavam em um cinema que também fosse instrumento de educação. Depois da posse de Getúlio cria-se o Decreto 21.240/32 que tinha

a) á educação escolar e á educação extra-escolar ;

b) á saude publica e á assistencia medico-social.

⁹ A historiadora Antonacci (1993) atribui esforços de mostrar em seu trabalho ações que vão sendo somadas por meio da coerção, como o decreto 21.240 de 1932 elaborado pela Associação Brasileira de educação, o fato histórico de instituição da primeira Comissão de Censura Federal e que nacionaliza o serviço de censura cinematográfica instalada no Ministério de Educação. No trabalho da historiadora, fica evidente que os decretos foram marcos fundamentais para “eclosão do cinema nacional” voltada a fins pedagógicos na forma de leis. Encontramos durante as cartas e decretos presentes nos fotogramas do CPDOC intitulados de “Histórico do Cinema Educativo no Brasil”, um desses decretos permitiu o aparecimento de inúmeros filmes nacionais, isso facilitou o desenvolvimento da indústria exibidora e incrementou o número de casa de espetáculo no território nacional. São contadas em 1936 1.683 salas de cinema espalhadas pelo país. (CPDOC, 1938, referência GC, 35 00 00/2). Antonacci traz em sua pesquisa um decreto fundamental que nos ajuda a perceber como os primeiros filmes ocupam o espaço escolar. Três anos antes a criação do INCE o decreto de 1933 de fevereiro é o primeiro. O decreto 3.763 instituiu no Distrito Federal a Biblioteca Central de Educação, com uma Divisão de Cinema Educativo para distribuir filmes às escolas públicas. Um segundo decreto é apontado nos estudos de Taís Campelo (2007). Esse Decreto 21.240 de 1932 é o primeiro no serviço de censura dos filmes exibidos no Brasil, que até então era realizado pela polícia de cada localidade.

O decreto de 1932 é especial para nossa articulação, pois dentre outras providências, ele obrigava em seu artigo 12, a inclusão de um filme educativo em cada exibição nas salas de cinema.⁹ Junto aos programas, deveriam ser incluídos *shorts* que fizessem divulgação de conhecimentos científicos, motivos artísticos, divulgação cultural ou que revelassem aspectos da natureza (artigo 7, § 3º). Esse é o início da taxa tributária para a educação, “Taxa cinematográfica para a educação popular” que buscava arrecadar fundos para expansão nacional do cinema educativo. Somente seriam permitidos filmes certificados pelo Ministério da Educação e Saúde Pública depois de aprovados pela Comissão de Censura Cinematográfica, que se instalaria junto ao Museu Nacional (artigo 2 e 3). Um terceiro decreto importante a ser destacado foi o 5.884 de abril de 1933. Ele instituiu o Código de Educação do Estado de São Paulo com medidas relativas ao desenvolvimento e controle do cinema na escola. Do artigo 121 ao 138, este Código de Educação ocupou-se em “colocar ao alcance da escola as conquistas da técnica moderna no campo da cinematografia e do rádio”, regulamentando o uso de aparelhos, dos filmes e s exibições, conforme as disposições do decreto federal. As ações por meio de decretos foi a maneira de disputar o veículo de comunicação pelo poder e a forma de pressão para a criação de um órgão específico em sistematiza o cinema nacional alinhado com os demais processos técnicos modernos aplicados ao ensino e à educação, de modo centralizar os impostos e taxas, empréstimos de equipamentos, filmes, implementação da censura e implantação do projeto nacionalista do cinema e da música educativa, pelo cinema e pelo rádio.

como função de censura cultural “presidida pelo ministro do recém-criado Ministério da Educação, Francisco Campos (SIMIS, 2008, p. 93-94).

Muitos desses intelectuais contribuíram para comprometer o Estado com essa aposta. Conforme apontou Miceli (1979) da política de criação de cargos especializados após a Revolução de 1930 resultaram grupos de “homens de cinema”: técnicos de educação, assistentes, diretores, cineastas e ajudantes técnicos. Esse quadro de profissionais fora, paulatinamente, preenchido pelos detentores de uma competência estrita em campos do conhecimento que até então não haviam conseguido lugar no mercado de trabalho próprio de suas áreas de atuação (MICELI, 1979, p.157). Esse novo mercado do cinema foi responsável pelo surgimento de um quadro de profissionais formados a partir da contratação e ampliação de pessoal por parte do estado e também para criação de estudos dos mecanismos de censura

A estrutura do INCE era reduzida. Quando foi criado, contava com dez funcionários e se constituía de três setores: Serviço de Orientação Educacional (que abrigava a Comissão Consultiva do INCE com representantes de várias áreas e disciplinas como história, antropologia, ciências naturais, ciências exatas, patrimônio etc.), Serviço de Técnica Cinematográfica, responsável pela produção dos filmes, e o Serviço Auxiliar, encarregado da distribuição dos filmes, da propaganda e da realização de projetos educacionais (CALABRE, 2009: 31-33). Em seu primeiro ano de funcionamento, essa estrutura teve uma grande produção. O instituto criou mais de 60 filmes e editou 150 filmes no período. Esse fôlego foi perdido posteriormente. Até 1945, 100 outros filmes foram editados, menos que o total do ano inicial de funcionamento e mais 233 filmes produzidos, sendo apenas dois deles longas-metragens: *O Descobrimento do Brasil (1936)* e *Os Bandeirantes (1940)*, ambos dirigidos por Humberto Mauro (Leite, 2005, pp. 46-47).¹⁰

¹⁰ Podemos coletar esses dados por meio da Cinemateca Nacional e observar o ânimo das produções de Humberto Mauro, sobretudo nos primeiros anos de direção no instituto, e depois, como vai perdendo “força”.

Tabela 1.1 – Filmes produzidos pelo I.N.C.E. de 1936 a 1944.

Ano	Quantidade de Filmes Produzidos (I.N.C.E.)
1936	29
1937	35
1938	27
1939	40
1940	21
1941	5
1942	18
1943	16
1944	11

Fonte: Acervo da Cinemateca Brasileira

Em junho de 1936 o INCE produz um filme sobre o preparo da vacina contra a raiva e inicia a série de filmes higienistas. O objetivo era a conscientização acerca do tratamento de enfermidades. Ainda em 1936 foi produzido, com discurso emocional em comemoração à independência do Brasil, o filme *O Dia da Pátria*. “Com os coros infantis, as bandas militares e o discurso do Sr. Presidente da República” o filme foi exibido já em uma película sonora sob a trilha de Villa Lobos. No mesmo ano em 1936 foi produzido *O Descobrimento do Brasil*. Esse filme se somou às ideias nacionalistas dos primeiros filmes do Instituto Nacional de Cinema Educativo. Antonacci (1993, p. 162), destaca que na “lista de filmes da série escolar do INCE, no seu primeiro ano e meio de atividades, encontramos películas patrióticas diversas, tais como: “*Dia da Bandeira*- solenidade na Capital da Republica sob o patrocínio da “Liga de Defesa Nacional”, “*Juramento a Bandeira* - desfile do Batalhão da Guarda em continência ao Presidente da República”, “*Dia do Marinheiro* - lançamento da pedra fundamental da estátua do Almirante Tamandaré”.¹¹ Em 1938, já tinha disponível um importante número de filmes educativos que poderiam ser alugados ou comprados: “restará que os professores se interessem, de fato, pelo filme, não como processo que substitui o mestre, mas como processo que sempre completa a lição”, acreditava ROQUETTE PINTO (1938, p.26 [grifo nosso]).

¹¹ Diferente das imagens de alguns filmes educativos dos quais exaltam as festividades militares, a obra de Marcos Napolitano “História do Brasil República” (2016) é importante para contextualizar que as imagens dos desfiles durante o período é uma tentativa de passar uma impressão de uma passividade retratada em uma historiografia mais antiga que escondem conflitos religiosos, guerras civis, outros conflitos e tensões sociais. “A vida política monótona e fechada à qual o povo assistia *bestializado*, o quadro revelado pela historiografia mais atual é bem outro, diferente da famosa obra de Benedito Calixto. Definitivamente, não se morria de tédio na jovem República brasileira” (NAPOLITANO, 2016, p. 23).

Num levantamento que contou com diversos colaboradores, Antonacci abre a “caixa preta” do cinema educativo no interior das suas filmotecas. Ela constatou que o INCE não se absteve das grandes produtoras internacionais como a Disney. É importante frisar que nesse mesmo período Nesse sentido, o levantamento dos filmes do INCE realizado nos trabalhos de Antonacci (1993) esforçam-se em analisar as ações práticas do instituto e que o mesmo se rendeu ao cinema comercial. O próprio INCE, apesar de censurar filmes, não impediu a chegada das películas comerciais. Filmes como Tarzan 1918 (interpretado por Elmo Lincoln) fez sucesso pelo mundo todo¹² e, no Brasil, contou com o apoio do INCE. De acordo com Antonacci (1993), o INCE comprava filmes comerciais voltados a recreação. Pelo levantamento que essa autora produziu, o Prof. Luiz Motta Mercier da Diretoria de Ensino contou com a verba de 15.000\$000 para a aquisição de filmes para sessões recreativas Ainda segundo Antonacci (1993), na gestão de Almeida Junior na Diretoria de Ensino de 1936/37, “tem-se o registro de que 140 aulas modelos com cinema educativo foram dadas nas 3ª e 4ª séries, para mais de 570 sessões recreativas nos grupos escolares do estado”.

Mesmo assim, o filme *Branca de Neve, de Walt Disney*, foi nomeado como "deseducativo" por "deixar-se persuadir" por "perturbar a lógica e a imaginação da infância", tendo por pretexto a diversão. Apesar do estudo de Morrone (1997) mostrar que o Secretariado de Cinema e Imprensa teceu críticas aos filmes recreativos, até mesmo aos desenhos animados, não resta dúvida de que o cinema comercial e outros filmes recreativos, como os da *Disney*, foram usados como uma espécie de “isca” antes da promoção dos filmes portadores dos valores pretendidos. O cinema recreativo era bem aceito, existia parcerias entre o comercio de filmes americanos quando por exemplo Orson Welles e John Ford vieram filmar no Brasil Carmem Miranda. “O melhor exemplo do sucesso de tal política foi a negociação do Bureau com os estúdios Disney para a criação de tipos como “Zé Carioca” (SIMIS, 2008, p. 107) ou quando as películas cômicas de Charles Chaplin eram vistas. Nas décadas de 1920 e 1930 os críticos de cinema afirmavam que os documentários educativos não atraíam o público, eram desinteressantes. Então, a justificativa era que a “isca” para a instrução do documentário educativo fosse o cinema recreativo.

Fitas cômicas em que o Carlito ou o Harold Lloyd façam proesas, constituirão um espectáculo útil e agradável. Dará, talvez, rendimento ás caixas escolares ou a outra instituição, e recreiará, por certo, as creanças, tirando-as da rua onde estão á mercê de todos os vícios. Não lhes dará, porem, noção ou não lhes incutirá sentimento algum, nem mesmo, essas exhibições, seriam capazes de instrui-las. Por inócuas apenas serviriam de passa-tempo. Pode ter, isto, uma intensão social, mas não é estrictamente pedagógico. Si se exhibirem fitas sobre a fabricação do papel, a confecção de um jornal moderno, o trigo, o pão, sobre a vida do besouro ou da ranha, etc., o alumno se

¹² Hoje, este material é distribuído para mais de 200 emissoras de tevê nos EUA e no exterior.

instruirá, forçosamente, mas instrução, unicamente, é possível que o fatigue e daí por diante, as fitas se tornem desinteressantes, mesmo com a colaboração inteligente do professor. Nem uma coisa nem outra, exclusivamente se completam, sempre com melhores resultados (ORLANDI, J. O. 1931, p.149).

Além da isca dos filmes recreativos, contribuía para a divulgação dos filmes educativos a atuação dos educadores na imprensa diária e em periódicos como a Escola Nova e pela Revista Cinearte. Esses veículos contribuía de diversas formas com a produção cinematográfica voltada para a educação. A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo tanto institucionaliza parte do que era reivindicado pelos educadores quanto se beneficia desses veículos de discussão e difusão do cinema.

SCHVARZMAN (2004) propõe que até 1947, destaca-se na produção do INCE os filmes pedagógicos. Foram 239 películas encontradas em sua maioria de temas classificados como científicos e higienistas, orientados por Roquette Pinto e dirigidos por Humberto Mauro, com a supervisão do Ministro de Capanema. A questão da recepção foi então desafio reconhecido. Contava Roquette Pinto “Você aí, se continua assim, mando para o cinema da escola! E o menino apavorado, sossega” (RIBEIRO, 1944, p. 7). Pelo cinema como instrumento educativo, continua o autor. “Daí, pois, a nossa preocupação constante de melhorar cada vez mais nossa produção, sobretudo essa que se encaminha às escolas” (idem)

O INCE procurava realizar convênios para facilitar a distribuição dos filmes. Pesquisas para saber em que condições estavam as escolas em relação a aparelhagem e repertório de filmes foram encaminhadas junto a Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB), com sede no Rio de Janeiro e filial na cidade de São Paulo. Esta empresa já era responsável pela distribuição dos complementos nacionais que se tornaram obrigatórios a partir do decreto 21.240 de 1932 e também já distribuía os filmes do INCE e do Ministério da Agricultura. Tentava-se solucionar por meio de serviços assim os problemas financeiros que dificultavam quando não impediam a propagação do cinema educativo.

Com a finalidade de arrecadação, o INCE exigiu a cobrança de taxas aos estabelecimentos de ensino que quisessem utilizar o cinema educativo nas escolas. No parecer ao Ministério da Saúde Pública e Educação de Roquette-Pinto, enviado ao Ministro Capanema, a respeito da proposta da Distribuidora de Filmes Brasileiros¹³. Em processo realizado pela

¹³ Roquette-Pinto prossegue pedindo parecer do Ministro Capanema para aceitação ou não de tal proposta de distribuição. Dado esse contexto, percebemos que o grande problema enfrentado pelo INCE foi a questão da distribuição, pela amplitude de um projeto que procurava abarcar todas as escolas do território nacional, num período em que as vias de comunicação entre os estados brasileiros ainda eram escassas. Entretanto, encontramos também menções positivas ao trabalho do Instituto entre aqueles estabelecimentos que conseguiam receber os filmes produzidos. É o caso de um diretor de um estabelecimento do interior de Minas Gerais, na cidade de Caxambú, Patronato Agrícola Wenceslau Braz, que envia um comunicado ao Ministro Capanema. Ele agradece a remessa de um catálogo de filmes que serão fornecidos pelo INCE e manifesta “o contentamento geral causado

FAPESP (nº do processo 2017/13369-3) realizado de 2017 até 2019 sob responsabilidade de Anderson Ricardo Trevisan em pesquisa dos documentos do CPDOC do Rio de Janeiro, intitulado “Cinema Educativo: pesquisando os acervos do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)” o bolsista Rodrigo Leal da Silveira pode se contatar que:

A experiência já demonstrou que esse processo de distribuição de filmes só poderá dar bons resultados se o Instituto Nacional de Cinema Educativo puder dispor de um representante em cada Estado. A proposta da D.F.B corresponde à necessidade apontada sem nenhum “ônus” para o governo. (CPDOC, GCg 35000/2, Arquivo Gustavo Capanema, Instituto Nacional de Cinema Educativo ao Ministério da Educação e Saúde, 21 de fevereiro de 1938).

Também foi possível perceber na pesquisa como o cinema educativo se consolidou como peça integrante da cultura visual brasileira em formação especialmente a partir da criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo, em 1937, dentro de um projeto maior de construção da nação, que tinha na educação das massas. Materialmente o projeto era encaminhado para os estabelecimentos de ensino mandavam solicitações de compra de aparelho cinematográfico ao Ministério da Educação e Saúde. Como é o caso de um pedido de uma diretora de escola, que solicita à D. Maria Capanema, em 1944, equipamentos para seu estabelecimento:

Permita-me que, como diretora de uma Escola Municipal situada em lugar longínquo e de difíceis comunicações com o centro, dando instrução a 300 crianças pobres, muitas delas filhas de convocados, dirija um pequeno pedido a Va. Exa., que, pela sua posição e pelos seus nobres sentimentos, muito se interessa pela instrução e educação das criancinhas da nossa Pátria querida. Sou diretora da Escola Municipal 11-13 no Marco Cinco da estrada Intendente Magalhães. O lugar é muito longínquo e de difícil acesso aos lugares adiantados. A nossa escola precisaria muito de um aparelho de cinema educativo, que nos auxiliasse na instrução e educação destas criancinhas, e que nos permitisse proporcionar-lhes alguma alegria nestes lugares longínquos e abandonados CPDOC, (GCg 35.00.00/2, Arquivo Gustavo Capanema, De Isabela L. Nunes Ferreira para D. Maria Capanema, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1944.)

As atividades do INCE ficaram restritas a circuitos específicos dos profissionais de cinema. Os decretos, as taxas e a compra de equipamentos foram suficientes apenas para parte do projeto pensado para o Instituto. Limitando-se ao empréstimo de equipamentos mais do que a produção fílmica, o INCE não conseguiu atingir o público de massa como era almejado.

Pouca gente terá lido, ou ouvido falar alguma coisa sobre o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo). Uma das últimas notícias espalhadas sobre o INCE, aliás com uma intençãozinha de ridículo, foi a seguinte: quem desejasse ser produtor cinematográfico, no Brasil, não deveria ter mais preocupações nem dificuldades, pois era só pedir máquinas, técnicos e película virgem ao INCE e este, num prodigioso auxílio ao cinema nacional, pôr-se-ia à disposição dos candidatos a produtores do “grande cinema”. (A Cena Muda, Rio de Janeiro, v.23, n.17, p.3, 27 de abril de 1943)

entre docentes e discentes, quer do Patronato, quer dos outros estabelecimentos de ensino da cidade, pela aquisição de tão importante meios de educação (...)” (Idem)

O INCE teve uma atividade intensa na produção de documentários, e mesmo que não tenha se expandido como propaganda do governo como em países como a Alemanha e nem ter sido um sucesso de público como as películas norte-americanas, é necessário salientar que o INCE se tornou um órgão visível, principalmente para o meio cinematográfico, tendo grande importância no desenvolvimento do cinema documentário no Brasil e servindo de base para o trabalho de censura do DIP durante o Estado Novo. Ao fim e apesar de tudo, mais do que um projeto de fomento para o uso do cinema com propósito educativo, o INCE tornou-se também um órgão de educação do próprio cinema nacional, especificamente do cinema documentário.

Humberto Mauro

A atenção ao trabalho de Humberto Mauro no INCE permite-nos acompanhar o que se tornou o projeto de cinema educativo pela perspectiva de um prático. Diferentemente de Jonathas Serrano e Venâncio Filho, Humberto Mauro dirigiu a produção de xx filmes no INCE, tornando-se um dos seus principais expoentes. Vai além da prática de Canuto Mendes que apenas produziu ficções para o entretenimento ao elaborar uma linguagem autoral para filmar a aspectos da brasilidade. A trajetória e o trabalho de Humberto Mauro interessam aqui como contraponto prático ao esforço dos intelectuais dos anos 1930 e 1930 em pensar o cinema educativo como instrumento de nacionalização e também do INCE no seu papel de institucionalização do cinema educativo do país.

Humberto Mauro (1897-1983) foi criado em Cataguases e sua vida e obra reúnem biografias e estudos úteis à compreensão da sua trajetória, do seu estilo e do seu legado (ver principalmente GOMES, 1974). Seu trabalho no INCE entre 1936 e 1964 também foi estudado. As pesquisas de Viany (1959; 1978; Catelli (2005), Ramos e Miranda (2000), Morettin (1995) e Souza (1990) constituíram já um repertório de análises significativo para a compreensão da contribuição de Humberto Mauro no período. As criações de Humberto Mauro, mas também suas opiniões em relação ao cinema nacional têm sido estudadas do ponto de vista da sua história e do seu significado.

Humberto Mauro inicia sua trajetória no INCE quando os filmes comerciais já tinham dominado as salas de cinema. O cinema comercial já era uma realidade e estreitava as possibilidades de se discutir o cinema educativo. Paulo Emílio percebe bem isso quando analisa o debate ocorrido na Revista Cinearte, em torno da questão pedagógica e o cinema:

O interesse maior por problemas pedagógicos desligou sua coluna do que havia de mais vivo em Cinearte e como ele também se afastou pouco a pouco das tarefas de preparo da revista, a importância de Adhemar aumentou muito. Com a retração de Behring, o nível intelectual baixou e tornou-se mais interessante. Sucedeu à parte cinematográfica de Para Todos...(GOMES, 1974, p.322)

O artigo deve ser encomendado por Behring que nesse período sai da sonolência pedagógica e da preocupação com a censura e volta os olhos para o nosso cinema (GOMES, 1974, p.323).

A imagem de Mauro como cineasta se consolidou no INCE. Em sua tese, (VIANY, 1978, p.84) lembra que na década 1960 Glauber Rocha elogiará o estilo cinematográfico de Mauro, dando a ele a alcunha de fundador do movimento do Cinema Novo brasileiro. O pioneirismo de Mauro vinha, entretanto, do cinema educativo então já considerado como algo menor e velho. A postura foi evidenciada por Glauber quando relembrou a produção de Humberto Mauro dos tempo do INCE:

Isto porque este velho mineiro de Cataguases – burocratizado no INCE e sem produtor para fazer novos filmes – é um cineasta de ontem e de hoje: é o mais novo dos cineastas do Brasil, é naturalmente a bandeira do nosso movimento (com licença da bandeira e do movimento) e está sendo descoberto no momento em que o país cinematográfico está maduro para recebê-lo. Bom que Mauro não tivesse sido estragado no monstro da Vera Cruz. Bom que Mauro permanecesse em arquivos empoeirados em quanto as experiências de imitação humilharam o cineasta brasileiro até reduzi-lo a um marginal desprestigiado e justamente omitido (ROCHA apud VIANY, 1978, p.84).

Ramos e Miranda (2000) se detêm na produção de Mauro no INCE de outra perspectiva:

Não se deve ver os quase trinta anos de Humberto Mauro no INCE como mero emprego burocrático que suga suas potencialidades de cineasta. A infraestrutura técnica do INCE permite-lhe o exercício do documentário e o horizonte ideológico nacional – cientificista que predominou nas suas obras do Instituto parece-lhe ser próximo. Talvez seja exagero afirmar que Mauro é um documentarista convicto que teve brevemente sua carreira desviada pelo cinema de ficção” (RAMOS & MIRANDA, 2000, p.180).

Durante os anos que passou como diretor de filmes no INCE, Humberto Mauro contribuiu para a consolidação dos filmes documentais no Brasil. Talvez por essa razão, Ismael Xavier (1978) e Sheila Schvarzman (2004) consideram-no o principal pioneiro do cinema “oficial” do país. Viany (1959, p. 90) considerava Humberto Mauro, “um dos cineastas mais ilustre e consciente de fazer um cinema legitimamente nacional” por acreditar que “a vida brasileira tem que ser passada na tela como ela é” (idem). Quando menciona o INCE, Viany parabeniza Mauro pelo seu trabalho, ao mesmo tempo em que lamenta a ausência da direção do cineasta nos filmes de longa-metragem fora do instituto:

Ocupado no INCE, para o qual já produziu dezenas de comentários de todas as espécies – educativos, científicos, musicais, turísticos, etc, Humberto Mauro afastou-se dos filmes comerciais de longa metragem há alguns anos. É uma pena, pois, indubitavelmente, muita coisa boa e brasileira ainda poderia contar. Contudo, mesmo que continue apenas a produzir filmes curtos para o INCE, estará sempre a trabalhar pelo cinema que descobriu, rapazola, em Cataguazes, e ao qual desde então tem servido com dignidade e dedicação (VIANY, 1959, p.90).

No INCE é marcante para a carreira que Mauro construiu a figura de Roquette Pinto. Paulo Emílio enxerga em Roquette-Pinto “o novo mestre do cineasta de Mauro”. Nota, especialmente, a presença de Roquette Pinto na transformação do olhar educativo do cinema de Humberto Mauro. Antes de Roquette Pinto, as influências do passado de Mauro teriam sido de Cypriano Teixeira Mendes, Pedro Comello e Adhemar Gonzaga. Foi com eles que teria aprendido as principais técnicas cinematográficas. Já com Roquette Pinto, que, nas palavras de Paulo Emílio, tinha um “respeito pedante pela cultura oficial”, Mauro é constituído como um representante oficial do cinema educativo. Alguns pesquisadores sobre cinema afirmam que somente quando Humberto Mauro se distanciou do INCE é que pode chegar à sua fase de “luminosa maturidade” (GOMES, 1974, p.451). No INCE, o Estado teria a exclusividade da atenção e criações de Humberto Mauro, desviando sua inventividade da produção de ficção para o documentário educativo.

Moura (2003) concorda com este tipo de avaliação da produção de Mauro. Também entende que Roquette-Pinto amolda o conjunto de valores culturais, científico e de beleza natural reproduzido na película como ideologia de Estado. Assim, Roquette-Pinto é visto como fiador do cinema a favor da cultura e a serviço da educação das comunidades mais esquecidas àqueles que estavam longe dos bancos escolares presente na obra de Humberto Mauro. Roquette Pinto é uma figura atrelada ao pensamento fílmico de Humberto Mauro e principal responsável pela estratégia do INCE em suprir as carências do ensino oficial pela criação de programas educativos que tivessem a capacidade de irradiar cultura, sobretudo ao interior do país. Catelli (2005) e Ramos (2000) lembram ainda que a associação entre cinema e educação na realidade foi o “verniz que cobre a visão de que é o gênero documentário que permitia o apoio oficial” (RAMOS, 2000, p.196.).

Com relação ao cinema educativo, propriamente, Eduardo Morettin (1995) fez uma análise concebida na centralidade dos educadores *escolanovistas*. Segundo o autor, “a preocupação ética e moral dos educadores, ia ao encontro da procura de “seriedade” que estes críticos queriam dar ao cinema brasileiro, a fim de aumentar a sua aceitação no restante da sociedade” (MORETTIN, 1995, p.14). Na sua tese de doutorado, intitulada “Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme *Descobrimento do Brasil (1936)*, de Humberto Mauro”, Morettin (2001) trata da produção do INCE, entre os anos de 1920 e 1930 no controle estatal sobre a produção e veiculação dos filmes e pela implantação da censura das películas existentes. Mais uma vez cruzamos com a justificativa da fiscalização dos filmes e a possível censura dos mesmos, porque acreditava-se que o cinema comercial era fonte de má influência. A produção de filmes educativos devia, justamente, combater este “mau

cinema”. No entanto, Carlos Roberto de Souza adverte que as diretrizes do filme de ficção e do documentário produzidos por Mauro no INCE foram definidas nas produções realizadas entre 1933 e 1936. Segundo explica Souza, em seu trabalho no INCE, Mauro retomará o documento histórico, do tipo realizado no filme “Descobrimento do Brasil” e realizará alguns filmes de curta e média metragem sobre a História do Brasil, mostrando um interesse insistente pela visão historiográfica acerca do Brasil¹⁴.

O próprio Humberto Mauro externou sua compreensão acerca do lugar de produção que ocupava no INCE. Em entrevista publicada no *Jornal do Brasil*, em 1938, fala do Instituto Nacional do Cinema Educativo e de sua participação na Exposição de Veneza. Segundo ele, esta exposição lhe sugeriu que o caminho do cinema nacional, como indústria, era o filme documentário:

[...] não o de pequena metragem, e dirigido por leigos, como os que produzimos, mas o trabalho de arte, com um acentuado caráter humano ou social, como vi em Veneza, e que é, no momento, em todo o mundo, o espetáculo mais apreciado (VIANY, 1978, p.111).

Humberto Mauro coadunava-se com o contexto nacionalista que se manifestava em várias manifestações artísticas do período, especialmente a literatura. Mauro defendia a ideia do “homem como produto de seu meio”. Essa era a proposta inicial do INCE. Mauro produz em forma de documentários um cinema que “deveria importar-se menos com a natureza e mais com o homem”. Mauro e outros cineastas estavam influenciados por autores como: Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, Euclides da Cunha. Segundo ele próprio reconhecia, procurava “a filmagem bem ao vivo do que se chama, na literatura moderna, a grande reportagem (...) ao fixarem essa nossa vida, esses nossos costumes tão diretamente ligados à terra” (Mauro apud VIANY, 1978, p.116).

Análise do Filme: O Descobrimento Do Brasil

No INCE, Humberto Mauro criou filmes de reconhecimento internacional. Entre o épico e o documentário, dirigiu filmes educativos de cunho cívico e científico, voltados para o folclore, a história e seus vultos ou a saúde pública. Entre os principais podemos enumerar:

O Descobrimento do Brasil (1936)

¹⁴ É o motivo primeiro para escolha da análise do filme Descobrimento do Brasil que será realizada em seguida para entender melhor o pensamento de Humberto Mauro no interior do INCE

Dia da Pátria (1936),
 Os inconfidentes (1936),
 O telégrafo (1936),
 Os Lusíadas (1936),
 Pedra fundamental do edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936),
 Peixes do Rio de Janeiro (1936),
 Vitória Régia (1936),
 Preparação da vacina da febre amarela pela Fundação Rockefeller (1938),
 Roma (1938),
 Dia da Bandeira (1938),
 Exposição de trabalhos manuais das escolas primárias brasileiras (1939),
 Bandeirantes (1940),
 Congadas (1941),
 Carlos Gomes (1942),
 Montagem de motor (1942),
 Flores do campo (1943),
 Gravuras ponta-seca (1943),
 Euclides da Cunha (1944),
 Combate à lepra (1945),
 Jardim Zoológico (1946),
 Campos do Jordão (1947),
 Instituto Oswaldo Cruz (1948),
 Ginástica dinamarquesa (1948),
 Assistência aos filhos de Lázarus (1950),
 Cerâmica (1951)
 A velha a fiar (1964)

Dessa obra cinematográfica, pretende-se aqui analisar o filme *O descobrimento do Brasil* como o principal exemplo da nova linguagem que o cinema educativo adquiriu no INCE sob os olhos de Humberto Mauro. Antes, convém distinguir duas perspectivas de análise desse épico histórico que é o filme *O descobrimento do Brasil*. A primeira relativa à interpretação histórica e a outra voltada para a linguagem fílmica propriamente. Inicialmente, então, reconhece-se que, fiel aos manuais de história que confirmavam o ponto de vista dos colonizadores, Mauro consagrou a versão cinematográfica da visão unilateral da colonização produzida nos Institutos Históricos e nas escolas a partir da carta de Pero Vaz de Caminha (ABDALA, 2012, p. 98).

Por outro lado, valendo-se já dos métodos da sociologia da arte, podem-se notar outras formas de apropriação. Ao elaborar *O descobrimento do Brasil*, além dos manuais didáticos, Humberto Mauro nas obras de arte presentes em pintores da corte portuguesa, tomando-as como base de uma história visual da colonização. Dessa perspectiva, entende-se que para retratar da visão do colonizador, Humberto Mauro constrói uma fotografia para seu filme que dialoga como o que Anderson Trevisan chama de tradição visual brasileira. Dessa perspectiva e acompanhando as explicações de Trevisan, pode-se considerar que este filme de Humberto

Mauro passa-se por uma “pintura histórica em movimento”. De acordo com Trevisan (2016, p. 215).

Nessa perspectiva, o filme contribui para forjar elementos do passado na construção de valores da época de sua produção, criando ou recriando mitos de uma nacionalidade. Com isso ele se torna parte de um projeto maior de construção da nação brasileira, no qual os objetos de cultura eram considerados um dos caminhos para sua efetivação.

Originalmente, *O Descobrimento do Brasil* foi um projeto do Instituto de Cacau da Bahia. Em 1935, como parte de um conjunto de produções, pretendia-se produzir cinco filmes sobre a história do cacau. O primeiro diretor do filme foi Luís de Barros, que iniciou as filmagens nos estúdios de Ademar Gonzaga, o Cinédia, em 1930. Mas, no ano seguinte, conforme explica Schvarzman (2004):

Um ano depois o filme passa a ser dirigido por **Humberto Mauro, com música de Villa-Lobos e colaboração intelectual de Roquette-Pinto e Afonso de Taunay**, então diretor do Museu Paulista e responsável pela parte de história do Brasil durante o INCE. Apesar de não ser um projeto original do INCE, a colaboração dos integrantes desse instituto foi intensa o que justifica a menção do INCE nos créditos originais do filme [grifo nosso].

Humberto Mauro não construiu um enredo para *O Descobrimento do Brasil*. Trata-se de um documentário que buscou remontar a carta de Pedro Vaz de Caminha. No filme, o cineasta confere credibilidade às imagens da “fundação do Brasil” por meio da apropriação do referencial imagético produzido nos quadros pintados por Jean-Baptiste Debret e Vitor Meilleres no século XIX. Como afirma Morettin (2000, p. 137), “o filme recorre, como fonte de composição de seus planos e suas sequências, a diversas pinturas, sendo a Primeira Missa no Brasil (1861), de Victor Meirelles, a citação mais clara”. Na montagem de Humberto Mauro, a dramatização e a trilha sonora de Villa Lobos são elementos novos para recriar uma história já conhecida e legitimada. Sob esse aspecto, vale a advertência de Stam e Shohat (2006, p. 144) “o cinema, haja visto o seu papel – por excelência de contador de histórias da humanidade, adequou-se perfeitamente à função de retransmissor das narrativas das nações e dos impérios”.

Não basta, entretanto, observar as imagens e descreve-las. É preciso contextualizar histórica e socialmente a cultura da qual provêm. Contudo, a tarefa não é desprovida de riscos. Trevisan (2019) alerta acerca dos perigos de interpretação das obras e seus contextos históricos ao trazer em seu artigo o pensamento de Gombrich:

Para Gombrich, a abordagem do Instituto Warburg era muito especulativa, sobretudo por apostar na ideia de “espírito de época”. De alguma forma, isso acabava, segundo o autor, por associar muito diretamente as obras e o contexto histórico, fazendo delas não mais do que reflexos do meio social. Tratava-se, por assim dizer, de escapar das fisiognomias ou expressões fisionômicas, formas arbitrárias de interpretação baseadas na simples experiência, preconceitos ou estereótipos (GOMBRICH, 1999, p. 48), “primeiras impressões” que não permitem afirmar que acontece uma comunicação entre o artista e seu espectador através da obra visual. Ao recorrermos à metáfora para explicar o que sentimos ao observar uma obra (nuvens calmas, céu

tranquilo etc.), estamos apenas tendo certas reações em relação às imagens, mas isso não é necessariamente, segundo Gombrich, um entendimento da obra. (TREVISAN, 2019, p. 120)

Ainda assim, para o entendimento do filme é imprescindível perceber a leitura que constrói do mundo e dos esquemas sociais dos quais é parte. Mas, como adverte Gombrich (apud Trevisan, 2019, p. 121), “é arriscado confundir o modo como a figura é desenhada com o modo como ela é vista”.

Nesse sentido, Rangel (2010)¹⁵, em sua obra “Humberto Mauro” contribui para a compreensão do “desenho” do documentário por Mauro e o grupo de pessoas que participaram do projeto logo no início das atividades do INCE ao descrever as circunstâncias de criação:

Convidado por Ignácio de Tosca, presidente do Instituto, Humberto Mauro vai substituir a primeira equipe composta por Alberto Campiglia e Alberto Botelho. Reconfiguraria todo o roteiro do filme, não se contentando em reeditar a história contada pelos velhos manuais escolares sobre o descobrimento. Ao reconstruir as cenas da história do Descobrimento do Brasil, Humberto vai mostrar que o descobrimento não fora casual, mas intencional por parte dos portugueses. Para tanto, valeu-se da famosa Carta de Pero Vaz de Caminha, datada do ano de 1500, dirigida ao Rei de Portugal, D. Manuel, “o Venturoso”, para contar a saga dos navegadores portugueses na “descoberta” de terras abaixo da linha do Equador. O filme contou com a trilha sonora de Villa-Lobos que auxiliou Fausto Muniz na produção dos sons. Gravado nos estúdios da Cinédia, a produção do filme reconstituiu a nau Capitânea de Pedro Álvares Cabral em tamanho natural. Com roteiro escrito por Humberto Mauro com a colaboração do historiador Affonso E. de Taunay e de Bandeira Duarte. O filme *O descobrimento do Brasil* constituiu a primeira obra de Humberto Mauro a expressar de forma mais sistemática seus vínculos intelectuais e sua preocupação em transformar a arte audiovisual em instrumento pedagógico, formador de auditórios. Uma obra de apelo aos ideais de nacionalidade concebida para realçar a maneira harmônica da relação colonizador/colonizado. Integrado ao Ince, esse filme demarcou um território de interpretações que estabeleceriam “um lugar” de onde se fala do Brasil e para ele. Sua produção cinematográfica confirmaria mais que o registro de uma epopeia da conquista ultra marinha portuguesa, indicando o empenho de se forjar um retrato da civilização, chegando, instituindo-se através da celebração da Primeira Missa, rezada pelo frei Henrique de Coimbra, arroteado de aborígenes, considerados bárbaros, fazendo valer o credo civilizatório europeu. (RANGEL, 2010, p. 83-4).

Com duração de 1h. O longa metragem é dividido em 3 partes, segundo a análise do filme feita por Trevisan (2016). Segundo sua interpretação, a primeira parte acontece em alto mar, apenas com os personagens da esquadra portuguesa. A segunda parte se inicia com o desvio da esquadra da sua rota original, passa pelo vislumbre do continente e pelo primeiro contato com os povos nativos e se conclui com a presença dos nativos diante do Capitão-mor (Pedro Álvares Cabral). A terceira e última é a que apresenta o momento em que “os portugueses chegam até a praia e estabelecem contato com todos os nativos” (TREVISAN, 2016, p. 221). Logo nas

¹⁵Jorge Antonio da Silva Rangel é conhecedor da obra e biografia de Humberto Mauro, e suas contribuições para esse capítulo são caras. Ele é mestre em educação pela Universidade Federal Fluminense, doutor em educação pela Universidade de São Paulo. É professor adjunto da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde coordena o Projeto Memória Fotográfica da Educação Fluminense. Coordenou o Projeto Centro de Memória da Educação e foi o primeiro diretor do Centro de Memória da Educação da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro.

primeiras cenas do filme, podemos ver as esquadras e os membros da igreja de Portugal que estão nela, personificadas “especialmente pela figura de Frei Henrique de Coimbra, que realizará a primeira missa em solo brasileiro”. Também é marcada a presença de “pilotos, astrônomos e outros técnicos similares” inclusive “a figura de Pero Vaz de Caminha, escrevente do rei e um dos narradores da aventura portuguesa no filme” (idem, 222).

A preocupação central do filme foi representar o encontro do colonizador português com os nativos. Na versão de Humberto Mauro, o encontro se deu de forma pacífica, adocicada. Seguindo o roteiro do filme, Rangel aponta que o cineasta trabalhou por associação simbólica da montagem da cena da primeira missa à obra-prima do pintor Victor Meireles, pintada na Paris de 1861, indicando que a “descoberta da Terra de Santa Cruz não fora acontecimento espontâneo e sem desdobramentos.” (RANGEL, 2010, p. 85). Trevisan (2016) lembra que o filme trabalha essa chave, almejando legitimar a história que constrói visualmente a partir do documento criado pelo escritor português. Dessa perspectiva, Trevisan auxilia na tarefa de matizar a relação de reprodução ou reflexo na intenção de Humberto Mauro de trazer a realidade para o filme. Ainda segundo Trevisan essa intenção vale-se da linguagem da arte e da sua função de “não apenas expressar elementos e valores do mundo social, mas de criar valores e realidades.” (idem, p. 124).

Nesse sentido, a arte colabora na construção de visões de mundo, não sendo mero reflexo de uma realidade supostamente dada. Com esse entendimento, Trevisan (2015, p. 3) lembra da importância das pinturas de Debret no período e analisa sua presença nos filmes de Humberto Mauro. Conforme explica:

Nessa mesma época o pintor Debret, francês que viveu no Brasil entre os anos de 1816 e 1831, seria redescoberto através de vários atores sociais (coleccionadores, mercado editorial, crítica modernista etc.), o que é sintomático da necessidade de se buscar, através de imagens antigas, uma nacionalidade que estaria vinculada à nossa colonização (TREVISAN, 2015, p. 18)

Para realizar a análise fílmica da obra, Pierre Sorlin (1992) sugere como método de sistematização da obra aquilo que denomina “sistemas relacionais”: um esquema que organiza e pensa os personagens do filme e suas relações entre si e a trama. Estas relações se estabelecem e se alteram no momento em que realizamos a decupagem dos filmes. No caso de Humberto Mauro, Sorlin percebe nas imagens de que o filme *O Descobrimento do Brasil* se compõe a continuidade do pensamento visual pintado nos quadros:

Identificar os sistemas relacionais em um filme significa tentar perceber a posição do herói na história, sua relação com o meio social aí representado e os mecanismos que regulam tal relação. A partir disso é possível fazer uma comparação entre tais sistemas propostos pelo filme e a ideologia de uma época (SORLIN, 1997, p.241).

Segundo as divisões sugeridas por Trevisan na análise do filme, na segunda parte do filme, no momento em que os portugueses avistam o litoral e as populações que lá vivem, podemos perceber um exemplo de “construção visual que contribui para essa percepção de Sorlin acerca do filme. Dois nativos são levados para dentro da embarcação, a fim de serem apresentados ao Capitão-mor (Pedro Alvares Cabral) e seu séquito.” Trevisan faz uma relação da pintura realizada por Jean-Baptiste Debret (1768-1848) no Brasil, referente à Aclamação de D. João VI. Ele compara um quadro da película de Humberto Mauro fazendo referência a construção da cena:

[...] ambas as imagens as figuras são ordenadas dentro de um espaço cúbico, e o olhar é direcionado para o fundo (ponto de fuga), onde se encontra o personagem de maior status: o Capitão-mor ou o rei, respectivamente. Em ambos os casos, imagens que remetem a Portugal. (...) obedece ao sistema clássico de representação, com uma construção realizada a partir da distribuição das figuras em um espaço cúbico cenográfico. A perspectiva utilizada permite que o personagem central (no caso, D. João) que está localizado no fundo da cena, rodeado pelo seu séquito, tenha a atenção voltada para si. A mesma coisa se percebe na cena analisada os nativos adentram ao ambiente, que é um cubo cenográfico similar ao da gravura citada, e conseguem ver todos que ali estão, ao mesmo tempo em que podem ser vistos por eles. O Capitão-mor está ao fundo, sentado em uma cadeira que mais parece um trono, o que dá a sensação de estarmos diante de um verdadeiro monarca; assim como D. João, ele está rodeado por um séquito. O tema figurado por Debret remete à pintura histórica, ainda que não se tratasse de uma obra efetivamente realizada nesse formato, e nesse sentido o filme de Mauro fornece elementos para pensá-lo como uma pintura desse gênero, só que em movimento (TREVISAN, 2016, p. 125)

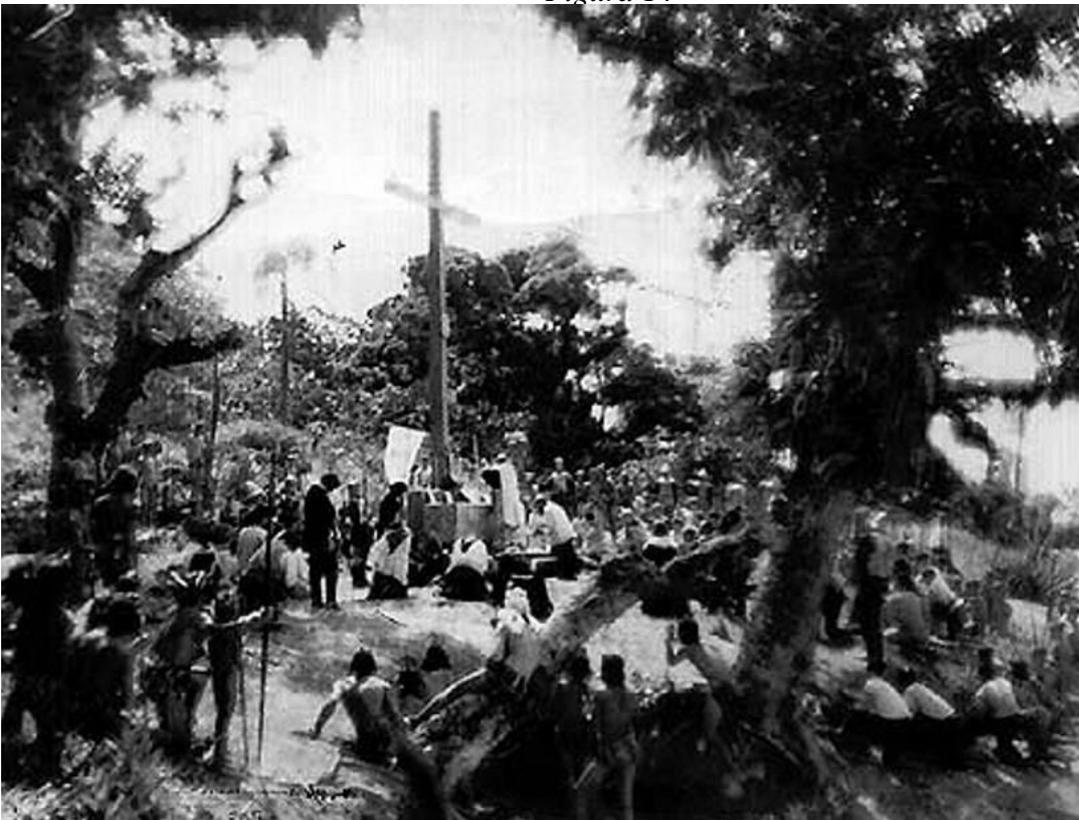
Também podemos acompanhar o movimento de Humberto Mauro em outras passagens do filme, como, por exemplo, acontece na representação da terceira parte do filme. Podemos observar na imagem abaixo do pintor Vitor Meilheres, o retrato da primeira missa do Brasil. Na sequência, podemos ver a cena do filme na qual Humberto Mauro reproduz a imagem pintada.

Figura 13



Victor Meirelles de Lima (1832-1903) – *Primeira Missa no Brasil* 1860 Domínio Público

Figura 14



Cena do Filme de Humberto Mauro: O descobrimento do Brasil, 1936

Segundo as perspectivas sugeridas por Sorlin e Trevisan nota-se a busca de Humberto Mauro para continuar no filme a versão histórica do descobrimento nas obras de arte e nos

manuais escolares. Conforme mencionado anteriormente, o filme dá continuidade história a versão tradicional do “descobrimento” do Brasil por meio de uma narrativa tecnológica inédita. A utilização do quadro da *A Primeira Missa* como base da cena filmada por Humberto Mauro buscou mostra-o bem. Nesse sentido, Rangel (2010, p. 85) tem muita razão quando afirma que o “cinema como produtor de simbologias e de alegorias [...] busc[ou] ‘educar’ o Brasil”.

O filme teve boa aceitação do público, sendo exibido em todo país e também em Portugal (ANDRIES, 2001, s/n). Entretanto, as imagens que veicula, enquanto material de pesquisa, são tão ricas quanto traiçoeiras (MENEZES, 1996; 1997). Assim, valemo-nos da síntese de Trevisan (2019, p. 126) sobre o uso das imagens: “é preciso sempre estarmos atentos aos usos que delas fazemos quando buscamos a compreensão do mundo social”. Nesse sentido, também Burke (2017, p. 275) auxilia na compreensão das armadilhas que a interpretação das imagens como documento histórico encerram: “[...] as imagens não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre esses dois extremos”.

De fato, hoje, a historiografia já considera, por exemplo, o olhar centrado na narrativa indígena, ou seja, diferente daquele retratado por Humberto Mauro em *O descobrimento do Brasil*. É importante mostrar a metamorfose das visões a partir do presente, sem anacronismos, mas com a intenção de lembrar que também hoje a interpretação unilateral da visão do colonizador oferece outro cenário crítico às imagens das obras de arte do século XIX¹⁶ e dos filmes do início do século XX. Trevisan (2016), nos seus estudos, nota com precisão a relação dos quadros que serviram para a inspiração de Humberto Mauro na construção das cenas do filme:

A pintura de história era o gênero mais elevado dentro da Academia Francesa, devendo ser construída a partir de elementos considerados grandiosos, como a mitologia e a história política ou religiosa. Durante a revolução francesa foi a pintura dos revolucionários, sendo em seguida uma forte arma de propaganda nas mãos de Napoleão Bonaparte. Assim, a pintura histórica, num certo sentido, tem um aspecto de ordenação e legitimação do poder a partir da criação de mitos, e pensar o filme nesse registro é perceber uma tentativa de legitimação da colonização portuguesa. Na cena escolhida, Portugal é mostrado, portanto, como o centro da história e como

¹⁶ Um exemplo é o trabalho de Stuart SCHWARTZ: *A historiografia dos primeiros tempos do Brasil moderno*. O autor aponta vários olhares estudados atualmente sobre o fato histórico do “Descobrimento” do Brasil. Segundo o autor, diversos pontos de vista hoje são considerados, entre eles foi dado graças a guinada cultural que possibilitou um novo enfoque sobre vários temas. “O interesse pela linguagem e a sua manipulação encontrou eco nas pesquisas de João Adolfo Hansen sobre a percepção das línguas indígenas e de Bessa Freire nas estratégias linguísticas na Amazônia, assim como a estrutura interpretativa do trabalho de Claudia Pompa sobre interação e catecismo no primeiro século de contato. A representação é outra temática dos historiadores culturais. Ela produziu uma série de novos estudos sobre a maneira dos observadores europeus de descrever, retratar e analisar a América e seus habitantes indígenas. Ver em: ASSUNÇÃO, Paulo de. *A terra dos brasis: natureza da América portuguesa vista pelos primeiros jesuítas (1549-1596)*. São Paulo: Annablume, 2000; ROMANELI, Ronald Romaneli. *Imagens da colonização*. São Paulo: Jorge Zahar Editora; EDUSP, 1996; ZIEBELL, Zinka. *Terra de canibais*. Porto Alegre: Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 2002.

aquele que levaria a civilização aos nativos, que são mostrados como criaturas dóceis e infantilizadas, que demonstram estranheza com as comidas, bebidas e animais a eles ofertados, mas que aos poucos demonstram sentirem-se confortáveis entre os estranhos, e tornam-se mais dóceis através dos cuidados a eles oferecidos, especialmente através de Frei Henrique de Coimbra (TREVISAN, 2016, p. 221).

Essa perspectiva de Trevisan (2016) reforça o enfoque de Morettin (2001), quando se refere a Humberto Mauro como um reconstrutor da história visual em *O Descobrimento do Brasil*. O diálogo formado pelas referências então articuladas por Mauro é similar ao esforço de vários outros países que na época realizaram uma produção cinematográfica considerável deste tipo de filme, abrangendo uma visão colonizadora no gênero documentário, e também nas películas etnográficas e científicas. Também podemos refletir sobre a circulação desse e de outros temas em diferentes suportes imagéticos e como foi se formando uma determinada cultura visual sobre os temas nacionais.

O filme *O Descobrimento do Brasil* foi também trabalho por Bezerra (2005), que se propôs analisá-lo como uma obra audiovisual de instrução, informação e educação política do governo de Getúlio Vargas. Sob essa outra perspectiva pode-se aventar a hipótese de que o filme de Humberto Mauro pretendia salientar a chegada dos portugueses como elemento de transformação e modernidade. A cena da primeira missa, conforme interpretada por Trevisan, ressalta os elementos simbólicos que atestam o progresso da nação de acordo com os interesses da igreja:

(...) recém-chegados será realizado a conversão religiosa dos índios, que é mostrada como um processo que tem início com a derrubada da mata na busca de madeira para a construção de uma cruz. As imagens dessa sequência apresentam uma vegetação grandiosa, que muito lembram pinturas do século XIX, como Florestas virgens do Brasil (1834-1839) de Debret ou Floresta brasileira (1854), de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Em ambos os casos, os personagens humanos são diminutos diante da natureza grandiosa e exuberante. No filme, os golpes de machado no tronco do jequitibá indicam uma sujeição da natureza ao poder de força do civilizador, bem como uma demonstração de força diante dos nativos, que se espantam frente ao poder dos visitantes, especialmente pelo som das machadadas.

Já aqueles que, na análise do filme, enfatizam a dimensão educativa de *O descobrimento do Brasil*, enfoca o fracasso de público de filmes que não tinham enredo. Segundo Franco (1988) o caráter documental do *Descobrimento do Brasil* dentro do cinema educativo, é chato, seja por razões burocráticas ou pelas razões estruturais da produção no interior do INCE:

Alguns compêndios propunham modelos de filmes educativos determinando desde duração, uso do som, divisões no tratamento dos temas, até disposições arquitetônicas de salas escolares audiovisuais. Todas essas regras, no entanto, longe de sugerir à criatividade cinematográfica parâmetros produtivos, tornavam-se “camisas-de-força” empobrecedoras e determinantes da “chatice” do cinema educativo. (FRANCO, 1988, p. 46).

O maior problema deste tipo de filme é “pouco cinema e muita educação” diz a autora, e ainda segundo a Franco (1988, p. 46) “incrível é o fato do movimento que começou há anos,

dentro de um processo mais amplo que definiu os rumos da educação brasileira, ter ficado tão completamente atrofiado e inoperante”.

Ao contrário do desapontamento de Franco, os estudos de Trevisan e a perspectiva seguida aqui, destacam o papel da tradição visual considerada por Humberto Mauro em um momento de mudança dos referenciais de produção do cinema educativo. Humberto Mauro encontra elementos na tradição oriunda das pinturas românticas e pré-românticas brasileiras para construir visualmente o processo de desbravamento e expansão do território civilizado, a partir da dominação da natureza sugerida em *O descobrimento do Brasil*. Apoiados então em Rangel, Sorlin e Trevisan, sublinhou-se aqui o olhar de continuidade do pensamento visual desde as pinturas de Debret e Vitor Meilheres nas películas de Humberto Mauro como elemento da educação popular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa deteve-se na discussão sobre o que, na passagem da década de 1920 para a de 1930, era vista como uma nova tecnologia de ensino: o cinema. Tratou primeiro do lançamento de dois livros pioneiros sobre o tema: “Cinema Contra Cinema” Joaquim Canuto Mendes de Almeida e “Cinema e Educação” de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho para compreender os termos em que se deu a difusão de uma ideia de cinema educativo. Depois, a pesquisa buscou um contraponto no trabalho prático de um dos principais nomes do cinema brasileiro que foi Humberto Mauro para entender algo das realizações do cinema educativo no interior do seu principal órgão oficial: o Instituto Nacional do Cinema Educativo.

Por um lado, interessou à pesquisa sublinhar o aspecto moralizador do cinema educativo defendido pelos autores estudados e as condições técnicas necessárias e então reivindicadas pelas obras. Por outro, o esforço foi no sentido de mostrar como, na prática, Humberto Mauro, redefiniu a partir do seu trabalho no INCE os limites do cinema educativo propostos na década anterior. Entre a divulgação das ideias e as realizações do cinema educativo verifica-se uma série de diferenças que em alguma medida este trabalho procurou identificar a partir da análise do filme *O descobrimento do Brasil*.

Considerou-se este filme de Humberto Mauro o principal exemplo da nova linguagem que o cinema educativo adquiriu no INCE. Ele traz à discussão do cinema educativo as questões da interpretação histórica e da linguagem fílmica propriamente. Sem abandonar as questões morais reivindicadas pelas autoridades à época, a ficção do cinema posado de Mauro faz do cinema educativo também um lugar de invenção de tradições. Como procuramos argumentar, Mauro não só consagrou a versão cinematográfica da visão unilateral da colonização produzida nos Institutos Históricos e nas escolas a partir da carta de Pero Vaz de Caminha (CATELLI, 2005) como construí-lhe uma estética própria e particular. Mauro construiu uma fotografia para o filme *O descobrimento do Brasil* que dialoga com a tradição visual brasileira (TREVISAN, 2016).

De modo que o Cinema Educativo pensado por Serrano, Venâncio Filho, e Canuto Mendes como um contraponto do cinema comercial, sob a direção de Humberto Mauro realiza-se também como ficção, como cinema posado. Nesse sentido, a história do cinema educativo

investigada nesta pesquisa é percebida como atrelada aos padrões morais e circunscrita às preocupações quanto aos costumes e a ordem no plano da regulamentação e da proposta. Já no aspecto da prática e das realizações é possível observar elementos que escapavam ao projeto dos educadores e demais patrocinadores da educação pelo cinema. Como a atuação do INCE e a prática de Humberto Mauro atestam, nos anos 1930 a preocupação estética, com a linguagem fílmica também foram elementos considerados na produção e veiculação do cinema educativo.

Outro aspecto do cinema educativo sublinhado aqui diz respeito aos aspectos materiais, os tipos de filmes e toda uma série de questões técnicas inovadoras. Sob esse aspecto, a passagem dos anos 1920 para os anos 1930 é o período da transição do cinema mudo para o cinema falado e, assim, de importantes transformações técnicas do som e da produção cinematográfica. Assim, entre as primeiras reflexões publicadas sobre o cinema educativo e as realizações de Humberto Mauro, o próprio modo de se fazer cinema havia mudado.

A institucionalização do Cinema Educativo nos moldes do que era reivindicado pelos intelectuais que atuavam na educação com a criação do INCE em 1936 é outro componente que as análises consideraram durante a pesquisa. Ainda que uma série de medidas anteriores ao INCE tenham preparado a sua criação, como a exposição do Cinema Educativo em 1929, foi este órgão do Ministério da Educação e Saúde que principalmente organizou a produção e a distribuição de filmes no país.

Assim, no percurso desta pesquisa buscou-se alinhar alguns dos principais aspectos da mudança das condições de realização do cinema educativo e das políticas que viam no cinema um instrumento de educação popular. Com o propósito de compreender as principais diferenças que, no INCE, as realizações de Humberto Mauro estabeleceram com as propostas publicadas por Serrano, Venâncio Filho e Canuto Mendes, pensou-se nas técnicas da produção, no aparelhamento e na institucionalização do cinema educativo como elementos de transformação na forma de se fazer cinema com o patrocínio do Estado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA JR., Roberto. Brasil anos 1990: teleficção e ditadura-entre memórias e história. **TOPOI**. v.13, n. 25, jul./dez.2012.
- 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, 1931.
- ALMEIDA, Avelino. **Do cinema educativo**. São Paulo: Moderna, 1989.
- ANDRIES, André. **O cinema de Humberto Mauro**. Rio de Janeiro: FUNARTE: Rio de Janeiro 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.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do cinema brasileiro**. São Paulo, Perspectiva, 1976
- BOMENY, Helena M. B. Novos talentos, vícios antigos: os renovadores e a política educacional. In: **Estudos históricos**, n. 11, Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1993.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**; tradução Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. – Bauru, SP: EDUSC, 2017.
- CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009
- CAMPOS, Maria Reis. **O cinema e a formação do caractere**. O Jornal, 15 set. 1929, p. 5-6.
- CARVALHO, Marta Maria Chagas de. A República, a escola e os perigos do alfabeto in: PRADO, Maria Ligia Coelho e VIDAL, Diana Gonçalves. **À margem dos 500 anos: Reflexões irreverentes**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- 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. **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. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285011>>. Acesso em: 20 abril. 2020

- CATELLI, Rosana Elisa. **O Cinema Educativo Nos Anos De 1920 E 1930: algumas tendências presentes na bibliografia contemporânea. 2005.** (Doutorado Ciências Sociais Aplicadas, Interdisciplinar e História) - Ciências Sociais Aplicadas, Interdisciplinar, e História, UFRGS, Porto Alegre, 2005.
- COSTA, Patrícia Coelho da; PAULILO, André Luiz. Arautos 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.
- FRANCO, Marília da Silva. **Escola audiovisual.** 1988. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. 1988.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do cinema paulistano.** São Paulo: Ática, 1975.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. **Humberto Mauro.** São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.
- HANNA MATE, Cecília. **Tempos modernos na escola: os anos 30 e a racionalização da educação brasileira.** Bauru: EDUSC, 2002.
- HERSCHMANN, Micael M. e PEREIRA, C. Alberto M. (Org.). **A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LINO, Sonia Cristina. A história do cinema de Humberto Mauro: uma análise do filme “O descobrimento do Brasil”- 1936. **Lócus: Revista de História**, Juiz de Fora, v.7, n.1, 2001.
- LOURENÇO FILHO, Manuel Bergstrom. O cinema na escola. **Escola Nova.** São Paulo: Diretoria Geral do Ensino de São Paulo, 3(3), 1931.
- MEIRELES, Cecília. **Crônicas de Educação.** v.4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001
- MEIRELLES, Cecília. Exposição de cinematografia educativa. **O Jornal**, 25 ago. 1929, p. 4.
- MEIRELLES, V. Primeira missa no Brasil. Óleo sobre tela, 1860, 2,68 x 3,56 m. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1860.
- MENDES, Gilberta Noronha. **L’Institut National de Cinema Educatif.** Paris, 1965.
- MENEZES, P. **A trama das imagens: manifestos e pinturas no começo do século XX.** São Paulo: EDUSP, 1997.
- MENEZES, P. Compreender as imagens: hipóteses para uma sociologia das artes visuais. In: **Revista ArteUnesp.** São Paulo, v. 12, 1996.
- MEUS OITO ANOS – Canto escolar (Série Brasileiras nº 07). Curta-metragem, 35 mm, sonoro, branco e preto, 1956; Direção: Humberto Mauro; Companhia Produtora: INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo.

- MICELI, Sergio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.
- MONTEIRO, Ana Nicolaça. **Cinema educativo como inovação pedagógica na escola primária paulista (1933-1944)**. Dissertação (Mestrado em Educação). São Paulo: FEUSP, 2006.
- MORETTIN, Eduardo V. Cinema Educativo: uma abordagem histórica. In: **Comunicação & Educação**, S. Paulo: Editora Moderna/USP, set./dez, 1995, p.13-9.
- MORETTIN, E. **Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1936), de Humberto Mauro**. 2001. 450 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- MORRONE, Maria Lucia. **Cinema e educação: a participação da "imagem em movimento" nas diretrizes da Educação Nacional e nas práticas pedagógicas escolares (1920-1945)** Dissertação de mestrado, Faculdade de Educação, USP, 1997.
- NUNES, Clarice. **Anísio Teixeira: a poesia da ação**. Bragança Paulista: EDUSF, 2000.
- 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.
- PEREIRA JR., Araken Campos. **Cinema brasileiro: 1908-1978**. Editora Casa do Cinema Ltda., 1967.
- RAGO, Luzia Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar**. Brasil: 1890-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- RAMOS, Fernão (Org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art. Editora, 1987.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe de. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC, 2000
- RAMOS, Fernão Pessoa. Hirszman e Mauro, documentaristas. **Estudos de Cinema**, São Paulo, n.3, pp.191-216, 2000.
- RANGEL, Jorge Antonio (Fidel). **Humberto Mauro**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.
- RIBEIRO, Adalberto Mário. Instituto Nacional de Cinema Educativo. **Revista do Serviço Público**. Ano VII, vol. 1, n.3, 1944.
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. Cinema Educativo. Conferência realizada no Instituto de Estudos Brasileiros, 27/7/1938, Separata da **Revista Estudos Brasileiros**, n.1, julho-agosto de 1938.

- 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
- SAVIANI, Demerval. **Escola e Democracia**. São Paulo: Cortez autores associados, 1984.
- SCHVARTZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. Tese de doutorado, Unicamp. IFCH, 2000.
- 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, N. **Orfeu estático na metrópole**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 1996.
- SOUZA, Carlos Roberto (2009). **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. São Paulo: Universidade de São Paulo - Escola de Comunicação e Artes. p. 64
- SOUZA, Carlos Roberto de. **Catálogo de filmes produzidos pelo INCE**. Fundação do Cinema Brasileiro. 182 p. Série Documentos, MINC, 1990.
- TELES, Ângela Aparecida. **Cinema contra cinema: o cinema educativo em São Paulo nas décadas de 1920/1930**. Dissertação de Mestrado, História, PUC-SP, 1995.
- TREVISAN, A. R. A construção visual da monarquia brasileira: Análise de quatro obras de JeanBaptiste Debret. **1920 (RIO DE JANEIRO)**, v. IV, p. 1, 2009.)
- TREVISAN, A. R. **A redescoberta de Debret no Brasil modernista**. São Paulo: Alameda, 2015.
- TREVISAN, Anderson Ricardo. “Cinema, história e nação: Humberto Mauro e o Descobrimento do Brasil”. In: **Estudos de Sociologia** (São Paulo), v. 21, 2016, (pp. 215-235).
- TREVISAN, Anderson Ricardo. Lírica, canção, imagens: nostalgia patriarcal em Meus oito anos, de Humberto Mauro. In: **Congresso Brasileiro de Sociologia**, 18º., 2017, Brasília (DF), 2017. p. 15-15.
- TREVISAN, Anderson Ricardo. **Velhas imagens, novos problemas: a redescoberta de Debret no Brasil Modernista (1930 - 1945)**. 2011. Universidade de São Paulo, São

Paulo, 2011. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-10102011-083356/> >. Acesso em: 30/05/2021

- VENÂNCIO FILHO, Francisco e SERRANO, Jonatas. **Cinema e educação**. São Paulo: Companhia Editora Melhoramentos, 1930.
- VENÂNCIO FILHO, Francisco e SERRANO, Jonatas. O cinema educativo. IN: **Escola Nova**, segunda fase da Revista Educação. Órgão da Diretoria Geral de Ensino de São Paulo, vol.III, nº 3, julho de 1931, p.154.
- VENÂNCIO FILHO, Francisco. A geografia universal e o cinema. IN: **Escola Primária**, revista mensal. Rio de Janeiro, ano XVIII, nº 72, março de 1935, p.247.
- VENÂNCIO FILHO, Francisco. **Cinema educativo**. IN: Boletim Ariel, mensário crítico-bibliográfico. Ano V, nº 9, junho de 1936, p.232.
- 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.
- VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro** [1959]. 2. ed., Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- VIDAL, Diana Gonçalves. Cinema, Laboratórios, Ciências Físicas e Escola Nova. **Cadernos de Pesquisa**, Fundação Carlos Chagas, n.89, maio, 1994.
- XAVIER, Ismail. **Sétima arte, um culto moderno**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.