

A Revista Cinearte e o projeto de modernização cultural pelo cinema

Rosana Elisa Catelli*

Índice

1 A Revista Cinearte	1
2 Educação e Propaganda na Cinearte	6
Referências Bibliográficas	11

Resumo

Esse artigo faz uma análise das concepções de cinema e educação contidas na revista Cinearte, publicação brasileira, especializada em cinema, da primeira metade do século XX. Educadores vinculados ao movimento da Escola Nova e críticos de cinema escreveram nessa revista, sobre a necessidade de promover a educação do povo brasileiro, tendo o cinema como um dos auxiliares nesse processo.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, Cinearte, Crítica de cinema.

*Formada em Ciências Sociais e Doutora em Multimeios pela UNICAMP. Atualmente é pós-doutoranda no Departamento de Cinema do Instituto de Artes da UNICAMP. É membro de CEPECI-DOC (Centro de Pesquisa em Cinema Documentário) da UNICAMP. rosanacatelli@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6846043466577187>.

1 A Revista Cinearte

PUBLICADA entre 1926 e 1942, no Rio de Janeiro, Cinearte era um espaço de troca de ideias e experiências em torno do cinema, expunha a posição de intelectuais, de artistas e da crítica de cinema a respeito da produção internacional e nacional de filmes e sobre a necessidade de implementação de uma indústria cinematográfica no Brasil. A Cinearte também apresentava em suas páginas vários enfoques a respeito da relação entre cinema e educação: o cinema nas escolas, o papel do cinema de “enredo” na educação, o filme “natural” e a educação, as ações governamentais referentes ao cinema educativo, o cinema educativo na Europa e nos Estados Unidos, a educação do público de cinema, o cinema e a ciência, a educação do fazer cinema¹.

Publicava notícias que vinham dos Estados Unidos e da Europa sobre as novidades na produção de filmes educativos, transcrevia artigos de revistas de cinema internacionais sobre o tema, assim como re-

¹Esse artigo faz parte de uma pesquisa de doutorado realizada sobre o Instituto Nacional de Cinema Educativo, no Instituto de Artes da UNICAMP. A tese foi defendida em 2007, com o título *Dos “Naturais” ao documentário: cinema educativo e a educação do cinema, entre 1920 e 1930*.

produzia notícias a respeito de ações governamentais que estavam sendo desenvolvidas a fim de se instaurar o cinema educativo no Brasil. Relatava ainda as atividades das comissões oficiais que se formaram para analisar o uso do cinema nas escolas. Os educadores brasileiros pertencentes ao movimento da Escola Nova, que defendiam a produção de filmes educativos, também são notícia nas suas páginas, principalmente, as declarações dos professores Francisco Venâncio Filho e Jonathas Serrano (ver Lucas, 2005).

Nas primeiras décadas do século XX surgiram várias revistas sobre cinema, publicadas no Rio de Janeiro, entre elas: *A Fita* (1913), *Revista dos Cinemas* (1917), *Palcos e Telas* (1918), *Cine Revista* (1919), *Paratodos* (1919), *A Tela e Artes e Artistas* (1920), *Telas e Ribaltas e Scena Muda* (1921) e *Foto-Film* (1922). Essas revistas desempenharam um papel importante na difusão das ideias sobre cinema, no contato entre técnicos e produtores, na divulgação dos filmes para o público e nas ações em geral de estímulo à produção cinematográfica nacional. Até os anos de 1920, na produção de filmes no Brasil predominavam os documentários, chamados de “naturais” ou de “cavação”, que se caracterizavam por apresentarem cenas de fazendas, da natureza, ou serem encomendas de governantes locais.

A partir de 1930 a revista *Cinearte* ganha importância devido ao sucesso de seus primeiros números, que além das resenhas de filmes e comentários sobre as produções, continha um caráter combativo na questão da consolidação de um cinema nacional e na defesa da produção de filmes de “enredo” realizados em estúdios brasileiros. São permanentes, nos dezesseis anos da revista,

as seções dedicadas ao cinema brasileiro, que tiveram nomes diferenciados durante o período em que a revista foi publicada: “*Filmagem Brasileira*”, “*Cinema Brasileiro*”, “*Cinema do Brasil*”. Nessas colunas são publicadas matérias sobre estrelas do cinema nacional, sobre os filmes que estão sendo produzidos, entrevistas com diretores e técnicos, artigos sobre a política estatal para o cinema brasileiro e sobre a problemática da indústria cinematográfica nacional (Lucas, 2005).

A revista *Cinearte* teve como editores, inicialmente, Adhemar Gonzaga (1901–1978) e Mário Berhing (1876-1933). Adhemar Gonzaga havia sido crítico de cinema nas revistas *Palcos e Telas* (1920) e *Para todos...* (1922-1924), defensor da produção de filmes “posados” empreendeu diversas campanhas em prol do cinema nacional, viajou várias vezes para os Estados Unidos (1927, 1929, 1932, 1935, 1956 e 1975), a fim de entender como funcionava a estrutura cinematográfica de Hollywood; foi diretor de vários filmes e fundou, em 1930, a empresa cinematográfica *Cinédia*. Produziu cinejornais, filmes de curta e longa metragem e dirigiu filmes como: *Barro Humano* (1929) e *Alô, Alô, Carnaval* (1935) (Ramos & Miranda, 2000). Como ele mesmo afirmou nas suas memórias, seu objetivo com a revista *Cinearte* era “formar mentalidades cinematográficas”. Formar o público, diretores e técnicos de filmes do cinema nacional e promover a indústria cinematográfica, sobretudo para a confecção dos filmes de “enredo”.

Esses primeiros críticos de cinema no Brasil atuaram como fomentadores da produção nacional e como idealizadores de uma “estética” para o cinema nacional, cen-

surando determinadas imagens e citando outras como ideais para a representação do Brasil na tela. Segundo Shvarzman, desde os anos de 1920, jovens jornalistas cariocas como Adhemar Gonzaga na revista *Paratodos e Cinearte*, e Pedro Lima na revista *Selecta*, procuravam incentivar a produção de filmes nacionais e a melhoria das salas de exibição através da “Campanha pelo Cinema Brasileiro”. Ao estimular a produção nacional, definiam também como deveriam ser as salas de cinema e os filmes ali veiculados, delimitavam quais “as imagens do Brasil que esses filmes deveriam veicular: modernização, urbanização, juventude e riqueza, evitando o típico, o exótico e, sobretudo, a pobreza e a presença de negros” (Shvarzman, 2005).

Também integrante deste circuito de críticos de cinema, Mário Behring se diferenciava por ser cético com relação à consolidação do cinema nacional. Segundo Paulo Emílio (1974), Behring era mais culto que a média do público de cinema da época, mas como todos da sua geração, ele se interessava pelos filmes de enredo estrangeiros. Entretanto irá defender o uso pedagógico do cinema nos editoriais da *Cinearte*, quando os escreveu no lugar de Adhemar Gonzaga que estava em viagem nos Estados Unidos, nos anos de 1927, 1929 e 1932. Behring já tinha desenvolvido várias outras atividades, entre elas, como diretor e colaborador da revista *Kosmos* (1904-1909) e da revista *Para Todos...* (1919- 1924). Em 1903 passa a ser funcionário, na seção de manuscritos, da Biblioteca Nacional e, em 1924, assume a direção geral da Biblioteca, tendo permanecido neste cargo até 1932. Com relação à produção de filmes nacionais, Behring defendia a produção dos documentários com

fins educativos para que os brasileiros que não sabiam ler e escrever conhecessem o país. Em 1933, quando faleceu, a *Cinearte* publicou um artigo em sua homenagem, no qual apresentou Mário Behring como o primeiro intelectual brasileiro a tratar o cinema com arte e pensamento e a ter realizado a primeira crítica séria de cinema no Brasil. É descrito também como o primeiro a pugnar pelo cinema educativo no país².

Além dos editoriais de Behring, outras seções da *Cinearte* foram dedicadas à questão do uso do cinema na educação. Sergio Barreto Filho, em 1929, tornou-se responsável pela seção “Cinema de Amadores” que anteriormente era denominada “Um pouco de Técnica”. Nessa seção, os amadores podiam ter conhecimento da técnica cinematográfica, dos novos equipamentos e trocar experiências com outros cineastas amadores. Barreto era considerado um grande conhecedor da técnica cinematográfica e funcionava como uma espécie de instrutor de como fazer um filme, educava para o cinema e também fazia comentários a respeito de como os filmes poderiam servir para a educação do povo brasileiro de uma forma geral. Em 1931, ele assume também a coluna “Cinema Educativo”, que tinha por objetivo publicar artigos de educadores ao redor do mundo, foi inaugurada em 30 de setembro de 1931 com a transcrição de algumas palavras dos educadores Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho a respeito do uso do cinema na educação.

Em 1938 as colunas de Barreto Filho passam a ser assinadas por Jurandyr Passos

²Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.8, n.370, 01 de julho de 1933.

Noronha. Ele inaugura sua participação em “Cinema Educativo”, em 1 de fevereiro de 1938, com a citação de um jornalista da revista *Panorama*: “não é de meu objetivo estudar se o filme é de fato um meio educativo; considero esta pergunta resolvida e suficientemente demonstrada³”. Prossegue seu texto descrevendo as funções e as ações do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), órgão para o qual trabalhou na década de 1940, como chefe da seção de adaptação do Serviço de Técnica Cinematográfica. No INCE dirigiu também alguns filmes educativos como *A doença de Chagas* (1948), *A medida do Tempo* (1964), *O monumento* (1965) e *Uma alegria Selvagem* (1966) (Ramos & Miranda, 2000).

Entre 1927 e 1930, Joaquim Canuto Mendes de Almeida será um dos articulistas da *Cinearte*. Em 1931, já estava afastado das atividades do jornalismo e do cinema. O número de dezembro da revista faz uma matéria sobre o livro de Canuto, “Cinema contra Cinema: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil”, de 1931 e apresenta o autor da seguinte forma:

Joaquim Canuto Mendes de Almeida, afastou-se, há tempos, das lidas do cinema. Escritor de umas tantas fitas, dirigiu, também, “Fogo de Palha”, do Cine-Clube, e foi com os seus pontos de vista, um infatigável batalhador em prol do cinema brasileiro como cronista do “Diário da Noite” e do “Diário de São Paulo” e

³Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.13, n.480, p.12, 50, 01 de fevereiro de 1938.

como colaborador de outros jornais e revistas, durante cerca de cinco anos. Formado em Direito, abandonou a imprensa e, como promotor público encafurnou-se, pelo interior do Estado de São Paulo.

Deste então, nunca mais as seções dos diários ouviram falar dele. Agora, porém, como já noticiamos, seu nome surge num cabeçalho de um livro, “Cinema contra Cinema”, que ele qualifica de um esboço do cinema educativo no Brasil⁴.

A partir de 1930, os produtores nacionais aliam-se ao governo Vargas com a esperança de que o Estado viesse a dar mais subsídios ao cinema nacional. De fato, as primeiras medidas do governo iriam beneficiar os produtores pela diminuição das tarifas alfandegárias sobre a importação de filmes. A contrapartida deveria ser a participação da produção nacional de filmes no aprimoramento educacional e moral do povo brasileiro (Almeida, 1999). Ademar Gonzaga, sempre atuante nas lutas pela cinematografia nacional, será um dos membros da *Revista Cinearte* a atuar diretamente em algumas comissões estatais.

Quando Francisco Campos é nomeado para a pasta de Instrução Pública, em 1930, a revista *Cinearte* manifesta o seu apoio, com a crença de que a partir daquele momento ir-se-ia cuidar a sério do problema educacional do país e da produção cinematográfica. *Cinearte* acreditava que iria “multiplicar os filmes pedagógicos que em grande

⁴Revista *Cinerte*, Rio de Janeiro, v.6, n.305, p.10, 30 de dezembro de 1931.

parte tem de ser confeccionados no país, o que contribuirá certamente, como fator precioso, para o desenvolvimento e progresso da cinematografia nacional”.⁵

Ele e os membros da Cinearte participavam da crença de que a educação resolveria grande parte dos problemas do país e, sobretudo, apostaram no auxílio do Estado para desenvolver a tão sonhada indústria cinematográfica brasileira. A década de 1930 assistiu à formação de uma legislação protecionista com relação à atividade cinematográfica. Isso favoreceu a fundação de companhias cinematográficas, como a Brasil Vita Filme de Carmem Santos e Humberto Mauro. No entanto, a partir do Estado Novo, com a criação dos cinejornais, o Estado foi tomando cada vez mais para si a tarefa de produzir seus próprios filmes por meio dos organismos oficiais, tendo frustrado a expectativa dos produtores nacionais que esperavam se beneficiar com os filmes de propaganda do novo governo.

O encontro entre educadores e os “homens de cinema” nesse período estava em consonância com um projeto de modernização da sociedade brasileira pela educação. Apesar dos subsídios obtidos para o cinema nacional, estes homens de cinema adotaram o cinema como veículo de educação, não exclusivamente pelo interesse em conquistar as benesses do Estado, obtendo verbas públicas para a produção de filmes, mas porque também acreditavam que, como integrantes de uma elite ilustrada, podiam de fato colaborar para transformar o povo brasileiro. Segundo Herschmann e Pereira (1994), os intelectuais inseriram-se no Estado como elite dirigente,

como parte integrante do projeto de reconstrução do Estado. Essa elite, na qual podemos incluir o grupo da Cinearte e os educadores da Escola Nova, não solicitou simplesmente, “a mão protetora do Estado; ao contrário, mostrou-se disposta a auxiliá-lo na construção da sociedade em bases racionais. Participando das funções públicas ou não, manteve uma linguagem que é a do poder” (Pecaut, p.22, 1990).

A Revista Cinearte empreendeu uma longa campanha pela implementação do cinema educativo nas escolas brasileiras e se auto proclamava a porta-voz dessas ideias no Brasil. Nas suas páginas são feitas cobranças ao governo brasileiro, para desenvolver ações que promovessem a produção de filmes pedagógicos e a circulação destes filmes, seja pela instalação de projetores nas escolas ou pela obrigatoriedade do complemento nacional nas salas de exibição. Na revista são reportadas as medidas governamentais que foram sendo realizadas, entre elas: a nacionalização do serviço de censura e a criação da Taxa Cinematográfica (Decreto n.21.240 de 04/04/1932), a criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (Decreto n.24.651 de 10/07/1934) e a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Lei n.374 de 13/01/1937). Todas essas medidas são recebidas com entusiasmo pelo grupo da Cinearte, entretanto, meses depois de cada lei implementada, são feitas cobranças para que essas medidas fossem de fato efetivadas.

⁵Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.05, n.247, p.3, 19 de novembro de 1930.

2 Educação e Propaganda na Cinearte

Carmem Santos, atriz e cineasta, e Adhemar Gonzaga serão autores de vários artigos publicados na imprensa do período, afirmando a capacidade do cinema para educar a população brasileira. Carmem Santos, em artigo publicado em *A Cena Muda*, de 1 de março de 1932, afirma que

O cinema é o livro do futuro. Ganha-se mais vendo um filme do que lendo uma biblioteca. E nem todos têm tempo para ler. E as bibliotecas não só estão fora do alcance fácil do povo como a aquisição de livros se torna proibitiva às classes pobres. Com dez tostões pode uma criatura, que se deseje instruir, ver dois a três filmes educativos sobre assuntos diversos (...) Os intelectuais brasileiros precisam conhecer a linguagem cinematográfica e escrever cinema para o povo⁶.

Mas o que vinha a ser educação para Cinearte? O que pensavam esses “homens de cinema” a respeito da educação? Por que cinema e educação? Como o cinema poderia contribuir para a educação do povo brasileiro? Em consonância com o diagnóstico que educadores e políticos faziam da realidade nacional do período, a *Revista Cinearte* apontava o cinema como a grande arma contra o analfabetismo, os problemas de higiene e ignorância da população

⁶A *Scena Muda*, Rio de Janeiro, v.11, n.571, p.8-9, 32, 01 de março de 1932.

brasileira. Nas páginas da *Cinearte*, a educação aparece como o meio mais eficaz de fazer o Brasil se mover para frente, de alcançar o progresso, eliminar o atraso. Seria também a fórmula capaz de criar cidadãos, capazes de participar da vida política, já que os problemas políticos não poderiam ser solucionados com eleitores analfabetos. O cinema era visto como um grande propagador de conhecimentos, que poderia levar para longas distâncias a palavra de especialistas, seria o veículo de lições ambulantes, com a vantagem de levar a imagem e não apenas a palavra.

A educação parecia ser a única saída para livrar a população brasileira da miséria e da ignorância em que se encontrava grande parte do país. O esforço da *Cinearte* será o de mostrar como o cinema nacional poderia ser o grande aliado nessa empreitada. E aí, a relação entre educação e cinema aparece de forma ampla, não apenas nos filmes educativos destinados aos bancos escolares. Cinema de enredo, filmes naturais, filmes instrutivos, filmes educativos, cinejornais, filmes científicos, filmes de propaganda, enfim, todas as modalidades de cinema serviriam ao propósito maior da educação. Quando *Cinearte* refere-se ao cinema educativo está concebendo um cinema capaz de educar o povo brasileiro, mas não apenas por filmes produzidos com fins escolares, os chamados filmes “instrutivos”, mas também pelos chamados filmes populares, de caráter educativo, que seriam veiculados nas salas comerciais de cinema.

Em 1932, *A Cinearte* publica uma matéria a respeito do primeiro relatório dos trabalhos da Comissão de Censura Cinematográfica, criada pelo Decreto 21.240 de 1932. Nesta matéria ressalta-se o grande número

de filmes de caráter educativo que passaram pelos censores. Esta comissão analisou 309 filmes nesse primeiro relatório, sendo 84 dramas, 40 comédias, 54 jornais, 43 filmes educativos, 8 filmes naturais, 11 filmes em série, 53 desenhos animados, 15 shorts e revistas, 2 trailers. O autor da matéria ressalta que, do total de filmes, alguns foram deslocados para a categoria de filmes educativos, como alguns jornais e um drama. Ainda aponta que dos 43 filmes educativos, 2 eram alemães, 1 francês e os outros todos norte-americanos⁷.

Estas informações contribuem para percebermos as tentativas de definir o que viria a ser o filme educativo e os deslocamentos de determinados gêneros para essa categoria. Provavelmente a maioria dos 43 filmes apontados como educativos eram constituídos de documentários de caráter mais escolar, filmes de divulgação de conhecimentos sociais e das ciências naturais. Mas os outros gêneros não eram descartados como filmes que poderiam servir à educação. Sendo assim, o filme “posado”, definido como o gênero “drama”, poderia também estar a serviço da educação, como defendiam vários integrantes do cinema educativo, inclusive Roquette-Pinto que foi fundador do Instituto Nacional de Cinema Educativo.

Em 1944, o cineasta mineiro Humberto Mauro, na sua coluna “Figuras e Gestos” da Revista Cena Muda, responde à pergunta sobre a diferença entre o Cinema Instrutivo e o Cinema Educativo utilizando as palavras de Roquette-Pinto sobre a questão:

Não é raro encontrar, mesmo no conceito de pessoas esclarecidas,

⁷Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.7, n.346, 12 de outubro de 1932.

certa confusão entre Cinema Educativo e Cinema Instrutivo. É certo que os dois andam sempre juntos e muitas vezes é difícil ou impossível dizer onde acaba um e começa outro, distinção que aliás não tem de fato grande importância na maioria das vezes. No entanto, é curioso notar que o chamado Cinema Educativo em geral, não passa de simples Cinema de Instrução. Por que o verdadeiro educativo é outro, o grande cinema de espetáculo, o cinema de vida integral. São pois muito grandes as responsabilidades do cinema, de grande de espetáculo. (...)

Arquivando e divulgando como nenhuma outra arte o que há de bom e de mau, tem uma função dinâmica de constante agitador de almas, influenciando diretamente nas decisões dos fracos e sugerindo os fortes⁸.

Para Roquette-Pinto, o conceito de educação incluía a ideia de orientação social, o que seria mais amplo do que a instrução, que significava, para ele, simplesmente a transmissão de conhecimentos ou informação. Não era apenas de conhecimento que a população brasileira necessitava. O povo brasileiro precisava de algo mais do que instrução,urgia ser orientado em termos sociais, higiênicos, médicos e morais. Poderia haver muitos instruídos, mas estes, contudo eram “deseducados” socialmente (Ribas, 1999). Esta diferenciação

⁸A Cena Muda, Rio de Janeiro, v.24, n.15, p.30, 11 de abril de 1944.

entre educação e instrução fazia parte das premissas do ideário positivista de Roquette-Pinto. Auguste Comte, o fundador da sociologia positivista, teve também um percurso como educador popular, como parte das atividades desenvolvidas na Associação Politécnica para Instrução Popular, por volta de 1840, em Paris. Lecionava Astronomia, em cursos realizados especialmente para os operários, com a justificativa de que tal disciplina poderia ajudá-los a compreender que o Universo tem uma ordem natural independente das ações humanas, assim como a sociedade que segue também uma ordem natural, sem que os indivíduos devessem causar qualquer desestabilização. Nesta Associação conheceu o Coronel Racourt, também professor, que tinha por objetivo não apenas instruir, mas educar seus alunos. Educar significava ir além da transmissão das “noções científicas” e ensinar a distinguir entre “o bom e o mau emprego das sensações”, o que significava dar uma educação moral para que estes operários pudessem se adaptar às novas condições sociais existentes (Benoit, 1999, p.369). A sociedade moderna e industrial havia criado condições de trabalho diferenciadas e o povo precisava estudar as novas técnicas advindas do desenvolvimento das idéias científicas. Os cientistas, portanto, tinham um papel fundamental nesse projeto de regeneração social de Auguste Comte.

Roquette-Pinto, portanto, ao conceber a educação popular a partir destes princípios positivistas, acreditava que um projeto educacional abarcaria diversos outros aspectos além dos conhecimentos escolares. Para chegar a esse fim, vários instrumentos poderiam ser utilizados, principalmente os meios de comunicação de massa. No caso do cinema, a educação poderia se dar não ape-

nas pelos filmes instrutivos, destinados às escolas, mas também pelos filmes “posados”. Estes, segundo ele, atingiam um maior número de pessoas e atuavam de forma direta na emoção do público. Essa atuação na emoção ia de encontro, mais uma vez, aos seus preceitos positivistas, para os quais a educação de determinados povos em um patamar inferior da evolução social, ainda pertencentes ao estágio da infância da humanidade, seria alcançada não pela força, mas pelo convencimento.

Esta visão mais abrangente de cinema educativo era compartilhada pela Revista *Cinearte*, que, ao falar de cinema educativo, incluía também, por exemplo, os filmes de turismo e de propaganda, enfim, documentários de uma forma geral e não apenas os produzidos especialmente para fins escolares. Esses documentários eram vistos como uma forma de proporcionar um conhecimento geral do Brasil para os próprios brasileiros, de educar para o trabalho, dar lições de saúde, como também de civismo. O cinema proporcionaria dessa forma, pelo filme natural, escolar, ou de propaganda, uma educação sobre o país, como o conhecimento do interior, das cidades, de suas belezas, de suas forças produtivas. E orientaria socialmente em questões de higiene e cuidados médicos, despertando ainda o sentimento patriótico.

No Brasil, os territórios desconhecidos estavam próximos geograficamente, o sertão estava a poucos quilômetros das capitais, eram regiões desconhecidas de grande parte da população habitadas por homens e mulheres que eram considerados incultos e distantes da “civilização” moderna. O sertão era uma fonte permanente de preocupações intelectuais e políticas; foi, antes de tudo,

“imagem fabricada, invenção dos homens cultos que, das varandas costeiras, olhavam para o interior” (Peixoto, 1999). O cinema nacional tinha, como nenhum outro meio, a capacidade de produzir as imagens do interior do Brasil. Adquiriu esta missão e a de civilizar seu próprio país, já que as imagens poderiam também educar a população interiorana carente de ensinamentos de higiene, saúde, técnicas de trabalho, etc.

Os filmes tinham, então, a missão de fazer circular determinadas imagens do país, a fim de promover uma unidade, modernizar e divulgar as diferentes porções do território nacional, considerado descontínuo, partido e heterogêneo cultural e socialmente. O Brasil precisava de publicidade, não apenas a publicidade para o exterior, mas principalmente para os próprios brasileiros. Como afirmou Ismail Xavier (1978), a Revista Cinearte tinha orgulho de sua competência publicitária e acreditava na potencialidade desse tipo de divulgação. Por este meio, os brasileiros podiam ser convencidos de sua unidade social e cultural, ou seja, podiam reconhecer como pertencentes a uma nação. O cinema poderia cultivar um determinado olhar para o Brasil, selecionando as melhores imagens, que melhor representassem uma sociedade moderna e civilizada. Daí a importância da propaganda do Brasil, para dentro e para fora do país, bastante enfatizada nas páginas da Revista Cinearte,

Não há, atualmente, propaganda mais hábil, eficaz, incisiva e decisiva que a feita pelo filme em milhares de salas de exibição. Não, naturalmente, o reclame forçado e insípido de pequenos fatos de interesse muito particular e de pe-

quenas personagens de interesse ainda menor, mas a reprodução de grandiosos trechos naturais de aspectos das nossas maiores cidades do flagrante do nosso progresso agrário e industrial, habilmente incluídos, num enredo empolgante, que focalize com inteligência o meio nacional e o caráter do nosso povo⁹.

O cinema poderia então apresentar para aqueles que viviam nas grandes cidades o próprio país, ensinando ao público citadino a verdadeira realidade nacional, já que o sertão também era visto como o local da genuína brasilidade, onde estariam os originais habitantes da nação. A coluna Cinema Brasileiro da Revista Cinearte cita um artigo publicado no Jornal do Comércio, do Rio, de Victor Vianna, autor de análises sobre o espaço rural brasileiro na década de 1920, a respeito dos complementos cinematográficos nacionais:

As companhias cinematográficas nacionais estão prestando um excelente serviço, reproduzindo cenas do interior do país. O público elegante das grandes cidades não compreende às vezes o valor dessa documentação. O preparo da farinha, a extração de babassú, a colheita de algodão e outras cenas do trabalho indígena mostram na nitidez do screen, que a vida dos bravos patrícios que se entregam a estes misteres é, sob o ponto

⁹Revista Cinearte. Rio de Janeiro, v.4, n.149, p.38, 2 de janeiro de 1929.

de vista sociológico, incontestavelmente colonial.

Nos Salões elegantes dos cinemas caros, ostenta-se a diferença. Homens e senhoras de vestimentas caras, lavados e perfumados, contemplam na tela os andrajos dos patrícios que são a força produtora intrínseca da nossa nacionalidade (...)¹⁰.

O autor descreve o público elegante que frequentava os cinemas e que desconhecia a vida dos trabalhadores rurais brasileiros, parte da força produtiva da nação. O cinema revelava, então, o contraste entre os dois mundos: o do trabalhador rural representado na tela e o público dos salões da capital. Estes intelectuais, cineastas e jornalistas, que escreviam nas páginas da revista *Cinearte*, perceberam a importância do cinema como sustentação simbólica para um projeto de modernização da sociedade brasileira que passava pela educação das massas. Como afirma Schvarzman, nos anos de 1920, o cinema é concebido “como um artifício, uma ‘arma’ moderna, portadora e transmissora da modernidade” (Schvarzman, 2004, p.18).

O século XIX foi o século das grandes descobertas, dos inventos técnicos e da moderna engenharia. Invenções como o automóvel de Daimler e Benz, o telefone de Graham Bell e Gray, a telegrafia de Branly e o cinematógrafo de Lumière garantiram para o século XX maior velocidade, diminuição das distâncias e a valorização da imagem visual. Grandes inventos estavam concentrados na área de comunicação que permitiam a passagem dos fluxos de informação

¹⁰Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.10, n.427, p.21-22, 15 de novembro de 1935.

por territórios ainda isolados. Esses inventos transformaram a ciência e o progresso técnico em sinônimos de civilização moderna. No Brasil esses aparatos técnicos foram vistos como solução para “civilizar” o interior do país ou o sertão como eram chamados estes territórios ainda pouco desbravados, considerados “atrasados” material e culturalmente. “A República parecia ter pressa em transportar o pensamento de seus cidadãos de um lado a outro do seu território, colocando em comunicação estados-irmãos que, até então, tinham ficado à parte da nação brasileira em função da distância e, também, do “atraso” técnico que os separava” (Maciel, 1998, p.53).

A inserção do povo brasileiro num novo patamar cultural garantia não apenas uma mudança social, mas, sobretudo, a formação de um público de cinema, de novas mentalidades aptas a linguagem cinematográfica. A educação no cinema podia então fomentar o próprio cinema. Por um lado, a nova tecnologia das imagens em movimento era agente desse processo educacional e quando vista sob essa ótica, vários adjetivos podiam ser acrescentados à palavra cinema, que enfatizavam o seu potencial de transformação social: “cinema-utilidade, cinema-benfeitor, cinema-transformador, cinema-progresso, cinema-civilização, cinema-cultura”.¹¹ Mas, por outro lado, o cinema também devia passar por um processo de educação, o “mau” cinema devia se transformar em “bom” cinema, o cinema nacional tinha que aperfeiçoar sua técnica, o cinema de enredo precisava de melhores roteiros, necessitava de uma melhor escolha dos temas, enfim, o

¹¹Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.7, n.308, p.3, 20 de junho de 1932.

cinema nacional também tinha muito que aprender na visão da Cinearte.

Ora, o ponto de vista de “Cinearte” em matéria de instrução prende-se ao desenvolvimento entre nós da cinematografia.

Nós queremos fazer ressaltar a importância do filme como auxiliar pedagógico e, promovendo a sua adoção ativar a realização no Brasil de um novo ramo da indústria cinematográfica que será porventura, tais as circunstâncias, desenvolvimento de fulminante rapidez.¹²

Sendo assim, a educação que aparece na Cinearte refere-se também ao próprio cinema, ensinar a linguagem cinematográfica, a utilização dos equipamentos, o recorte das cenas e educar o gosto do público para o “bom” cinema.

Comparado aos outros meios de comunicação, o cinema nas páginas da Cinearte justificava-se como veículo de educação por sua maior capacidade de abrangência e entretenimento. Ele aparece como mais poderoso que os livros, já que grande parte da população era analfabeta e não tinha acesso à cultura letrada, era mais convincente que o rádio, pois podia proporcionar também a educação do olhar.

Referências Bibliográficas

Almeida, C. (1999a). *O cinema como “agitador de almas”*: Argila, uma cena do

¹²Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.6, n.296, p.3, 28 de outubro de 1931.

Estado Novo. São Paulo: Annablume Edit./FAPESP.

Benoit, L. (2006). *Augusto Comte: fundador da física social*. São Paulo: Moderna.

Catelli, R. (2007). *Dos “Naturais” ao documentários: cinema educativo e a educação do cinema, entre 1920 e 1930*. Campinas: Tese de Doutorado, UNICAMP.

Herschmann, M. & Pereira, C. (orgs.) (1994). *A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos de 1920 – 1930*. Rio de Janeiro: Rocco.

Lucas, T. (2005). *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Niterói: Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense.

Pécaut, D. (1990). *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ed. Ática.

Peixoto, F. (1999). *Resenha: A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro: Mana, v.5, n.1, abril.

Maciel, L. (1998) *A nação por um fio: caminhos, práticas e imagens da “Comissão Rondon”*. São Paulo: EDUC.

Ramos, F. & Miranda, L. (orgs.) (2000). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. SENAC SP.

Roquette-Pinto, E. (1938). “Cinema Educativo”. Conferência realizada no Instituto de Estudos Brasileiros,

27/7/1938, Separata da *Revista Estudos Brasileiros*, n.1, julho-agosto, p.14.

Schwarzman, S. (2004). *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP.

Xavier, I. (1978). *Sétima arte, um culto moderno*. São Paulo: Ed. Perspectiva.