



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

FERNANDA GENEROSO

A SERVIÇO DO CINEMA
História e Cultura Política nas revistas *A Scena Muda* e
***Cinearte* na década de 1930**

Niterói
Rio de Janeiro - Brasil
Abril de 2016

FERNANDA GENEROSO

A SERVIÇO DO CINEMA
História e Cultura Política nas revistas *A Scena Muda* e
***Cinearte* na década de 1930**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Social no setor História Contemporânea II, da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do grau de mestre em História, por Fernanda Generoso, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Ana Maria Mauad.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Mauad de Souza Andrade Essus – Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dr.^a Juniele Rabêlo de Almeida
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Carlos Eduardo Pinto de Pinto
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Niterói
Rio de Janeiro - Brasil
Abril de 2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

G326 Generoso, Fernanda.

A serviço do cinema: história e cultura política nas revistas A scena muda e Cinearte na década de 1930 / Fernanda Generoso. – 2016.

160 f. : il.

Orientadora: Ana Maria Mauad de Souza Andrade Essus.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2016.

Bibliografia: f. 145-152.

1. Revista ilustrada; aspecto histórico. 2. Cinema. 3. Cultura.
4. Política. 5. História. I. Essus, Ana Maria Mauad de Souza Andrade.
I. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

Agradecimentos

Embora a pesquisa e a escrita de uma dissertação sejam trabalhos solitários, não me senti sozinha ou desamparada e gostaria de agradecer a algumas pessoas pelo apoio, incentivo e carinho. Agradeço à minha mãe, Cássia, pelo amor e presença constantes, mesmo a quilômetros de distância. Aos meus avós, Dona Nega e Seu Omar, pelo incentivo e pelos bolinhos de chuva. Agradeço aos meus irmãos, ao meu pai e aos meus sogros e cunhados pelo carinho. Um obrigada aos amigos que estão comigo desde o início da graduação: Luciano e Glauber, e àqueles que Viçosa me presenteou, Melina, Mariana, PH, Kalina, Marcella, Priscilla, e aos sempre queridos Thaysa e Roberto,

Agradeço à Carolina pela amizade fiel de muitos anos e pela paciência. À Leandra agradeço pelas oportunidades que me oferece, pelo apoio e compreensão. Gostaria de agradecer aos queridos colegas de trabalho da Escola Teacher Leandra: Camila, Thassila, Dayane, Cacau, Kauan, Mateus, Bruno, Michele, Mariana, Isadora, Marília, Shirlene. E aos colegas do Colégio Junqueira, especialmente Milena, Thaís, Cláudia, Juliana e Jussara. Obrigada aos alunos que torceram para tudo ficar bem.

Agradeço aos colegas de Niterói e da pós-graduação, Filipe Bonifacio, Melissa Natividade, Thiago Alvarenga, Mariana Tavares, Juliana Mager. Kátia Vinhático, obrigada pela amizade e por compartilhar comigo tantas quintas-feiras. Foi um prazer conhece-los. Agradeço aos professores com quem fiz disciplinas e com que aprendi muito, sobretudo aos professores Ana Maria Mauad, Rita Almico e Bernardo Kocher. Obrigada ao pessoal do PPGH, sempre solícitos em me atender, e ao pessoal da Biblioteca Central do Gragoatá, especialmente à Ângela.

Muitíssimo obrigada aos professores Sonia Lino e Carlos Eduardo Pinto pela leitura atenciosa de meu material, pelas considerações precisas, críticas pertinentes e

sugestões interessantes na banca de qualificação, que me auxiliaram profundamente na continuação da pesquisa e na escrita deste trabalho. Agradeço também à professora Juniele por aceitar participar da banca de defesa desta dissertação.

Agradeço ao Thiago pelo suporte incondicional em todas as fases de elaboração desta pesquisa, desde a criação do projeto de pesquisa à escrita da dissertação. Agradeço por sua presença nos momentos mais importantes de minha vida, presença acompanhada de muita paciência e das palavras mais compreensíveis que sempre me ajudam a continuar. Agradeço imensamente à minha orientadora Ana Maria Mauad pela oportunidade de ser sua orientanda, por sua paciência, atenção e prontidão em me orientar e auxiliar em todas as necessidades do meu mestrado. Agradeço por acreditar em mim. Professora Ana, não tenho palavras suficientes para agradecê-la!

Resumo

Este trabalho busca debater como as revistas ilustradas *A Scena Muda*, veiculada entre os anos 1921 e 1955, e *Cinearte*, difundida entre 1926 e 1942, lidaram com diversos temas relacionados ao mundo cinematográfico ao longo da década de 1930, na capital do Brasil, o Rio de Janeiro. Embora as revistas fossem enviadas para todo o país, a cidade do Rio teve papel preponderante por ser uma arena cultural, espaço onde os mais diversos atores operaram. Os escritores dos periódicos desenvolveram através de suas páginas redes de sociabilidades que criaram vínculos de amizades e hostilidades durante o período analisado. As revistas se relacionaram com diversos grupos envolvidos com cinema como empresários, jornalistas e políticos. Por isso, esta pesquisa utiliza os conceitos de cultura política e cultura histórica para compreender os relacionamentos entre as revistas e os mais diversos atores que faziam parte de redes de sociabilidades em suas relações com o passado nacional.

Palavras-Chaves:

Revistas Ilustradas, Cinema, Cultura Política, Cultura Histórica.

Abstract

The aim of this essay is to discuss how the Brazilian fan magazines *A Scena Muda*, published from 1921 to 1955, and *Cinearte*, issued from 1926 to 1942, dealt with different subjects related to motion picture world along the 1930's, in Brazil's capital, Rio de Janeiro. Despite of the fact the magazines were released to whole country, Rio de Janeiro had an important role as cultural arena, where the sociability networks took place. Through the magazines the writers developed friendship's bonds and made some enemies, showing the construction of sociability networks. The fan magazines were related to groups involved with cinema, like movie company's owners, journalists and politicians. More than *A Scena Muda*, *Cinearte* had a close relationship with the Vargas government. This research uses the political culture and historical culture concept to comprehend the relation between the fan magazines and the other actors in their relations to the national past.

Keywords:

Fan Magazines; Cinema; Political Culture; Historical Culture.

Conteúdo

Introdução.....	1
Estratégias de análise.....	4
Revistas Ilustradas.....	9
Estrutura da dissertação.....	14
Capítulo 1 – Os que vivem nas páginas: As revistas como arenas de sociabilidade.....	16
1.1. Camaradagem e sociabilidade.....	18
1.2. Pelo cinema e pelos empresários.....	33
1.3. A censura nas revistas.....	44
Capítulo 2 – Causas de revista: Cultura política e Cultura histórica.....	64
2.1. Luiza Aranha e a cultura política nas revistas ilustradas.....	66
2.2. Cultura histórica: o passado à serviço do Estado.....	76
2.3. O Cinema histórico na revista <i>A Scena Muda</i>	80
Capítulo 3 – A serviço do Cinema Educativo.....	96
3.1. A presença da igreja católica no cenário brasileiro.....	98
3.2. O Estado a serviço do cinema educativo.....	109
3.3. O Cinema moralizador nas revistas.....	115
Conclusão.....	138
Bibliografia.....	144
Fontes.....	145
Livros.....	146
Dissertações e Teses.....	148
Capítulos de livros e artigos.....	149

Introdução

O cinema adquiriu importante papel na definição da cultura nacional¹ durante o Governo Provisório (1930-1937) e o Estado Novo (1937-1945) ao proporcionar discussões ligadas ao seu papel como educador, produtor de propaganda, difusor de ideias e como produto de uma nascente indústria cinematográfica². Nesse contexto, um elemento que impulsionou e influenciou o crescimento da popularidade do cinema no Brasil foi a imprensa. As revistas ilustradas especializadas em cinema criaram e incentivaram debates sobre a área no Brasil, levando ao público todas as novidades sobre o mundo cinematográfico, como foi o caso de *A Scena Muda* e *Cinearte*.

Frutos do desenvolvimento da técnica e da modernidade, a imprensa e o cinema se tornaram populares no início do século XX. Dentre os diversos gêneros que compõem a imprensa, destacam-se as revistas ilustradas, que divulgavam aspectos da sociedade moderna da qual se originaram, e por isso, constituem fontes ricas para o desenvolvimento de pesquisas. O cinema possuía seu principal meio de divulgação nestas revistas periódicas, as quais impunham novas formas de olhar para a sociedade, assumindo uma estética burguesa como meio de representação do mundo³.

Nessa pesquisa buscou-se compreender o papel atribuído pelas revistas *A Scena Muda* (1921-1955) e *Cinearte* (1926-1942) ao cinema, e aos seus gêneros histórico e educativo, na década de 1930 no Brasil. Objetos e fontes deste trabalho, esses periódicos articularam-se através de redes de sociabilidades relacionadas ao cinema, nos quais se envolveram variados e numerosos atores, como o Estado, empresários do ramo

¹LINO, Sônia. Projetando um Brasil moderno: Cultura e cinema na década de 1930. In: *Revista de História*. Juiz de Fora, v13, n 2, p. 161-178, 2007. p. 165. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/locus/files/2010/02/95.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2013. p. 165.

²MAUAD, Ana Maria. O olho da História: Fotojornalismo e a invenção do Brasil Contemporâneo. In: NEVES, L., MOREL, M., FERREIRA, T. T. (Orgs). *História e Imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj, 2006. p. 372.

³MAUAD, Ana M. *Sob o signo da imagem: A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX*. 1990. Tese (Programa de Pós Graduação em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 1990. p. 372.

cinematográfico e a igreja católica. Analisou-se as opiniões e os debates desses periódicos num período marcado por mudanças políticas, culturais e sociais que corroboraram para a consolidação de uma cultura política específica.

Buscando entender os relacionamentos estabelecidos entre as revistas, o Estado, empresários e grupos católicos, selecionou-se como fontes as revistas já citadas, o livro de Jonathas Serrano e Venâncio Filho, *Cinema e Educação, Como se ensina a História*, escrito por Serrano, e o decreto-lei nº 21.240, de 1932, que inaugurou a intervenção estatal na produção e circulação de filmes no Brasil. As revistas sistematizaram o conjunto de posições em debate sobre a relação cinema e história, enquanto os livros de Serrano e Venâncio Filho permitem complementar as discussões a partir do ponto de vista de autores que participaram das discussões e influenciaram as percepções sobre o cinema educativo no Brasil. O decreto-lei representava os resultados de muitos debates de grupos envolvidos com cinema, sobretudo a *Cinearte*, que buscavam proteção estatal para o desenvolvimento da indústria nacional.

As revistas traziam diversas matérias sobre cinema mundial, passando a impressão de que veiculavam os mesmos tipos de conteúdo. Entretanto, seus discursos eram distintos. A proposta de *Cinearte* era anunciar o filme nacional, sobretudo o de gênero educativo, posicionando-se como a precursora de muitas batalhas acerca do cinema no Brasil. Enquanto isso, *A Scena Muda* focou-se no cinema internacional até meados da década de 1930, aparentemente isolando-se de assuntos políticos.

“Consumidas por quem era seu conteúdo principal”⁴, o público destas revistas ilustradas, como *Cinearte*, *Fon-Fon*, *Para Todos*, *Scena Muda*, *O Cruzeiro*, *O Malho*, andava em primeira classe ou possuía automóveis. Jogava na bolsa de valores, era acionista de bancos, possuía negócios na indústria e no comércio de importação e

⁴*Ibidem*, p. 372.

exportação. Esta burguesia brasileira disputou o domínio do capital simbólico crucial à instituição de uma hegemonia de classe⁵. Como afirmou Angela de Castro Gomes, as revistas eram “lugares de articulação de pessoas e ideias que precisam de suportes materiais e simbólicos para fazer circular seus projetos”⁶. Por isso, funcionam como caixa de ressonância para os debates sobre o cinema nacional e a necessidade de se implantar uma indústria cinematográfica brasileira, ao passo que demonstram as ações do Estado em resposta a estes debates. Nesse âmbito, a igreja católica buscou inserir-se nos mais diversos meios da sociedade brasileira, participando das discussões sobre a educação, usos do cinema pela sociedade, e ainda, negociando apoio ao Governo.

Delimitamos o recorte, sobretudo, ao Rio de Janeiro, embora essas revistas fossem enviadas para todo o território nacional e para outros países, como indicam seus editoriais e as seções de correspondência com os leitores. As revistas em análise eram publicadas no Rio, que se caracterizou como um ambiente de debates políticos, manifestações culturais e pela forte presença do Estado por ser a capital do país. Espaços como o Ministério da Educação e da Saúde, criado em 1930, e a Academia Brasileira de Letras inseriam-se entre os lugares de sociabilidade⁷, propícios aos debates sobre o papel do cinema na cultura e educação brasileira.

Estratégias de análise

O desenvolvimento da análise da relação imprensa ilustrada e cinema, na cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX, apoia-se em conceitos que auxiliam a compreensão das relações entre intelectuais, cinema e Estado, entre os quais se destacam os conceitos de cultura política, cultura histórica e representação. Estes

⁵*Ibidem.* p. 373.

⁶GOMES, Angela de Castro. *Essa gente do Rio...: Modernismo e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 58

⁷*Ibidem.* p. 78.

conceitos caracterizam-se pela associação de aspectos sociais, culturais e políticos que permeiam as relações entre as revistas e outros atores sociais e políticos, e devem ser inseridos em um contexto de renovação historiográfica.

A História Política identificada como história tradicional e, unicamente, voltada para o estudo dos grandes feitos dos heróis da nacionalidade foi relegada a uma posição secundária na historiografia ocidental, durante o século XX. A partir da Escola dos *Annales*, com a renovação histórica e o distanciamento dos historiadores franceses em relação ao estudo político, valorizaram-se as análises econômico-sociais em detrimento da dimensão política. Embora não se tenha abandonado a disciplina, como em geral a historiografia nos apresenta, o que de fato se observa é a valorização de novos temas, objetos e abordagens sobre o político, entre as quais se destacam a história das mentalidades políticas e da sociologia política. Muitos trabalhos que trilharam essas abordagens possibilitaram a inovação do campo.

A recuperação do prestígio e da influência dos estudos políticos entre os historiadores só foi possível após a renovação das abordagens, viabilizada pela incorporação de preparações metodológicas e teóricas das Ciências Sociais, principalmente a partir dos anos 1980. Desta renovação emergiram duas linhas de pesquisa. A primeira é marcada pelo enfoque nos objetos tradicionais da política, como instituições, movimentos políticos e organizações estatais. A segunda linha é baseada no emprego de novos enfoques e na exploração de novos objetos ⁸.

A dimensão política das relações sociais se manifesta nos mais diversos temas, de naturezas distintas. Alguns destes temas fazem parte da essência do político, como os partidos. Em outros casos, como os meios de comunicação – nos quais inserimos nossos objetos e nossas principais fontes, as revistas –, não são realidades especificamente

⁸MOTTA, Rodrigo P. S.. A história política e o conceito de cultura política. In: *X Encontro Regional de História da ANPUH/MG: Minas, trezentos anos: um balanço historiográfico*. Mariana, 1996. p. 83-84.

políticas, mas podem tornar-se, em função de seus usos⁹. Não há uma definição concreta do político, pois não há um setor ou atividade que ao longo da história não tenha se relacionado com ele. René Rémond afirma que a história política deve ser inscrita numa perspectiva global, cujo ponto de adensamento é uma das expressões da identidade coletiva: uma sociedade se exprime tanto por suas maneiras de idealizar e praticar a política, como por sua literatura, seu cinema, sua culinária. Assim, as relações entre cultura e política revelam-se na produção de identidades sociais¹⁰.

Nesse sentido, o conceito de cultura política interessa a essa pesquisa na medida em que diz respeito ao comportamento político de grupos de uma sociedade, permeados por uma multiplicidade de práticas, ideias, normas e tradições. Segundo Norberto Bobbio, usa-se “cultura política para designar o conjunto de atitudes, normas e crenças mais ou menos largamente partilhadas pelos membros de uma determinada unidade social e tendo como objeto fenômenos políticos”¹¹. A cultura política de uma sociedade compõe-se pela sua distribuição entre os indivíduos que as integram referentes às instituições, às práticas e as forças operantes no contexto de sua atuação.

Deve-se destacar, como afirmou Serge Bernstein¹², o caráter plural das culturas políticas em um momento específico da história e de um determinado país. Para o autor, é indispensável a percepção de que a cultura política forma um conjunto em que todos os elementos se relacionam uns com os outros permitindo a definição de uma identidade de valores e de leituras comuns acerca do passado. Nesses contextos, pode haver uma cultura política dominante, como a republicana, cujas zonas de abrangência se mostram bastante amplas, em coexistência com outras culturas políticas que podem ou não ser influenciadas

⁹RÉMOND, Réne. Do político. In: *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003. p. 442.

¹⁰*Ibidem*, p. 445-450.

¹¹BOBBIO, N., MATTEUCCI, N., PASQUINO, G.. *Dicionário de política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1 ed. 1998. p. 316.

¹²BERNSTEIN, Serge. Cultura e Política. In: RIOUX & SIRINELLI (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 350.

pela cultura política dominante. Segundo Bernstein, o início do século XX apresenta diferentes culturas políticas com visões distintas, como a socialista, nacionalista, católica, em que nenhuma delas é isolada, de modo que a

Osmose entre culturas políticas muito afastadas na origem implica que, longe de constituir um dado fixo, sinônimo de tradição política estejamos em presença de um fenômeno evolutivo que corresponde a um dado momento da história e de que se pode identificar o aparecimento, verificar o período de elaboração e acompanhar a evolução no tempo¹³.

Este trabalho apoia-se também nos trabalhos de Roger Chartier quanto a história cultural e representação. Para o autor, a história cultural busca “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”¹⁴. Um dos caminhos sugeridos pelo autor é através de classificações que organizam a compreensão do mundo social como categorias de percepção e apreciação do real, de forma que grupos sociais criam imagens nas quais o presente adquire sentido. Assim, Chartier afirma que as representações do mundo social são definidas pelos interesses dos grupos que as criam.

É através de lutas de representação que um grupo busca impor a sua compreensão de mundo e seus valores. As compreensões do social devem ser vistas como discursos que constroem estratégias e práticas sociais e políticas, que tentam estabelecer uma autoridade¹⁵. A imagem que uma comunidade produz de si mesma, a forma como quer ser percebida, depende de seu ser social. A noção de representação permite, portanto, delegar representantes, como indivíduos e instituições, que garantem a coerência e a estabilidade da identidade que determinados grupos tentam afirmar¹⁶.

¹³*Ibidem*, p. 355.

¹⁴CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre práticas e representações*. Trad. de Maria M. Galhardo. Portugal: Editora Difel, 2002a. p. 17.

¹⁵*Ibidem*. p. 16-18.

¹⁶CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietudes*. Trad. de Patrícia C. Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002b. p. 10.

No âmbito das principais fontes escolhidas para esta pesquisa, as revistas sobre cinema, deve-se considerar o lugar que desempenharam na história. Embora sejam mediadoras culturais, as revistas ilustradas somente conquistaram espaço na historiografia após a alteração na concepção de documento em meados do século XX, com a chamada “revolução documental”¹⁷. Apesar de os fundadores da Escola dos *Annales* defenderem a necessidade de ampliar o significado de documento, até aquele momento sinônimo de texto escrito e evidência dos fatos, foi somente a partir da década de 1960 que o conceito se alterou.

A hierarquia dos documentos modificou-se e a crítica aos documentos passou a incidir na análise das condições de sua produção, no modo como podem ser instrumentos de poder e sua relação com a sociedade. Seus usos foram transformados e ampliados. Através de análises inter e transdisciplinares¹⁸ a História se abriu para as Ciências Humanas, como a Sociologia e a Antropologia, como um caminho para expandir suas abordagens teórico-metodológicas. Essas novas disciplinas puseram em causa os objetos da história e suas metodologias, “desviando a atenção das hierarquias para as relações, das posições para as representações”¹⁹.

Na década de 1970 ainda eram poucos os trabalhos no Brasil que se utilizavam da imprensa como fonte histórica, embora houvesse reconhecimento da importância dos periódicos e preocupação com uma escrita da História da Imprensa. Entretanto, a escrita da história por meio desses periódicos sofreu maior resistência²⁰. O processo de

¹⁷LE GOFF, J.. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1994. p. 539.

¹⁸MAUAD, Ana M. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*. SP. N. Sér. v.13. n.1. p. 133-174. jan.-jun. 2005.

¹⁹CHARTIER, Roger. *Op. Cit.*. 2002a. p. 14.

²⁰LUCA, Tania Regina. Fontes impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla B.. *Fontes Históricas*. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111.

alargamento dos estudos históricos tornou-se mais evidente a partir de uma renovação temática que incluía assuntos como as mentalidades, o corpo, filmes, crianças, mulheres.

Revistas Ilustradas

Neste aspecto, as revistas ilustradas das primeiras décadas do século XX devem ser entendidas como parte de um sistema cultural, lugar de estruturação de redes de sociabilidade que auxiliam na formação da ideia de modernidade²¹. Os periódicos articularam elites brasileiras empresariais e intelectuais, que perceberam o lugar estratégico destas publicações no desenvolvimento de projetos políticos-culturais²². Às revistas reservaram-se os campos da diversão, distração e prazer, através de textos leves e imagens, nas quais se destacavam a temática da vida urbana, tornando-se retrato e representação da vivência social²³. Destinadas ao grande público, as revistas ilustradas sintetizavam a ideia de moderno em consonância com discussões sobre nacionalidade²⁴.

A Scena Muda foi publicada entre os anos de 1921 e 1955, pela Companhia Editora Americana S. A.. Esta companhia possuía outras revistas, como *Revista da Semana* e *Eu sei Tudo*. Seu proprietário era o português Carlos Malheiro Dias, político, escritor, jornalista. Seu exemplar foi vendido até 1931 por 1\$000, mas entre 1932 e 1940, seu valor foi 1\$200. Ao longo dos anos analisados teve três diretores: Aureliano Machado, até 1935, quando faleceu e foi substituído por Adelaide Aureliano Machado, e Gratuliano Brito que assumiu a direção no ano de 1937. Suas edições eram semanais, publicadas às terças feiras e seu conteúdo era distribuído entre 32 e 36 páginas.

²¹VELLOSO, M.. Sensibilidades modernas: as revistas literárias e de humor no Rio da Primeira República. In: LUSTOSA, I. *Imprensa, História e literatura*. RJ: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008. p. 211.

²²*Ibidem*. p. 212.

²³COHEN, Ilka Stern. Diversidade e Segmentação dos impressos. In: MARTINS, Ana Luiza & DE LUCA, Tânia Regina (Orgs.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-112.

²⁴VELLOSO, Mônica Pimenta. *Op. Cit.*, p. 214.

Com muitos anúncios de produtos de beleza, de higiene, máquinas para cinemas e de outras revistas da Companhia Editora Americana, teria circulação entre 10.000 e 100.000 exemplares²⁵. As capas das revistas traziam seu nome e a imagem de um ídolo de cinema, na maioria das vezes contratados pelos grandes estúdios norte-americanos, como *Warner Bros*, *Metro Goldwyn Mayer* (MGM), *Paramont*, *20th Century*, *United Artists*. Sem qualquer anúncio ou propaganda sobre seu conteúdo, é possível que apenas a imagem de uma pessoa famosa fosse suficiente para atrair o público interessado em cinema. A primeira edição da revista foi publicada no dia 31 de março, estampada por Bebe Daniels, atriz, cantora e produtora estadunidense.

A Scena Muda trazia crônicas, resenhas de filmes, “notícias da tela”, estatísticas das bilheterias, dicas de como se comportar, figurinos de Hollywood, como se vestir, onde os famosos moravam, endereço dos estúdios de Hollywood, o que era exibido no cinema do Rio de Janeiro e o que iria estrear. A forma de abordar os temas variava a cada coluna, mas o tom predominante era leve e crítico. A revista trazia diversos textos discutindo um mundo inalcançável para a maioria dos brasileiros, principalmente por se dedicar ao exterior. As palavras estrangeiras, em inglês ou francês, não facilitavam o consumo e o acesso destes produtos por determinados grupos da sociedade.

Os temas políticos eram raros no início da década de 1930, limitando-se a algumas notícias sobre o cinema nacional, entretanto, em meados da década a preocupação com temáticas políticas tornou-se mais evidente. Assuntos sobre a indústria cinematográfica brasileira, a presença do filme estrangeiro no mercado nacional e a censura de filmes em na Europa e América ganharam maior destaque, especialmente através da seção “Chronica”, que funcionava como espaço de críticas à variados temas.

²⁵ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. 2008. 326 p. Dissertação (Mestrado Ciência da Comunicação) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. p. 17.

Margarida Adamatti divide a revista em quatro fases. A primeira, de 1921 a 1942, seria especializada em cinema. A segunda fase de 1942 a 1949, foi chamada de amiga do rádio. A terceira, entre os anos 1949 a 1952, caracterizava-se como a revista crítica. Sua última fase identificava-se pelo seu período de decadência, entre 1952 e 1955. Em seu primeiro momento, Adamatti afirma que a produção era quase artesanal, através do recorte e colagem das matérias estrangeiras e materiais das companhias cinematográficas. De acordo com a autora, a escassez de material levava à invenção de matérias, embora as cartas dos autores fossem reais²⁶. A segunda fase da revista deu grande ênfase ao rádio e à música nacional, enquanto a terceira preocupou-se mais com o cinema europeu. Teve vários colaboradores como Salvyano Cavalcanti, Moniz Viana, Alex Vianny. Sua última fase teve Adhemar Gonzaga, Renato de Alencar, Levy Kleiman, Luís Fernandes, mas, apesar disso, sua qualidade decaiu até seu encerramento²⁷.

A revista ilustrada *Cinearte* foi produzida entre os anos de 1926 e 1942, no Rio de Janeiro, e distribuída para todo o país. Pertencia à “Sociedade Anônima ‘O Malho’” e seus fundadores foram Mario Behring e Adhemar Gonzaga, criador da Cinédia. A revista era proveniente da coluna “Cinema para todos” da revista *Para Todos*, que ganhou espaço próprio e autonomia, apesar de sua linha editorial basear-se na revista ilustrada norte-americana *Photoplay*. Seu objetivo era discutir assuntos relacionados ao cinema nacional e mundial. *Cinearte* acabava por reproduzir valores comuns à classe média brasileira, atualizada sempre com as novidades internacionais, sobretudo da Europa e dos EUA.

O primeiro número da revista foi lançado no dia três de março, numa quarta-feira, de 1926, mesmo ano da inauguração do Cine Odeon, na Cinelândia. O preço do exemplar era de mil-réis (1\$000)²⁸. Sua capa foi estampada pela imagem de Norma

²⁶*Ibidem.* p. 18.

²⁷*Ibidem.* p. 21.

²⁸Neste período, as revistas *Fon-Fon* e *Scena Muda* apresentavam o mesmo valor, 1\$000, enquanto a revista *O Malho*, custava no Rio de Janeiro \$500 e nos outros estados \$600.

Talmadge, famosa atriz norte-americana de filmes mudos. A imagem, uma pintura do rosto da atriz, é a única colorida presente no periódico, já que as fotografias apresentadas ao longo do período analisado eram todas em preto e branco e posteriormente, preto, branco e vermelho. As capas permaneceram estampadas apenas com o rosto de famosos e o nome da revista. O número de páginas variava entre 36 e 40, contando a capa e a contracapa. A partir de 1932, seu preço subiu para 1\$500 e no ano seguinte, para 2\$000, quando a revista começou a ser publicada quinzenalmente e ganhou mais páginas.

Havia espaço para as informações da indústria cinematográfica na seção “Jornal dos Studios”, que trazia notícias sobre cinema nacional e estrangeiro, como Rússia, Itália, Espanha, Portugal, Inglaterra, França, EUA. Vários filmes eram narrados e comentados, a maioria de produção internacional, especialmente de Hollywood. Os grandes sucessos de bilheteria eram citados esporadicamente. A coluna “Questionário”, depois “Pergunte-me outra”, respondia a cartas enviadas pelos leitores com dúvidas, comentários, críticas e pedidos. Esta seção era de Operador da Silva, pseudônimo de Mário Bhering. A princípio, as respostas aos leitores ocupavam uma página completa, mas o espaço foi tomado por propagandas ou fotos de pessoas famosas.

Nas descrições dos filmes, onde eram narrados, havia diversas fotografias das cenas, provavelmente as mais marcantes das películas. Algumas páginas traziam apenas o rosto dos famosos, evidenciando o estilo de penteado e os ornamentos, quando se tratavam de atrizes, e o nome do periódico, tais quais as capas. Outras traziam mais de uma foto, de um único famoso ou de vários. A maioria era internacional. As fotos de corpo inteiro mostravam sempre pessoas bem vestidas, de posturas esguias e penteados brilhantes. Em ambas as revistas estas características destacam-se.

Taís Lucas identifica três fases na trajetória de *Cinearte*. A primeira vai de 1926 a 1932, momento caracterizado pela presença de Gonzaga e Bhering e a seção “Cinema

Brasileiro” escrita por Pedro Lima, especializado no tema. Na segunda fase, de 1933 a 1940, o rádio conquistou destaque na seção “Televisão” e o cinema nacional perdeu espaço – e importância – para o cinema europeu. A última fase, entre os anos 1940 e 1942, referiu-se ao período de decadência da revista, quando esta tornou-se mensal e o cinema nacional deixou de ser o foco do periódico²⁹.

O outro tipo de fonte analisada foi escrito por Jonathas Serrano, reconhecido intelectual católico brasileiro que influenciou as discussões sobre cinema educativo na revista *Cinearte*. O livro de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, *Cinema Educação*, foi publicado no ano de 1930, pela Editora Companhia Melhoramentos de São Paulo. Dividido em dez capítulos, o livro trabalha especialmente com o cinema educativo e as tecnologias relacionadas à cinematografia. Já o livro *Como se ensina a história*, de autoria de Serrano, foi publicado no ano de 1936, pela mesma editora do livro supracitado. Dividido em 26 capítulos, abordou o ensino de história como ciência e apontou a impossibilidade de se usar filmes de temática histórica para ensino.

As revistas analisadas encontram-se completamente digitalizadas no site da Biblioteca Jenny Kablin Segall, especializada em Artes do Espetáculo³⁰, através de um projeto que tem apoio da SciELO, FAPESP, BIREME, e patrocínio do Programa Petrobras Cultural. Além deste site, a Hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca Nacional, também disponibiliza para consultas todas as edições de ambas as revistas digitalizadas, mas em preto e branco³¹. Os livros de Jonathas Serrano, *Cinema e Educação* e *Como se Ensina a História* foram encontrados na Biblioteca da Faculdade de Educação

²⁹LUCAS, Tais. *Cinearte: O cinema Brasileiro em Revista*. 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

³⁰Disponível em: <<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/index.html>>. Acesso em 01 de mar. 2016.

³¹Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531>> e <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/scena-muda/084859>>. Acesso em 01 de mar. 2016.

da Universidade Federal de Minas Gerais. Os Decretos-leis analisados encontram-se disponíveis no site do Senado e na página da ANCINE³².

Considerando o tempo de dois anos para a conclusão da dissertação de mestrado e o grande número de edições publicadas ao longo da década de 1930, selecionada para esta pesquisa, foram escolhidas seções das revistas para leitura e análise. Considerando o aspecto da organização dos periódicos, *A Scena Muda* era mais organizada e possuía sumário, suas seções quase sempre eram impressas nas mesmas páginas. *Cinearte*, por outro lado, não possuía sumário e suas seções não apresentavam paginação fixa. Diante disso, optou-se por analisar, em *A Scena Muda* os editoriais, presentes na página três das edições, a seção “Chronica”, usualmente na quinta página do periódico, que trazia textos críticos e assinados sobre o cinema nacional, tornando-se mais frequente a partir de 1936, “Novidades da Tela” e “Jornal dos Studios”, que também traziam informações sobre produções e intervenções estatais na área. De *Cinearte* analisou-se os editoriais, localizados nas primeiras páginas, e as seções “Cinema Brasileiro” e “Cinema educativo”.

Estrutura da dissertação

A dissertação estrutura-se em três capítulos em que se analisam, por meio das revistas, os debates sobre os usos e funções dos filmes e os espaços políticos do cinema na vida nacional dos anos 1930. No primeiro capítulo analisou-se o Rio de Janeiro como arena cultural que passou por reformas para se adequar à modernidade e foi o berço das revistas ilustradas de cinema. Nesse sentido, analisou-se as disputas que ocorreram dentro das redes de sociabilidades nas quais as revistas se inseriram, no que diz respeito a laços de amizade e a nacionalização da censura cinematográfica no Brasil e em outras partes

³²Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/>> e <<http://www.ancine.gov.br/>>. Acesso em 01 de mar. 2016.

do mundo. No segundo capítulo, examinou-se os grupos envolvidos na cultura política da qual as revistas faziam parte e analisou-se a construção de uma cultura histórica por parte dos atores políticos que correspondia às necessidades de se resgatar um passado brasileiro glorioso a fim de atender às demandas daqueles grupos. No último capítulo, discutiu-se a percepção das revistas acerca do cinema educativo e a forte presença da igreja católica como agente político. Argumentou-se que a presença católica contribuiu com o debate público ao influenciar os intelectuais e as revistas ilustradas, sobretudo *Cinearte*, a lutarem por um cinema educativo e moralizador, que atendesse aos objetivos das elites burguesas e intelectuais e do novo governo que estava se formando.

Capítulo 1

Os que vivem nas páginas

As revistas como arenas de sociabilidade

Neste capítulo analisa-se a atuação das revistas ilustradas inseridas nas redes de sociabilidades relacionadas aos cinemas nacional e internacional. Por meio destas redes as revistas se posicionaram e se articularam com diversos atores políticos e sociais, e exigiram do Estado ações para o desenvolvimento da indústria de filmes brasileiros. Destacou-se os debates acerca da nacionalização da censura cinematográfica através do decreto nº 21.240.

Que nos mettessemos onde fossemos chamados.
Cinearte, nº 327. Rio de Janeiro, 01 de junho de 1932.

1.1. Camaradagem e sociabilidade

Ao trabalhar com as revistas *A Scena Muda* e *Cinearte* como fontes e objetos desta pesquisa, não se pode desconsiderar o ambiente no qual foram criadas: a cidade do Rio de Janeiro. Da capital do país, as revistas veicularam o cinema e a si próprias como expressão da modernidade inerente aos países desenvolvidos. O cinematógrafo conquistou o público brasileiro e ganhou também as ruas do Rio. Através das intervenções da Companhia Cinematográfica Brasileira, de Francisco Serrador, algumas transformações foram colocadas em curso resultando na construção da Cinelândia, no centro da cidade. Nos anos 1920, luxuosas casas de exibição foram inauguradas³³.

A paisagem urbana carioca sofreu diversas reformas com o intuito de comparar-se às cidades europeias. Como capital do país fez-se necessário transformá-la visando entrar na era do progresso e da civilização, reconstruindo sua imagem, até então atrelada a um país pobre e negro, para o resto do mundo e, em especial, aos países europeus³⁴. A cidade reformada tornou-se “cartão postal da modernidade carioca” e o espaço, um signo de estilo de vida civilizado para a nova classe social, a burguesia³⁵.

O desejo pela modernidade no Brasil encontrou-se também nos debates de artistas e intelectuais sobre o modernismo em São Paulo e no Rio de Janeiro, especialmente entre as décadas de 1920 e 1930. Estes buscaram a defesa da nacionalização das fontes de inspiração o que os levou a harmonizar, em suas obras, o nacional e o moderno, de forma que o moderno passou a ser apresentado como parte do

³³MAUAD, Ana Maria. *Op. Cit.*, 2005. p. 42.

³⁴Ver: SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. NEEDELL, J. *Belle Époque Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

³⁵MAUAD, Ana M. *Op. Cit.* 1990. p. 27.

nacional³⁶. Neste processo, o Rio de Janeiro, Capital Federal, desempenhou papel central na conformação de espaços de troca de ideias e experiências³⁷.

Os lugares de sociabilidade em que os intelectuais cariocas viviam entre as décadas de 1920 e 1940, foram analisados pela historiadora Angela de Castro Gomes³⁸. Esse período caracteriza-se por transformações culturais e políticas, permeou-se pelas discussões sobre as manifestações modernistas em São Paulo e Rio de Janeiro. Para a autora, a capital do Brasil, além de desempenhar “papel-chave” por atrair intelectuais de várias áreas do país, potencializava as capacidades de comunicação e nacionalização de valores. Assim, a cidade era uma “arena cultural”, dotada de sentidos sociais variados que marcaram a identidade do Rio de Janeiro e refletiram nos intelectuais e em suas produções³⁹. Como capital, o Rio teria a função de civilizar o restante do país, rural e analfabeto.

A condição de “capitalidade”, segundo Gomes, trazia forte presença do Estado e da burocracia pública⁴⁰. O Rio possuía a dualidade dos “salões” e a boemia das ruas, que formavam espaços diferentes, que não se opunham, mas se complementavam. Estes ambientes eram signos de uma sociabilidade intelectual própria para a criação cultural⁴¹. Apesar da proximidade com o Estado, mais presente por tratar-se da capital, o empenho da intelectualidade carioca em tecer críticas sociais e políticas não era menor⁴², como se percebe na análise das revistas ilustradas *A Scena Muda* e *Cinearte*. Fontes e objetos de estudos desta pesquisa, estes periódicos atuaram como censores, através de críticas e elogios, das ações do Estado relacionadas ao mundo cinematográfico.

³⁶MORAES, Eduardo J.. Modernismo Revisado. In: *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 1, n 02, p. 220-238. 1988. p. 221.

³⁷GOMES, Angela de Castro. *Op. Cit.* 1999.

³⁸*Ibidem*

³⁹*Ibidem*. p. 23.

⁴⁰*Ibidem*, p. 24.

⁴¹*Ibidem*, p. 27.

⁴²*Ibidem*, p. 24-25.

Nesse ambiente de debates e criação intelectual é que as revistas ilustradas marcaram presença ao especializarem-se no cinema, sinônimo da modernidade. Como meios de comunicação qualificados a discuti-lo, passam a ideia de que suas informações são tão verídicas quanto oficiais, entretanto, são interpretações do contexto em que estavam inseridas. Um contexto mais amplo e complexo do que suas páginas demonstram. Estes periódicos articularam elites brasileiras empresariais e intelectuais, as quais as entendiam como espaço privilegiado para o desenvolvimento de projetos políticos-culturais, revelando ainda seu papel na estruturação de redes de sociabilidades⁴³.

Expressão técnica, por excelência, o cinema pode ser considerado como a face mais evidente da modernidade e “a cidade tornou-se expressão e local da ênfase moderna na multidão”, personagem principal desse processo⁴⁴. Entretanto, no cenário brasileiro, de tradição rural e religiosa, a modernidade foi percebida e construída de maneira diferente dos países do hemisfério norte. E o cinema possuía o poder de potencializar o desejo de modernização e, ao mesmo tempo, conservar as características locais⁴⁵.

Nesse sentido é que as revistas *A Scena Muda* e *Cinearte* podem ser compreendidas como “arenas” onde os jornalistas evidenciavam suas crenças e determinavam suas batalhas. Estes periódicos atuavam através de estruturas de sociabilidade, chamadas de “redes”⁴⁶. Tais relações sugerem a existência de um microcosmo em que as revistas operavam e construía suas relações, inseridas em uma cultura política na qual o cinema estimulava ideias e debates, enquanto Estado e suas

⁴³VELLOSO, M.. *Op. Cit.*. 2008. p. 212.

⁴⁴SHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2ª Ed. Trad. de Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 17-21.

⁴⁵LINO, Sonia Cristina. Cinematographo: Doença da Moda. In: *Revista do Arquivo público Mineiro*. Volume 45, Fascículo 1. Jan./jun. 2009. p. 100.

⁴⁶SIRINELLI, François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003. p. 248.

políticas eram temas de disputa e debates nas revistas. Concorde-se com a perspectiva de François Sirinelli que as entende como lugares de observação e análise das ideias:

As revistas conferem uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão - pelas amizades que as subtendem, as fidelidades que arrebanham e a influência que exercem - e de exclusão - pelas posições tomadas, os debates suscitados, e as cisões advindas. Ao mesmo tempo que um observatório de primeiro plano da sociabilidade de microcosmos intelectuais, elas são aliás um lugar precioso para a análise do movimento das ideias. Em suma, uma revista é antes de tudo um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade, e pode ser, entre outras abordagens, estudada nesta dupla dimensão⁴⁷.

As arenas culturais presentes na sociedade carioca reproduziam-se nas páginas das revistas. Tais redes de sociabilidade manifestam-se mais claramente em sessões específicas dos periódicos, sobretudo nos editoriais, nos quais suas opiniões e suas principais ideias eram apresentadas aos leitores. As revistas incorporavam os debates presentes na sociedade, atuando como suportes de relações sociais. *Cinearte* deixava evidente suas fortes relações com grupos relacionados ao cinema e, em especial, com o Estado. Demonstrava assim uma postura declaradamente política e empenhada com causas nacionalistas sem, entretanto, deixar de acompanhar o desenvolvimento do cinema estrangeiro. Por outro lado, *A Scena Muda* parecia se relacionar sobretudo com empresários, especialmente aqueles dos estúdios estrangeiros, em sua maioria norte-americanos, tornando implícitos vínculos e relações políticas. O que não significa dizer que esteve distante de relacionar-se de alguma forma com a política nacional ao longo de sua veiculação, tecendo, inclusive, críticas ou sugestões às medidas do governo na área.

O grupo *A Scena Muda* possuía vários colaboradores, mas nem todos eram fixos. Trabalhavam em outras funções ou periódicos, denotando a circulação destes profissionais na imprensa. Na primeira metade da década de 1930, seu diretor foi

⁴⁷*Idem.*

Aureliano Machado, integrante do grupo Companhia Editora Americana S.A.. Foi substituído por Adelaide Aureliano Machado, em 1935, e em 1937, Gratuliano Brito assumiu a posição. Os principais jornalistas que escreviam neste periódico atuaram também em outras revistas e jornais. Entre os cronistas estava Renato de Alencar, que se tornou diretor da revista nos anos finais de publicação ao lado de Adhemar Gonzaga. Berilo Neves foi escritor e jornalista, trabalhou também no *Jornal do Comércio*. Lamartine S. Marinho foi representante da *Cinearte* em Hollywood por quatro anos⁴⁸. Em 1932 publicou o livro *Hollywood*⁴⁹, e no mesmo ano entrou para o jornal *O Radical*, criado em apoio ao governo Vargas⁵⁰. Atuou na *Cinédia* como gerente de publicidade e parte social do estúdio, e dirigiu filmes⁵¹.

O jornalista Barros Vidal escreveu para a revista *Vida Doméstica*. Generoso Ponce Filho era filho do ex-governador do Estado de Mato Grosso e escritor, autor do livro “O menino que era eu”. Pedro Lima trabalhou em jornais e revistas como *Palcos e Telas*, *A fita*, *Fon-Fon* e alimentou a coluna “Cinema no Brasil” na revista *Selecta*⁵². Orita Lage escrevia para o *Correio Paulistano*. Waldemar Torres colaborou na coluna “Pergunta-me outra” da *Cinearte*. Celestino Silveira, além de colaborador de *A Scena Muda*, trabalhou na *Empreza Commercial* e foi chefe de publicidade da *United Artists*, no Brasil. Mario Renato de Castro atuou na *Eu Sei Tudo*. Victor Sabuni foi correspondente da revista em Hollywood no final da década. Havia outros colaboradores regulares como Leobaldo Ferreira, Luís Moreno, Rita Gale.

⁴⁸LUCAS, Tais. *Op. Cit.*. 2005.

⁴⁹CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, n. 319. 06 Abr. 1932. p. 07.

⁵⁰CPDOC. *A Era Vargas: dos anos 1920 a 1945*. Rio de Janeiro/São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/Imprensa>>. Acesso em: 21 jun. 2015.

⁵¹CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 306. 06 jan., 1932. p. 10.

⁵²LUCAS, Tais. *Op. Cit.* p. 65-66.

Dentre os intelectuais do grupo *Cinearte*⁵³ destaca-se Adhemar Gonzaga, que colaborou com ilustrações na *Tico Tico*, fundou *Colombo*, participou de *Selecta* e *Para Todos*.... Junto com Pedro Lima, Gilberto Souto, L. S. Marinho, Álvaro Rocha, Paulo Vanderley formou o “Clube do Paredão” no qual discutiam cinema. Gonzaga atuou em algumas comissões estatais e na Associação Brasileira dos Produtores Brasileiros⁵⁴, e foi o idealizador da produtora de filmes Cinédia, fundada em 1930.

Mário Behring foi o primeiro diretor da *Cinearte*, até 1933. Foi também diretor da revista *Kosmos*, *Para todos*..., e colaborador da *Careta*. Behring era o “intelectual artista”: historiador, burocrata, jornalista, literato e crítico de cinema⁵⁵. Álvaro Rocha foi o principal colaborador da seção “A tela em Revista” e trabalhou como assistente de produção na Cinédia. Vanderley colaborou em *Palcos e Telas*, escreveu para o *Rio Jornal* e *Para Todos*..., escreveu o roteiro do filme *Barro Humano*, de 1927 e trabalhou na empresa Atlântida. Gilberto Souto era o representante de *Cinearte* em Hollywood⁵⁶ e o responsável pela seção “Hollywood Boulevard”. Octavio Gabus Mendes colaborava em *Para Todos*..., escreveu e dirigiu o filme *Às Armas*, participou dos argumentos dos filmes *Ganga Bruta* e *Mulher*, ambos da Cinédia. Sérgio Barretto Filho dedicava-se especialmente às sessões “Cinema Educativo” e “Cinema de Amadores”, de *Cinearte*. Além destes, destacavam-se os colaboradores Ignácio Corseuil Filho, J.E. Montenegro Bentes, Pery Ribas e Hoche Ponte.

Os principais envolvidos nas produções das revistas trabalhavam na imprensa do Rio de Janeiro do período fazendo colaborações como críticas cinematográficas, notícias sobre o mundo do cinema, atuando diretamente no cinema nacional e em cargos do

⁵³Taís Lucas em sua dissertação, defendida em 2005, na Universidade Federal Fluminense, faz mapeamento dos principais colaboradores de *Cinearte*, trazendo informações mais detalhadas sobre os intelectuais.

⁵⁴*Ibidem*. p. 130.

⁵⁵*Ibidem*. p. 61.

⁵⁶CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 319. 06 abr. 1932. p.16.

Estado, como é o caso de Gonzaga. Alguns nomes como Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, L. S. Marinho, Waldemar Torres, colaboraram tanto em *A Scena Muda* como em *Cinearte*, o que permite afirmar que as revistas partilhavam relações de amizade e consequentemente pontos de vistas similares.

A postura de *A Scena Muda* durante o período analisado sofreu algumas alterações que podem ser relacionadas às transformações externas às páginas da revista. O contexto político brasileiro pode ter influenciado os silêncios e, posteriormente, as posições assumidas pelo periódico. Deve-se considerar que o Brasil sofreu com o recrudescimento do poder executivo e o fortalecimento do nacionalismo, especialmente a partir de 1937. Neste período, a revista aumentou o número de publicações sobre o cinema nacional. No âmbito externo, a Europa viveu a ascensão do nazi fascismo e o aumento das tensões entre as potências mundiais, fatores que também podem tê-la influenciado, sobretudo por ser uma revista que visava o cinema estrangeiro.

Até 1935 a revista foi dirigida por Aureliano Machado, período que não trouxe muitas informações sobre o cenário brasileiro, limitando-se a textos de Carmen Santos⁵⁷ ou outros atores brasileiros, como Déa Silva⁵⁸, atriz de *Ganga Bruta*. Quem assumiu o lugar de Aureliano Machado, foi Adelaide Aureliano Machado, quando passou a apresentar número maior de matérias acerca do cinema brasileiro, como se verá na tabela a seguir. Em julho de 1937, Gratuliano Brito assumiu o periódico. Com as mudanças na direção da revista, houve alterações no estilo da abordagem das notícias, que ganharam maior cunho político. Uma evidente modificação foi o *layout* da revista, que ganhou novos traços, a partir de agosto de 1937, embora sua organização tenha se mantido a mesma, assim como o número de páginas do periódico.

⁵⁷A SCENA Muda. Carmen Santos: Um agradável encontro. *A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 606, 02 nov. 1932. p. 31.

⁵⁸A SCENA Muda. Dansando com a heroína de “Ganga Bruta”. *A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 634, 16 mai. 1933. p. 14.

Na tabela a seguir verificam-se os números e os principais assuntos abordados pela *A Scena Muda* acerca do cinema brasileiro. Analisou-se os editoriais e a sessão “Novidades da tela”, localizada na quinta página. A partir de 1938 (nº 882) esta sessão dá lugar à “Chronica”, espaço destinado aos jornalistas discutirem e criticarem o mundo do cinema. Não se realizou uma tabela similar para análise da *Cinearte*, devido à grande recorrência de notícias relacionadas ao cinema no Brasil em suas edições.

O cinema brasileiro n’<i>A Scena Muda</i>									
Tema \ Ano	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	
Cerimônias	4	2	2	1	1	0	0	0	
Filmes brasileiros	2	2	1	4	3	7	2	1	
Assuntos Gerais	0	0	4	2	5	0	7	4	
Produção Nacional	5	3	0	2	4	7	6	3	
Total	11	7	7	9	13	14	15	8	

Tabela 1- O cinema brasileiro em números nas páginas de *A Scena Muda*

Os números da tabela referem-se à recorrência das notícias sobre determinados temas. Em cerimônias contabilizaram-se as matérias sobre a união de envolvidos com cinematografia e homenagens realizadas a personagens também deste grupo. Em filmes brasileiros marcaram-se as obras nacionais comentadas. Nos assuntos gerais incluem-se reportagens sobre inaugurações de novos cinemas, personalidades brasileiras, estúdios no Brasil, censura, entre outros concernentes ao país. Em produção nacional apuraram-se notas sobre a produção dos estúdios brasileiros e iniciativas para o seu desenvolvimento, inclusive do governo. No ano de 1932 há a incidência de cinco matérias sobre o cinema brasileiro, entretanto, quatro delas eram entrevistas realizadas com a atriz e produtora Carmen Santos, cujo posicionamento sempre foi de incentivo à área no país. Logo, acredita-se que o periódico concordava com as palavras da empresária, sobretudo por ser um dos poucos assuntos acerca do cinema brasileiro abordado pelo periódico em 1932.

O baixo número de reportagens sobre os “bastidores” do cinema no Brasil, especialmente em 1932 e 1933, tornou possível observar a incidência de notícias

incomuns. Algumas sessões “Novidade da Tela”, d’*A Scena Muda*, registravam almoços realizados na cidade do Rio de Janeiro. Deparou-se com oito encontros, entre julho de 1932 e julho de 1936, em que estúdios de cinema, principalmente norte-americanos, ofereciam almoços e exibiam seus filmes a jornalistas brasileiros especializados em cinema. A realização da maior parte destas cerimônias ocorreu em 1932, momento de promulgação do Decreto nº 21.240, que buscou facilitar a entrada do filme estrangeiro no país. Dois encontros foram organizados pelos jornalistas aos empresários estrangeiros estabelecidos no Brasil. O primeiro deles data de 19 de julho de 1932. Diz respeito a uma homenagem a Henrique Blunt, do estúdio *Warner-First International*:

Há dias realizou-se no restaurante Alhambra um almoço que jornalistas cinematographistas e amigos do Sr. Henrique Blunt, da Warner-First National, resolveram oferecer-lhe, para assignalar-lhe o apreço em que têm um dos mais esforçados e inteligentes representantes da cinematographia norte-americana no Brazil (...). Vê-se o homenageado, (...) os Srs. Joudal, da MGM, Henrique Baez, representante geral da United Artists e Columbia Pictures e o Sr. Lacoste, da direcção das mesmas emprezas (...), os Srs. Celestino Silveira, da *Empreza Commercial*, Francisco Serrador e Mario Nunes, do *Jornal do Brasil* (...). Srs. Joaquim de Oliveira, Pedro Lima, do *Diario da Noite*, L. S. Marinho, d’*O Radical* e da Cinédia, Alipio Cordeiro, do *Correio da Manhã* e Barros Vidal de *Vida Doméstica*⁵⁹.

Dos nomes citados, quatro deles contribuíram com *A Scena Muda*: Barros Vidal, Celestino Silveira, Lamartine S. Marinho e Pedro Lima. Estes dois últimos também colaboraram com sessões da *Cinearte*, corroborando com a ideia de que os interesses das duas revistas estariam presentes no evento, ainda que não tenham sido citadas. Este é um elemento que permite afirmar a existência de laços de ambas as revistas com estúdios cinematográficos. O almoço aconteceu no restaurante Alhambra, no Rio de Janeiro, e contou também a presença de empresários. No excerto abaixo, de outubro de 1932, o almoço é oferecido pelo diretor da *United Artists* no Brasil, Henrique Baez. Nesta reunião

⁵⁹A SCENA Muda. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 591, 19 jul. 1932. p. 05.

encontraram-se Adhemar Gonzaga, diretor da *Cinearte*, Mario Renato de Castro, da *A Scena Muda*, e novamente jornalistas de ambas as revistas, Pedro Lima e L. S. Marinho:

Reuniu na ultima semana no Jockey Club, o Sr. Henrique Baez, director da *United Artists* no Brasil, os jornalistas cinematographicos em um almoço de boa e grata camaradagem (...). Respondeu ao brinde, em nome de todos, o nosso collega do *Jornal do Brasil* Mario Nunes, o decano dos jornalistas cinematographicos (...). Estiveram presentes além dos oradores, os Srs. Agenor Leite Ribeiro, Adhemar Gonzaga, Mario de Castro, Pedro Lima, Emilio Lacoste, J. B. Martins Guimarães, Joaquim Oliveira, Joffre Rodrigues, Alfredo Sade, L. Marinho, Allipio Cordeiro e Francisco Barreto⁶⁰.

O almoço aconteceu no Jockey Club, Rio de Janeiro. Foi entendido pela revista como um gesto de “boa e grata camaradagem”, indicando que foi bem recebido. O excerto sugere ainda a boa relação entre os colegas jornalistas e entre os jornalistas e a *United Artists*. Em matéria de novembro de 1932⁶¹, *A Scena* traz nota sobre um encontro oferecido pelo estúdio norte-americano *Fox* também aos jornalistas. Nesta reunião, o estúdio exibiu e divulgou o seu novo longa, *Congorilla*. A sessão foi seguida de um almoço. Para a revista, a iniciativa era louvável por incentivar maior união dos empresários cinematográficos aos jornalistas da imprensa carioca, demonstrando a importância da imprensa para as empresas internacionais. A reunião e exibição do filme não significou parcialidade do periódico quanto as críticas à qualidade do filme, que foi elogiado apenas por ter sido filmado na África, o que teria dado mais realismo às cenas.

Em novo evento no ano seguinte, o mesmo estúdio promoveu a exibição de nova película, *Cavalcade*, seguida de um almoço para cronistas cinematográficos. De acordo com a revista, houve a presença dos gerentes da *Fox* do Rio Janeiro e de outras cidades, como São Paulo e Belo Horizonte. A reunião aconteceu no Jockey Club da capital federal, espaço que movimentava os envolvidos com cinema nacional no período.

⁶⁰ A SCENA Muda. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 604, 18 out. 1932. p. 05.

⁶¹ A SCENA Muda. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 608, 15 nov. 1932. p. 05

A “Fox Film”, todo mez, arranja um motivo qualquer para ser gentil com os jornalistas. A ultima razão foi CAVALCADE (...). Estiveram presentes, alem de Mr. Harley, vice-presidente da grande produtora e o Sr. Alberto Rosenvald, gerente do Rio de Janeiro, mais os srs.: Rezende e Rogers, respectivamente gerentes de Bello Horizonte e S. Paulo e o nosso sympathico amigo Arthur de Castro, Chefe de Publicidade da “Fox Film”. Entre os jornalistas presentes vimos os srs. Barros Vidal, da “Nação”, Henrique Pongetti, do “O Globo”, Celestino Silveira, Chefe de Publicidade da “United Artists”; L. S. Marinho, do Radical, Anibal Bonfim, da “Light”, Rego Barros e Oswaldo M. Eboli, ambos do “Diario Carioca”; Alipio Cordeiro, do “Correio da Manhã”; Mario Nunes, do “Jornal do Brasil”; Mario Renato de Castro, do “Eu Sei Tudo” e “A Scena Muda”. O Almoço foi presidido pela nossa gentil collega Rachel Crossman, do “Diario de Notícias”. (...). O Sr. Adhemar Leite Ribeiro, presidente da Cia. Brasileira de Cinemas, encerrou as saudações brindando á “Fox Film” e a Roulien, cujo film, “O Ultimo varão Sobre a Terra”, passava, então, em todos os grandes cinemas dos Estados brasileiros, com êxito ruidoso⁶².

Segundo a matéria, estiveram no evento representantes de diversos jornais, entre eles os colaboradores de *A Scena*, como Celestino Silveira, Barros Vidal, Mario Renato de Castro e Marinho. Como o excerto deixa entrever, as solenidades eram formais, tendo sempre um dos jornalistas para presidi-las. Além de prestigiarem a obra *Cavalcade* brindaram ao filme do ator brasileiro Raul Roulien, contratado da Fox em Hollywood, e grande orgulho das revistas trabalhadas nesta pesquisa. A revista não deixou de apontar a gentileza do estúdio. Em outra ocasião, a cerimônia aconteceu na Taverna Azul, Rio de Janeiro, organizada pela *Universal Pictures*, em junho de 1934. Estiveram presentes grupos de empresários e representantes dos seguintes jornais e revistas: *O Paiz*, *Diario de Noticias*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *A Noite*, *A Nação*, *A Batalha*, *A Scena Muda*, *Diario Carioca*, *Vanguarda*, *O Radical*, *A Patria*, *O Jornal*, *Diario da Noite* e *O Cruzeiro*⁶³, presentes nos eventos anteriores.

No mês de julho de 1934, a revista comentou sobre o almoço oferecido pela empresa francesa Sociedade Franco Brasileira de Filmes, recém-inaugurada na capital do país com o lançamento do filme *Fedora*. A nota não citava o nome dos jornalistas

⁶²A SCENA Muda. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 640, 27 jun. 1933. p. 05.

⁶³A SCENA Muda. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 689, 05 jun. 1934. p.05.

presentes⁶⁴. A realização desta solenidade por parte da empresa europeia sugere que esta buscava também a boa relação com a imprensa brasileira, ampliando o espaço de divulgação e de exibição de suas produções no Brasil. Não se pode ignorar que a presença de produções norte-americanas era majoritária no circuito exibidor brasileiro, no entanto, os filmes europeus também eram expressivos nas casas de projeção. A iniciativa do estúdio francês surtiu algum efeito no periódico, pois foi noticiada pela revista.

Em outubro de 1935, foi a vez dos jornalistas promoverem um banquete, no Grill-Room High-Life, no Rio de Janeiro, para Raul Roulien e esposa, Conchita Montenegro. Sem informações acerca dos presentes⁶⁵. O casal também foi homenageado pela diretora do estúdio Brasil Vita Film, Carmen Santos, em julho de 1936. A atriz e empresária ofereceu o jantar mais para falar aos grupos ligados ao cinema no Brasil do que para homenagear os atores. De acordo com a revista, em seu discurso Carmen Santos pedia a união dos empresários cinematográficos e sugeria a criação de uma escola de cinema, apadrinhada pelos presentes no evento⁶⁶. O periódico *A Scena Muda* aplaudiu a ação, que seria necessária para desenvolvimento de um cinema brasileiro de qualidade. As duas notícias apontam para a importância que o ator patricio possuía, pois considerava-se que projetaria uma imagem positiva do Brasil no exterior. Além disso, a reunião denota a necessidade de demonstrar a união e as boas relações dos envolvidos com cinema no país, como se fossem um grupo coeso que possuía objetivos comuns. *Cinearte* mostrou apenas uma foto deste evento, sem comentar outros detalhes da reunião: “Carmen Santos ofereceu um grande jantar em homenagem a Raul Houlien e Conchita Montenegro”⁶⁷. Embora se voltasse para o desenvolvimento do cinema nacional, a revista não fez maiores comentários quanto a iniciativa da empresária.

⁶⁴A SCENA Muda. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 694, 10 jul. 1934. p. 05.

⁶⁵A SCENA Muda. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 759, 13 out. 1935. p. 05.

⁶⁶A SCENA Muda. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 800, 21 jul. 1936. p.03.

⁶⁷CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 444, 01 set. 1936. p.10.

Todos estes eventos apontam para a perspectiva dos estúdios norte-americanos franceses, brasileiros, em ampliar seus espaços de negociações e divulgação de suas obras no país, especialmente após o decreto nº 21.240, que objetivou auxiliar os empresários de cinema, nacionais ou estrangeiros. A imprensa ocupou um lugar fundamental no jogo recíproco de interesses estabelecido no âmbito dessas relações. Os estúdios precisavam manter contatos com os jornalistas associados ao mercado cinematográfico que almejavam conquistar, pois cabia à imprensa o papel de divulgar suas obras e ações no país por meio das críticas, reportagens e entrevistas. Os periódicos, por outro lado, careciam das relações com os estúdios, pois estes forneciam os materiais e as informações sobre os estúdios, os filmes, os artistas. Evidencia-se como as arenas de sociabilidades funcionavam tanto para criar laços de camaradagem como para afirmar o papel do cinema como propulsor das relações entre os mais diversos atores. Todos os eventos foram realizados na capital e reforçam a ideia anteriormente apresentada sobre a função do Rio de Janeiro como um espaço cultural que agregava intelectuais, políticos e empresários de outras regiões do país, potencializando e intensificando as relações entre os atores.

Não foram encontradas maiores notícias sobre estas reuniões em *Cinearte*, ainda que alguns jornalistas convidados fossem também seus colaboradores. Por outro lado, *Cinearte* noticiava outros eventos que pareciam possuir menor importância para *A Scena Muda*, como o “Mez do Cinema Brasileiro”. É possível que *A Scena Muda* não noticiasse o evento por não envolver diretamente o cinema estrangeiro. A revista de Adhemar Gonzaga fez cobertura da celebração em várias publicações. Organizado pela Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB), “O mez do cinema brasileiro”, foi inaugurado em maio de 1936. A revista afirmou que participaram do evento produtores, exibidores e jornalistas, inclusive o deputado Generoso Ponce e o presidente da República, Getúlio Vargas. O Chefe do Governo foi homenageado por seu apoio a

produção cinematográfica nacional: “o Dr. Getulio Vargas emprestou desde o começo de seu governo carinhosa atenção para os assumptos da cinematographia entre nós”⁶⁸. Evidencia-se a necessidade desta revista em demonstrar o seu apoio ao Estado e exibir a gratidão dos jornalistas e produtores pelas providências do governo para melhoria da área, insinuando que este fosse um objetivo comum aos envolvidos com cinema no Brasil.

Outros tipos de reportagens e coberturas denotam as diversas relações das revistas com grupos também da cinematografia nacional. Na edição de 26 de janeiro de 1932, *A Scena Muda* dedicou várias páginas à Francisco Serrador, criador da Companhia Cinematográfica Brasileira, através de homenagens de estúdios norte-americanos no Brasil e de jornalistas, agradecendo ao seu empreendedorismo, mesmo em tempo de crise. Alguns textos foram escritos por Celestino Silveira, Pedro Lima e Generoso Ponce Filho⁶⁹. *Cinearte* noticiou algumas homenagens a Serrador, como a oferecida pela Associação Cinematográfica no mês do cinema brasileiro⁷⁰.

Como discutiu-se anteriormente, *A Scena Muda* teve atuação tímida quanto à aspectos políticos brasileiros e somente na segunda metade da década voltou-se para tal temática através da sessão “Chronica”, criticando a massiva entrada do cinema norte-americano no Brasil ou apontando mudanças no cenário cinematográfico internacional.

Enquanto havia a necessidade de reforçar laços de amizades por meio de suas páginas, estas serviam também como ambiente de críticas e oposições a opiniões e ações. Ao tratar o cinema como ferramenta útil para o ensino, *Cinearte* dissertou sobre o livro *Cinema Contra Cinema*, de Canuto Mendes, por quem pareceu nutrir certo incomodo:

Bem recentemente a Companhia Editora Nacional, de S. Paulo, lançou á publicidade um livro de J. Canuto Mendes de Almeida, ‘Cinema contra Cinema’, bases geraes para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil (...). Muito teriamos a dizer sobre o

⁶⁸CINEARTE. Mez do Cinema Brasileiro. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, n. 441. 15 jul. 1936. p. 05.

⁶⁹A SCENA Muda. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 566, 26 de Janeiro de 1932.

⁷⁰CINEARTE. Mez do Cinema Brasileiro. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, n. 441. 15 jul. 1936. p. 12.

assumpto. Preferimos entretanto, abordá-lo de leve apenas, nas páginas desta revista que vem fazendo talvez a mais antiga propaganda do Film educativo no Brasil. Disso, e ‘sans rancune’ o dizemos não se lembrou o Sr J. Canuto, tão prodigo em elogios para outras iniciativas mais recentes. Isso é apenas um reparo, nada mais⁷¹.

A revista buscou divulgar o livro sobre a sistematização do cinema educativo, de Canuto Mendes, mas com ressalvas. Embora tenha escrito *sans rancune* (sem ressentimentos), o periódico se ressentiu por não ter sido citado por Mendes. O autor teria se referido a outras iniciativas, não incluindo a *Cinearte*, razão pela qual não conquistou maior destaque nos comentários. Percebe-se que certas ações eram meras formalidades, mas poderiam determinar as amizades das revistas, sobretudo devido ao fato de *Cinearte* se auto representar como a mais antiga defensora do filme educativo no país. Posicionando-se como a precursora da questão na imprensa nacional, esperava receber esse reconhecimento. Não se encontrou mais matérias sobre Mendes na revista.

Cinearte denunciou a programação do cinema Phenix, na Capital e por isso teria recebido uma carta que condenava seu posicionamento como falso moralismo. A réplica aconteceu nas páginas da revista: “A propósito das linhas aqui publicadas comentando a pedidos da liga pela moralidade e um artigo do publicista Ricardo Pinto sobre os programmas do Theatro Phenix recebemos uma formidável descalçadeira por carta”⁷². Na resposta, *Cinearte* explicou novamente suas acusações ao programa que se dizia “científico”, mas na verdade era de conteúdo sensual, o que poderia enganar desavisados. Após expor o caso, a revista deu o assunto por encerrado, mas continuou a denunciar casos que considerava condenáveis, especialmente até meados de 1930. A notícia deixa entrever também a existência de certa preocupação moral com o conteúdo do que era exibido nos cinemas da capital. Embora não tenha se oposto ao gênero dos filmes exibidos no cinema, a revista demonstrou descontentamento com as programações da casa.

⁷¹CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 306. 06 jan. 1932. p. 03.

⁷²CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 327, 01 jun. 1932. p. 03.

Se a denúncia retratada pela *Cinearte* realmente aconteceu, é possível que tenha lesado os empresários da casa exibidora Phenix. Irritados com a interferência em seus negócios, enviaram a correspondência ao periódico, criticando a intromissão. Estes episódios indicam para os usos das revistas não apenas como espaços de criação de laços de amizade, manutenção de vínculos e união entre os interessados em cinema, mas também como arenas de embates ideológicos, que explicitam conflitos de interesses.

De maneira geral, o objetivo das revistas era o desenvolvimento do cinema. *Cinearte* voltada ao cinema nacional e *A Scena Muda* interessada nas produções estrangeiras. Ações que ameaçassem o desenvolvimento do cinema eram denunciadas, sobretudo pela *Cinearte* que demonstrava maior envolvimento com questões políticas. Em contrapartida, *A Scena Muda* posicionava-se quando o assunto dizia respeito ao cinema estrangeiro e a atuação dos empresários no território nacional. Na segunda metade da década, esta revista voltou-se para assuntos de natureza política, como os incentivos estatais do Estado, as produções de películas nacionais, cinema educativo e o cenário político internacional, que envolvia questões relacionadas à censura cinematográfica.

1.2. Pelo cinema e pelos empresários

Em 1930, momento de transição para o Governo Provisório, a *Cinearte* assinalou as modificações que o campo político estava sofrendo, assim como os desafios do novo governo como a educação e o transporte. Estes aspectos seriam cruciais para o desenvolvimento e modernização do Brasil, na opinião da revista ilustrada. Intimamente atrelado a educação estaria o cinema, impulsionador do ensino:

Com a profunda modificação que acaba de sofrer o governo e as modificações profundas que é de prever soffram as instituições governamentais, uma cousa necessariamente ha de preoccupar os que vão dirigir os destinos do paiz — o problema da instrucção. Uma grande parte dos males que nos affligem ainda deriva única e exclusivamente do elevado numero de analfabetos que existe no Brasil, calculado em

cerca de 80 por cento. Isso em uma população que já anda pelas proximidades dos quarenta milhões é evidentemente demasiado. Transporte e instrução, eis os dois factores maximos do progresso que nos fazem falta. Esta revista, de caracter exclusivamente cinematographico, jamais se desinteressou do problema da instrução, ligado como elle está estreitamente, hoje, á especialidade a cujo estudo nos consagramos, cujos interesses defendemos. Temos escripto innumeras vezes sobre a utilização do Cinema como impulsionador da instrução, mostrando como em outros paizes já vem sendo largamente utilizado, com proveitos notáveis para a instrução popular⁷³.

No momento de ascensão da figura de Vargas como chefe do governo provisório, *Cinearte* fez questão de frisar sua postura quanto ao cinema como instrumento educativo da mesma forma que pretendeu reivindicar atenção do novo governante para o desenvolvimento da área. Neste trecho, de cinco de novembro de 1930, a revista reafirmou como sua campanha pela utilização do filme na educação era insistente. O periódico possuía uma sessão quinzenal destinada exclusivamente ao cinema educativo, na qual reproduzia reportagens sobre o tema, o que corrobora com suas afirmações. Na sessão, a revista divulgava também os bons resultados da iniciativa aplicada em outros países, como Itália e Alemanha. Seu posicionamento baseava-se na crença de que a educação, auxiliada pelo cinema, levaria ao progresso de todo o território brasileiro.

Entre outras batalhas travadas nas páginas da *Cinearte* estava a questão das tarifas aduaneiras cobradas sobre filmes importados virgens e impressos. Em 1930 a revista protestava contra as altas taxas cobradas sobre a importação de material virgem para a produção dos filmes, pois os altos valores dificultavam o desenvolvimento da indústria de cinema nacional: “O nosso governo mantém, uma taxa, quasi prohibitiva, á importação do film virgem, que é taxado igualmente com o film impresso que entra em nosso paiz”⁷⁴. O filme virgem era “matéria prima” para a produção das películas, por isso, era considerado essencial para a indústria brasileira, que não o produzia. No entanto,

⁷³CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 245, 05 nov. 1930. p. 05.

⁷⁴CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 244, 29 out. 1930. p. 06.

recebia a mesma taxaço do filme impresso, encarecendo a produço. A opiniço da revista sobre as tarifas dos filmes impressos era que a indústria nacional triunfaria, mas a área dependia de iniciativa estatal. Ao reivindicar do Estado uma política para o cinema nacional, a revista expunha a complexidade da situação:

Esta questão de impostos aduaneiros para os Filmes estrangeiros, pouco ou mesmo nada significa para o cinema brasileiro. Nós, daqui, sempre discordamos ao regimen proteccionista com que vivem muitas industrias brasileiras. E sempre temos dito, tambem, que o nosso cinema se estabilizará, mesmo com a entrada livre de produçoões de todo o mundo, porque não é um caso econômico e nem financeiro. É uma manifestação espontânea da nossa nacionalidade (...). Cinema é um problema de estado (...). Precisamos ter nosso Cinema⁷⁵.

Observa-se que para a revista os filmes estrangeiros poderiam entrar livremente no país, sem que fossem taxados, pois não representariam ameaças à produço nacional. Neste excerto, percebe-se a crença do periódico no triunfo do cinema nacional e a defesa da presença do cinema estrangeiro no país. Nessa perspectiva, não haveria propósito o forte protecionismo às indústrias, pois no ponto de vista da revista, o cinema seria uma expressão cultural, cuja utilidade transcenderia ao mero divertimento e deveria ser mediado pelo governo. Um dos argumentos para legitimar a intervenção do Estado era o fortalecimento da ideia de que o cinema possuía o poder de também de educar. Para o próprio ministro da educação, Francisco Campos, o cinema ocupava um papel de destaque por possuir o poder de orientar e edificar as massas populares brasileiras⁷⁶.

Em 1932, o periódico citou a movimentação de medidas referentes às tarifas que poderia atrair a atenção do governo e levar à aprovação do projeto de lei nº 21.240, que visava controlar a produço, importação e distribuição de cinema no Brasil:

A Alfândega do Rio de Janeiro (...) respondeu favoravelmente á consulta do governo sobre a diminuição dos direitos sobre os Filmes. E' possivel que tendo esse parecer o Ministério da Fazenda faça voltar á

⁷⁵CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 310, 03 fev. 1932. p.06

⁷⁶SCHVARZTMAN, S. BOMENY, H. COSTA, V.. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/Fundação Getúlio Vargas, 2000. p. 104.

presença do chefe d'Estado o projecto elaborado pelo Ministério da Educação e Saúde Publica e no qual se condensam as providencias destinadas a favorecer não só os importadores de Films impressos, mas ainda, e principalmente, os productores nacionaes. Aguardemos⁷⁷.

No trecho, *Cinearte* declara que o governo estaria estudando diminuir impostos sobre os filmes, tendo recebido resposta positiva da Alfândega do Rio. As propostas do projeto de lei foram recebidas como medidas favoráveis aos produtores e aos importadores, e por isso, altamente aguardadas. Este excerto foi lançado na edição de seis de abril, e mencionou o projeto que deu origem ao Decreto nº. 21.240, publicado no dia quatro daquele mesmo mês. Possivelmente a matéria foi escrita antes da promulgação oficial do Decreto, já que a notícia somente apareceu na edição do dia 27 de abril.

Após a publicação do Decreto nº 21.240, em 1932, a revista considerou a medida para a área cinematográfica um resultado de sua longa campanha, sem mencionar que a ideia de tornar a censura assunto do governo federal teria sido também do grupo criador de *Cinearte*, quando ainda eram parte da revista *Para todos*:

Em todo o caso, verificando os primeiros efeitos da lei que creou a censura federal não podemos deixar de ficar satisfeitos; esta revista pode considerar sua inteiramente a iniciativa dessa criação. Lançamos a idéa vae para mais de dez annos, ainda no "Para Todos", de que "Cinearte" nasceu por scissiparidade. Por ella lutamos annos e annos até vél-a vencedora⁷⁸.

Há informações de que Adhemar Gonzaga, diretor da revista, tinha boas relações no meio cinematográfico. Foi um dos fundadores do periódico, circulava em diversos grupos como empresários, intelectuais e políticos, tendo ainda criado os estúdios Cinédia e atuado como diretor em diversos filmes. Logo, havia diálogo entre o periódico e grupos importantes para o cinema nacional. Por isso, *Cinearte* se promovia como a defensora do

⁷⁷ CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 319, 06 abr. 1932. p. 03.

⁷⁸ CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 346, 12 out. 1932. p.03

cinema brasileiro e das medidas para seu crescimento, assumindo uma postura que considerava patriótica e parte primordial na luta pelo desenvolvimento do cinema no país.

Pode-se afirmar que, direta ou indiretamente, o Decreto nº 21.240, de abril de 1932, atendeu a várias das reivindicações da *Cinearte*. Entre elas encontrava-se a questão das taxas de importação sobre os filmes. No decreto, o artigo 16 estipulou que a tarifa para a importação de filmes de 16 mm de largura seria fixada em 10\$0 por quilo, enquanto a tarifa para a importação do filme virgem e daquele classificado como educativo pela comissão de censura seria de 1\$0 (mil réis) por quilo⁷⁹. A ideia era favorecer o produtor, o exibidor e ainda incentivar a entrada e exibição de filmes classificados como educativos que auxiliariam na instrução das pessoas. Com a diminuição das taxas, a revista enxergava um futuro promissor e um caminho de sucesso.

Cremos piamente que a Cinematographia Brasileira vá agora de vento em popa, depois que os direitos sobre o Film virgem deixaram de ser proibitivos. Sabemos de várias actividades que surgem trazendo para o campo da Cinematographia capitães e nomes que são a mais firme garantia do êxito dessas tentativas⁸⁰.

De acordo com a nota, as medidas do governo logo teriam alcançado o efeito desejado, estimulando o florescimento da área. Assim, mais do que incentivar o cinema nacional, a revista defendia também os interesses particulares dos empresários dos estúdios cinematográficos e importadores. Inclusive, certas reivindicações da *Cinearte* foram comuns àquelas realizadas pela Associação de Produtores Cinematográficos Brasileiros, indicando a conciliação de projetos e ideias. O fato de Adhemar Gonzaga ser diretor da revista e secretário da associação corroboram com esta possibilidade. O objetivo da associação era reunir forças e somar conquistas aos grupos envolvidos com cinema no país. Dentre os objetivos compartilhados estavam a busca pela censura

⁷⁹BRASIL. Decreto n ° 21.240, de 04 abril de 1932. Dispõe sobre nacionalizar a censura dos filmes cinematográficos, cria a “Taxa Cinematográfica para a educação popular e da outras providências”.

⁸⁰CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 327, 01 jun. 1932. p. 03.

nacional, o incentivo ao filme educativo, a diminuição dos impostos cobrados sobre os materiais destinados a produção de filmes e a proteção estatal ao produto nacional.

Em janeiro de 1936, ao referir-se às tarifas aduaneiras, o periódico alegrou-se com os bons resultados frutos do decreto, entretanto, as vantagens apresentadas pelo periódico eram apenas conquistas dos empresários importadores de filmes:

Sabe-se que desde 1933 os films impressos alcançaram redução de impostos alfandegarios. De 25\$000 passaram a pagar 10\$000 o – que representa formidável auxílio à entrada, cada vez maior, da fita estrangeira em nosso paíz. Com a vantagem conseguida, as agencias importadoras tiveram, até aqui, o aumento de 6.000 contos na parcela dos lucros! Não há duvida: as cifras são muito eloquentes... O essencial, entretanto, é cuidar o governo da producção brasileira. Impõem-se (...): facilitar o possível aos nossos esforçados cinematographistas ⁸¹.

Para *Cinearte* houve o cumprimento do artigo 16, do Decreto nº 21.240, trazendo benefícios para empresários importadores, como a obtenção de maiores lucros ao auxiliar a entrada do filme estrangeiro no país. Entretanto, o periódico ainda pedia atenção à produção nacional. A reduzida tarifa para a importação do material teria o intuito de incentivar a área no país. Jean Claude Bernardet defende que a diminuição da taxa sobre a importação do filme impresso era uma forma de manter as negociações sobre a exportação do café para os EUA⁸². O autor acredita que a taxa alfandegária reduzida para o cinema importado, facilitou sua entrada no Brasil enquanto os filmes brasileiros de diversos gêneros, de longa-metragem, mantiveram-se desprotegidos⁸³.

De acordo com a revista *Cinearte*, a decisão de proteger a entrada das produções internacionais não partiu do Estado. O projeto de lei, exposto pela revista e citado anteriormente, da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, evidenciou a

⁸¹CINEARTE. Cinema e cinematographistas. *Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 430, 01 jan. 1936. p. 38

⁸²BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁸³*Ibidem*. p. 52.

suposta posição contrária dos produtores em relação a limitação da importação. No excerto abaixo encontra-se trecho do projeto reproduzido pela revista.

Essa comissão composta de pessoas que sempre interessaram pelo Cinematograho e pelas questões de ensino conclui os seus trabalhos apresentando ao governo as seguintes sugestões:

- a) criação da censura federal valida para todo o territorio brasileiro;
- b) isenção de direitos para o Film virgem;
- c) isenção de direitos para os Films educativos (...)
- e) diminuição em 60% da taxa aduaneira actual sobre os Films importados (...);

Essas sugestões foram já levadas ao conhecimento do governo e no momento em que esta revista for publicada naturalmente já terão produzido seu resultado.⁸⁴

Jean-Claude Bernardet afirma que embora buscassem uma indústria cinematográfica brasileira, os cineastas da época estavam aquém do pensamento industrial. Enquanto os industriais brasileiros lutavam por políticas aduaneiras, na passagem para o século XX, em prol da alta taxaço do produto importado quando existisse similar nacional, os cineastas tinham uma postura distinta sobre o produto cinematográfico estrangeiro⁸⁵ e pediram a diminuição em 60% de sua taxa. O Decreto-Lei nº 21.240 é criticado pelo autor por não valorizar a produção nacional: por que o Decreto exigiu a exibição de curtas quando havia longas-metragens para serem exibidos? Para Bernardet, a legislação acabou por limitar a produção, já que a reserva local foi criada com o intuito de proteger o produto importado. Colocou-se um limite para a exibição de filmes brasileiros, enquanto o cinema estrangeiro rodava livremente.

Todavia, os números do decreto – ao menos aqueles referentes ao produto norte americano – foram alterados pelo Tratado de Comércio realizado entre o Brasil e os Estados Unidos, em 1935. De acordo com o documento, o imposto sobre os filmes impressos de até 16 milímetros de largura fixou-se por 28\$500 por quilo, enquanto os

⁸⁴CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 308. 20 jan. 1932. p. 03.

⁸⁵BERNARDET, Jean-Claude. *Op. Cit.*, 2009. p. 53-54.

filmes virgens foram taxados por 5\$700 por quilo⁸⁶. Desta forma, o valor estipulado no Tratado ultrapassava ao preço determinado pelo Decreto de 1932 de 25\$000. Deve-se observar ainda que o valor dos filmes impressos era superior ao material virgem, este destinado a produção brasileira, importado dos EUA.

O Tratado Comercial foi firmado, em 1935, pelo embaixador brasileiro nos Estados Unidos, Oswaldo Aranha, e pelo Secretário de Estado norte-americano, Cordell Hull, em Washington, em dois de fevereiro. O acordo apontou para um maior enquadramento do Brasil à política econômica norte-americana, indicando a limitação do Brasil ao círculo de influência dos EUA, embora tenha incrementado o comércio bilateral com países como a Alemanha. Na década de 1930, Estados Unidos e Alemanha disputavam influências em muitos territórios, inclusive na América Latina, onde os EUA possuíam vantagem devido a proximidade geográfica e o peso de sua economia⁸⁷.

Em sua análise, Anita Simis afirma que o Estado brasileiro buscou aumentar sua autossuficiência através da concessão de privilégios tarifários e cambiais e taxar com altos impostos aduaneiros os produtos que encontravam similar na produção nacional. O Tratado proporcionaria a concessão de benefícios tarifários e cambiais sobre materiais e maquinários destinados aos estúdios e laboratórios, como o filme virgem, e pesados impostos sobre os filmes impressos importados. Apesar disso, a autora acredita que se disseminou a ideia de que o Tratado favoreceu a importação de filmes dos EUA em troca de vantagens para a exportação de café⁸⁸, como defendeu Bernardet. Para Simis, a ideia

⁸⁶BRASIL. Decreto no 542, de 24 de dezembro de 1935. “Promulga o Tratado de Commercio, firmado entre Brasil e Estados Unidos da America”.

⁸⁷CORSI, Francisco Luiz. *Estado Novo: política externa e projeto nacional*. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1999. p. 59.

⁸⁸SIMIS, Anita. O Tratado de Comércio entre o Brasil e os EUA. *Aurora: revista de arte, mídia e política*. n.º. 5, 2009. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/issue/view/334>>. Acesso em: 09 de ago. 2015. p. 21.

de que o Brasil barganhou benefícios tarifários difundiu-se no Primeiro Congresso Nacional do Cinema, em 1952, quatro anos após a suspensão do Tratado.

Na opinião da autora, o Tratado estipulou a isenção das taxas para diversos produtos brasileiros e a taxação de produtos norte-americanos, sendo a menor possível. Os filmes não estavam isentos, mas pagavam taxas inferiores aos filmes de outras nacionalidades⁸⁹. Desta forma, cumpria-se o objetivo do Tratado que visava a reciprocidade e vantagens mútuas para o desenvolvimento do comércio de ambos os países. Além disso, a medida visava também garantir que o café e outros produtos se mantivessem na lista de mercadorias não tributáveis. Sobre os filmes, virgens ou impressos, estabeleceu-se o valor mínimo de importação. Ao considerar a reduzida produção nacional e os altos impostos sobre o filme norte-americano, o Tratado teria beneficiado o cinema nacional ao estipular taxas mais baixas para a importação do filme virgem. Para Simis, o Estado atuou intencionalmente para o desenvolvimento da produção, perspectiva diferente de Bernardet. Apesar disso, as medidas não alcançaram os benefícios que a revista esperava em relação ao progresso da indústria nacional.

N^o *A Scena Muda* o assunto quase não foi abordado no período analisado, a não ser através de raras notas. Em pequeno comentário de 1933, o periódico apontou para a questão nos EUA: “Os filmes estrangeiros não pagam mais do que um centavo per si de negativo pelos direitos de entrada nos Estados Unidos”⁹⁰. O trecho sugere que a revista preferiu não se posicionar em relação ao debate, mantendo o silêncio acerca dos assuntos políticos, como era comum à sua postura na primeira metade da década. Talvez o silêncio se deveu ao fato de a revista ter boas relações com empresários de estúdios estabelecidos no Brasil. Ao mesmo tempo, a revista buscou não se indispor com grupos que defendiam

⁸⁹*Ibidem.* p. 22.

⁹⁰A SCENA Muda. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro nº 630, 18 abr. 1933.

as políticas nacionalistas implantadas pelo governo Vargas, como era o caso do periódico *Cinearte*, que claramente apoiava as medidas estatais.

Embora tentasse assumir uma postura neutra em relação a tópicos políticos e econômicos, *A Scena Muda* se posicionava quando o assunto dizia respeito aos empresários, inclusive os brasileiros. No ano de 1936, quando ainda não trazia uma sessão destinada apenas às críticas, como tornou-se a “Chronica”, a revista noticiou um impasse entre a produtora Carmen Santos e a Distribuidora de Filmes Brasileiros (D. F. B.), envolvendo Francisco Serrador. No texto, de Mario Renato de Castro, a revista critica a suposta postura da D. F. B ao autuar Serrador, que exibiu o filme *Cidade Mulher* de Carmen Santos. Segundo o texto, a Distribuidora notificou o exibidor, pois o filme já estaria sob seus direitos. A revista posicionou-se a favor de Santos e Serrador.

(...) Não acreditamos, em principio, que a Sra. Carmen Santos fosse oferecer ao velho cinematographista, um film que já estivesse compromettido com a D. F. B, *Cidade Mulher*, embora primitivamente entregue á D. F. B., devia estar livre, quando foi offerecido ao *Alhambra*, directamente. Dá mesma forma, nao acceitamos o acto da D. F. B., dirigindo-se ao Sr. Francisco Serrador, por meio de um officio, cujos a termos, frios e cortantes, chegam a causar surpresa, originando-se de uma Empreza, que tanto deve a Serrador (...). Agora, o mar de uma gerencia pouco brasileira, que quer invadir tudo, briga com o rochedo que tem sido a pertinacia da Sra. Carmen Santos, batalhadora infatigavel que sempre tem agido sem auxilio official de espécie alguma em prol do cinema no Brasil (...). Deve haver alguma cousa errada, muito errada em tudo isso. Há (...), a injustiça de se ver, de um lado, um gerente omnipotente e forte, principalmente pelos favores do Governo, em luta com duas partes que já muito têm feito e nada pedido!⁹¹

A “Distribuidora de Films Brasileiros”, criada em 1935⁹², passou a ser controlada pela Associação dos Produtores Cinematográficos Brasileiros, sob a gerência de A. Pinto de Paiva. Caso este conflito tenha ocorrido, *A Scena Muda* desconsiderou qualquer possibilidade de Carmen Santos ter quebrado contrato com a distribuidora, pois, em sua perspectiva, os empresários prestaram demasiados serviços ao cinema brasileiro,

⁹¹RENATO, Mario. Novidades da Tela. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 798, 07 jul. 1936. p. 05.

⁹² LUCAS, Tais. *Op. Cit.*. p. 146.

sem qualquer auxílio do governo, o que os inocentaria de situações como a apresentada. Com esta atitude, a revista acusava a D. F. B. de ter sido injusta, especialmente por ter sido beneficiada por iniciativas do governo e auxiliada pelo próprio Francisco Serrador. As relações entre esses grupos eram consideradas, portanto, pessoais, como se o cinema nacional estivesse em dívida com essas personalidades.

No mesmo período desta publicação, *Cinearte* apontou as qualidades da D. F. B., cujo objetivo maior era facilitar o êxito da indústria no Brasil⁹³, mas nada comentou sobre o caso Carmen Santos X D. F. B.. Em 15 de Agosto de 1936, estampou um grande anúncio da Distribuidora, com os seguintes dizeres:

Cinema Brasileiro concretiza o seu extraordinário surto no Paiz, através a organização nacional DISTRIBUIDORA DE FILMES BRASILEIROS LTDA. Com a solidariedade de três dezenas de industriaes do filme no Brasil congregados no órgão da classe ASSOCIAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE PRODUCTORES BRASILEIROS (...). Fornecedora em todo o Brasil dos “Filmes Nacionaes” (...) com 2300 copias aptas a atenderem a todas as necessidades dos snrs. Exhibidores do território nacional. Da nossa LINHA DE COMPLEMENTOS NACIONAES fazem, igualmente, parte os filmes officiaes educativos do INTITUTO NACIONAL DE CINEMA EDUCATIVO, do MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE PUBLICA (...) cuja distribuição nos foi confiada.

De acordo com a mensagem, a D. F. B. era responsável pela distribuição das películas nacionais, inclusive dos filmes educativos, aos exibidores de todo território brasileiro. A propaganda sugere que a suposta grande atividade do cinema brasileiro acontecia através de seus serviços. A distribuidora, que respondia diretamente à Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, dividia opiniões entre os periódicos, demonstrando um contraste: *A Scena Muda* evidenciou seu repúdio à empresa, enquanto *Cinearte* divulgava suas conquistas, sugerindo seu apoio. É possível que a revista de Adhemar Gonzaga não tenha se pronunciado devido a sua proximidade com a empresa e, ao mesmo tempo, com a colega Carmem Santos. Ao escolher

⁹³CINEARTE. Mez do Cinema Brasileiro. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº. 440. 01 jul. 1936. p. 05.

posicionar-se, *A Scena Muda* manteve-se fiel a Santos, sobretudo por nutrir simpatia pela empresária sempre dedicando algumas páginas para apresentar seu trabalho.

1.3. A censura nas revistas

Outro assunto que preocupou bastante os cronistas das revistas *A Scena Muda* e *Cinearte*, ao longo da década de 1930, foram as medidas tomadas por governos para controlar as produções, circulações e exibições cinematográficas (fato que aconteceu também com o rádio, o teatro e a imprensa) em vários países. No início da década, *Cinearte* clamou pela imposição de um controle para a exibição de filmes no Brasil, já que as casas exibidoras da capital, o Rio de Janeiro, apresentavam todo o tipo de espetáculos que poderiam prejudicar a moral, especialmente das mulheres e crianças.

A censura, que possui forte carga pejorativa devido ao histórico brasileiro com regimes ditatoriais, objetiva conservar costumes⁹⁴ e coibir a propagação de ideias que possam prejudicar instituições de poder⁹⁵. Desenvolve-se de acordo com os interesses sociais, econômicos e políticos de grupos e classes específicas. No caso de um regime de tendência totalitária o Estado tenta “suprimir, dos imaginários sociais, toda representação do passado, presente e futuro coletivos que seja distinta daquela que atesta a sua legitimidade e cauciona seu controle sobre o conjunto da vida coletiva”⁹⁶.

Métodos censórios marcam presença no Brasil desde o período colonial, entretanto, no que diz respeito ao cinema tardaram a tornar-se política de estado, especialmente se considerar-se o rápido desenvolvimento das salas de projeção de filmes e a dimensão alcançada pelas películas. As primeiras medidas censórias em relação ao

⁹⁴BOBBIO, N., MATTEUCCI, N., PASQUINO, *Op. Cit.*. 1998. p. 843.

⁹⁵HEFFNER, Hernani. Contribuições a uma história da censura cinematográfica no Brasil. *Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro. v. 16, nº 1, 23-44, jan/jun 2003. p. 24.

⁹⁶CAPELATO, Maria H.. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. N.: Repensando o Estado Novo In: PANDOLFI, D. (Org.). Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro: FGV, 1999. p. 169.

cinema aconteceram na década de 1910, executadas pelas autoridades policiais. À princípio, a polícia apenas fiscaliza as instalações físicas das casas exibidoras concedendo as licenças de funcionamento quando se encontravam adequadas ao uso, de acordo com as exigências previamente estabelecidas.

Em novembro de 1919 a censura prévia dos filmes tornou-se obrigatória através da medida do chefe de polícia Germiniano Franca⁹⁷. No ano seguinte, foi incluída ao Decreto nº 14.529, de 09 de dezembro de 1920, que criava novo regulamento às casas de diversões e espetáculos públicos. No Decreto, as películas cinematográficas passaram a sujeitar-se a censura prévia do 2º Delegado Auxiliar. As obras poderiam ser parcialmente proibidas, autorizadas para qualquer público ou taxadas como “impróprias para crianças”. Embora houvesse películas inadequadas, o documento não impedia que crianças abaixo de 14 anos as assistissem, desde que acompanhadas por um adulto⁹⁸. O controle deveria ser exercido pelas autoridades policiais de cada estado da federação⁹⁹. A censura não questionava o valor artístico das produções, uma vez que seu intuito era impedir injúrias à moral e aos bons costumes, às instituições nacionais ou estrangeiras:

Art. 39, parágrafo 5º impedir ofensa á moral E nos bons costumes, ás instituições nacionais ou de paizes estrangeiros, seus representantes ou agentes, allusões deprimentes ou aggressivas a determinadas pessoas e á corporação que exerça autoridade publica ou a qualquer de seus agentes ou depositarios. (...) procurem crear antagonismos violentos entre raças ou diversas classes da sociedade, ou propaguem ideias subversivas da ordem estabelecida¹⁰⁰.

⁹⁷CUNHA, G. N.. A polícia nos teatros e cinemas do rio de janeiro. Anpuh – XXII Simpósio nacional de história – João Pessoa, 2003. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/?p=17749>. Acesso em: 10 nov. 2015.

⁹⁸BRASIL. Decreto nº 14.529, de 9 de dezembro de 1920. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-republicacao-93791-pe.html>. Acesso em: 18 nov. 2015.

⁹⁹HEFFNER, Hernani. *Op. Cit.* p. 31.

¹⁰⁰BRASIL. Decreto nº 14.529, de 9 de dezembro de 1920. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-republicacao-93791-pe.html>. Acesso em: 18 nov. 2015.

Qualquer ideia que fosse considerada subversiva seria censurada em prol da manutenção da ordem. As classificações eram divulgadas para paróquias de todo o país, as quais recomendavam ou não sua exibição para os fiéis católicos¹⁰¹. Este fato demonstrava a preocupação da igreja católica com a conservação de uma moral cristã na sociedade brasileira, que poderia ser influenciada pelas imagens do cinema. Logo, a censura não seria exercida apenas por órgãos do governo, mas também por grupos católicos favoráveis ao uso do cinema, desde que este partilhasse de suas ideologias. Havia assim forte pressão de católicos sobre grupos de poder e sobre fiéis, recomendando ou condenando determinadas obras cinematográficas.

As revistas não fizeram parte destes debates, anteriores ao início de suas circulações, mas já atuavam na sociedade brasileira quando da publicação do Decreto nº 18.527, de 10 de dezembro de 1928. De acordo com Jonathas Serrano e Venâncio Filho, no livro *Cinema e Educação*, esse decreto trataria sobre dispositivos regulamentares da censura cinematográfica. Analisando o excerto exposto pelos autores, percebe-se que é o mesmo do Decreto nº 14.529, de 1920. Ao buscar-se informações sobre o documento de 1928 no *site* da Câmara¹⁰², encontrou-se o “regulamento da organização das empresas de diversões e da locação de serviços teatraes”¹⁰³, quase sem informações sobre questões cinematográficas, mas de mesma data e número. Não se sabe onde há problema: nas informações do *site* da Câmara ou no livro de Serrano e Venâncio.

No período de publicação do Decreto nº 18.527, de 1928, nenhuma informação que corroborasse com o livro dos autores foi encontrada em *A Scena Muda* ou *Cinearte*. Analisou-se os números dos meses de dezembro de 1928, e janeiro de 1929. Em *Cinearte*

¹⁰¹HEFFNER, Hernani. *Op. Cit.* p. 30.

¹⁰²Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao>. Acesso em: 18 nov. 2015.

¹⁰³BRASIL, Decreto nº 18.527, de 10 de dezembro de 1928. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-18527-10-dezembro-1928-503251-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 18 nov. 2015.

buscou-se informações nos editoriais, ao início das publicações, e na sessão “Cinema Brasileiro”, de Pedro Lima, mas nada que mencionasse tal medida. Embora não cite o documento, a revista traz debates sobre a indispensabilidade da nacionalização da censura, cuja finalidade seria evitar problemas ocasionados pela precária atuação policial:

(...) mais uma vez justificar as observações por tantas vezes aqui feitas sobre a urgente, inadiável necessidade de se preocupar o governo federal com esse assumpto, dando-lhe uma solução que possa servir definitivamente, acabando com os continuos sustos dos interessados no commercio de films (...). Quando destas columnas lançamos a primeira idéa da criação da censura federal, valida para todo o território brasileiro, censura realizada por um aparelho mais perfeito do que a burla policial que ahi existe, foi a idéa recebida com hostilidade (...). Os embaraços causados pelas policias de São Paulo e Minas ao commercio cinematographico, (...), vem provar a razão que nos assistia quando previamos para mais tarde toda a sorte de aborrecimentos originados por essa multiplicidade de censura (...). Si esse pessoal tivesse juizo, si se tivesse reunido em associação de classe em vez de andar a querer entredevorar-se em competições mesquinhas (...), caberia essa associação cuidar do assumpto e poderia fazel-o com vantagem¹⁰⁴.

Anos antes da promulgação do Decreto nº 21.240, conhecido nas revistas como lei Getúlio Vargas, *Cinearte* atribuiu para si a ideia de criação de uma censura federal. O periódico reiterava suas opiniões acerca da atuação policial na censura cinematográfica. Decorrente da acumulação de demandas dos níveis estadual e municipal aplicadas pelos censores, os empresários dos ramos receberiam altas tributações, o que os desagradava tanto quanto aborrecia a revista. Nota-se que a revista defendia a intervenção do Estado no sentido de resolver empecilhos comuns ao serviço de censura que era descentralizado. Nas mãos do governo federal o serviço seria mais eficaz do que o aparato policial, evitando problemas com distribuidores e exibidores. A união entre os interessados na área em uma associação foi outra persistente sugestão e advertência feita pelo periódico, que posteriormente se concretizou com a formação da Associação Cinematográfica de

¹⁰⁴CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 145. 05 dez. 1928. p. 09.

Produtores Brasileiros, que auxiliaria na defesa dos interesses dos empresários e evitaria a concorrência.

Ao final do ano de 1928 *Cinearte* reproduziu uma nota do jornal *A noite* a qual repreendia os regulamentos de fiscalização dos cinemas, que não possuíam uma legislação específica que cuidasse do assunto. O jornal questiona a atuação policial, que deveria evitar infortúnios para os frequentadores das casas de projeção: “O assumpto ainda não foi ventilado nos regulamentos que intervêm na fiscalização dos cinemas. Mas deveria ter sido. Na verdade, é um àuthentico conto do vigário (...). Á policia, pois, cumpre agir em tal sentido, evitando a continuação do abuso”¹⁰⁵. Reproduzir notícias de outras revistas ou jornais era comum em *Cinearte* – prática que se tornou mais recorrente ao longo de suas publicações na década de 1930. A reprodução da nota indica sua concordância com as críticas e demonstra que *Cinearte* não era a única a perceber os problemas dos métodos censórios da polícia, de modo a evidenciar que suas opiniões não eram isoladas, mas compartilhadas por outros periódicos.

Mesmo com os apelos, em 1932 *Cinearte* ainda apontava problemas causados pela atuação falha da polícia. O novo governo ainda não havia demonstrado interesse no assunto, mais uma razão para a revista voltar ao tema com o intuito também de chamar atenção das autoridades para o que considerava ser um problema. Em março daquele ano *Cinearte* condenou novamente o aparato policial:

Só uma cousa directamente nos interessava no projecto em estudos da lavra do ex chefe de policia: a censura cinematographica, que essa não soffrera reforma nem uma, era mantida como até aqui, isto é um aparelhamento defeituoso, sem efficiencia, que não corresponde absolutamente ás necessidades do serviço, um mero pretexto para garantir vencimentos avultados a um certo numero de pessoas (...). Não vale a pena volvermos á critica que daqui temos feito dessa censura absolutamente inútil (...). Basta recorrer aos programmas dos Cinemas è ver como impunemente, á sombra do laudo policial, se corrompem as intelligencias infantis (...). Por esses motivos é que sempre nos batemos

¹⁰⁵CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 148, 26 dez. 1928. p. 07,

pela instituição de um aparelhamento de censura longe do âmbito policial, que exercesse a sua influencia sobre todo o paiz, condemnando o Film julgado nocivo logo ao ser despachado nas Alfândegas e coagindo a sua reexportação, como droga suspeita que não deve ter entrada no paiz¹⁰⁶.

No excerto, o periódico aponta a ineficiência do dispositivo de censura, que teria sido utilizado para beneficiar pessoas. O aparelho censório da polícia não atuaria como deveria, permitindo o acesso de crianças aos programas, o que lhes causaria sérios danos futuros. Percebe-se a crença do periódico na capacidade de influenciar e sugerir do cinema, sobretudo dos mais ingênuos. Nota-se também o parecer favorável da revista à uma censura eficaz, realizada por especialistas, ao invés das autoridades policiais, que trabalhasse em âmbito nacional evitando que filmes impróprios fossem distribuídos para o restante do Brasil, após avaliação cuidadosa na capital.

Enquanto *Cinearte* digladiava em suas páginas por mudanças nos dispositivos censórios que beneficiassem ao cinema e aos espectadores, *A Scena Muda* postava pequenas e dispersas notas sobre a censura realizada em Hollywood, como a que segue: “Lilyan Tashman, a mulher que tem fama de ser a mais elegante de Hollywood, foi censurada publicamente, por um policemen (...), por estar com um vestido muito leve e transparente...”¹⁰⁷. Estes detalhes demonstram distinção entre ambos os periódicos. *Cinearte*, como ela afirmava, “buscava servir e divulgar o cinema brasileiro”. Em 1932, todos os seus números trouxeram notícias sobre o cinema nacional. A revista inclusive possuía uma sessão destinada ao assunto. *A Scena Muda* se reconhecia como a “revista mais luxuosa do Brasil”. Voltada para produções estrangeiras, buscava não opinar diretamente nas questões referentes ao cenário brasileiro.

Acompanhando atentamente ao desenvolvimento do cinema no Brasil, não apenas das exibições estrangeiras, mas das produções nacionais, *Cinearte* atuava tanto

¹⁰⁶CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 316, 16 mar. 1932. p.03.

¹⁰⁷A SCENA Muda. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 571, 01 mar. 1932 p. 06.

repreendendo os problemas que encontrava como também tecendo recomendações que julgava serem essenciais para o crescimento da indústria cinematográfica no país. Na reunião da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, a A. C. P. B., os cineastas e produtores acertaram detalhes do projeto que seria o futuro Decreto-Lei nº 21.240. *Cinearte* reproduziu tópicos do projeto em suas páginas, no dia 20 de janeiro. Entre os pontos citados, percebe-se que a censura cinematográfica não foi esquecida. O projeto pede: “criação da censura federal valida para todo o territorio brasileiro”. A revista é categórica ao afirmar que insiste no assunto há longo tempo:

Entre as medidas propostas figuram aquellas por que se vem batendo ha muitos annos esta revista: a instituição da censura federal valida em todo território do Brasil e feita não individualmente, como até aqui, por funcionarios da policia, mas por uma commissão seleccionada entre as classes cultas, garantia segura de um criterio que jamais merecerá as criticas até aqui feitas ao aparelhamento existente (...).¹⁰⁸

No dia de 04 de abril de 1932, o Decreto nº 21.240¹⁰⁹ foi promulgado. Essa nova medida inaugurou a nacionalização da censura pelo Governo Provisório de Getúlio Vargas, constituindo-se a primeira voltada estritamente para as questões cinematográficas no Brasil. O documento determinava que as exibições seriam permitidas após averiguação e autorização do Ministério da Educação e Saúde Pública. Se necessário recomendariam cortes nos filmes, limite de idade para crianças e os classificariam como educativos.

Devido à insuficiente capacidade da produção cinematográfica brasileira e da extensa competição com o estrangeiro, uma metragem de filmes nacionais foi estipulada para ser incluída nas programações mensais. As tarifas sobre a importação das produções internacionais foram reduzidas e foi criada a “taxa cinematográfica para a educação

¹⁰⁸CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 308. 20 jan. 1932. p. 03.

¹⁰⁹BRASIL. Decreto n ° 21.240, de 04 abril de 1932. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

popular” cobrada por metragem aos filmes apresentados à censura, incentivando a indústria de filmes educativos e eventos relacionados ao cinema.

Tornou-se obrigatória a exibição do certificado do Ministério da Educação e Saúde Pública. Os exibidores deveriam apresentar as propagandas educativas fornecidas pelo Ministério antes do filme principal. Uma película certificada pelo Ministério não poderia ser submetida a nova censura. A comissão de censura seria composta por um representante Chefe de Polícia, um representante do Juízo de Menores, diretor do Museu Nacional, um professor designado pelo Ministério da Educação e uma educadora indicada pela Associação Brasileira de Educação, como sugeriu a revista.

Em 27 de abril, *Cinearte* saudou a publicação do decreto, mas repreendeu sua realização precipitada somada à falta de conhecimento dos assuntos cinematográficos.

Foi afinal publicado o Decreto do Governo compendiando as medidas sobre a censura federal extensiva a todo o territorio nacional (...). A federallização da censura foi um passo agigantado que tanto concorrerá para extirpar a nocividade do Cinema, moralizando o espectáculo Cinematographico, quanto para minorar as despesas que os proprietários de Films vinham tendo mercê da multiplicação do aparelhamento censorial a principio nos Estados e já ultimamente até nos municípios. Estabelecido um critério uniforme para todo o território nacional, critério formado pela média dos critérios dos membros componentes da commissão censorial, recrutados em differentes classes sociaes, entre as mais variadas actividades, (...). Far-se-á pela primeira vez entre nós a censura Cinematographica¹¹⁰.

Para o periódico, a imposição deste decreto era essencial para garantia da moral da cinematografia que estaria prejudicada por espetáculos obscenos e prejudiciais. A censura, até aquele momento, não teria proibido apresentações imorais e que feriam às crianças e mulheres. A esperança era de que com a formação de uma nova comissão, mais especializada, se eliminasse essas ameaças. O que, segundo a revista, não teve resultado

¹¹⁰CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, n° 322, 27 abr. 1932. p. 03.

imediatamente. No editorial de 18 de maio, *Cinearte* acusou a programação da casa exibidora Phenix de tentar atrair espectadores ao omitir o gênero dos filmes:

(...) mais de uma vez nos temos referido á programmação do Phenix. Não a atacámos por mostrar mulheres nuas nem exaggerados carinhos (...) nos Films exhibidos diariamente em todos os Cinemas do Rio de Janeiro. Films aliás rigorosamente censurados pela policia, segundo é voz corrente. Nada disso. O que sempre censuramos foi a capa de "scientificos" com que se procurava cobrir a "nudez forte da verdade"¹¹¹.

A crítica direcionava-se à atitude dos cinemas e não às películas. À censura caberia evitar tais abusos que poderiam enganar alguns espectadores. A revista voltou a tocar no assunto outras vezes¹¹², demonstrando-se incomodada com a falta de solução do caso. Entretanto, em número posterior a revista externava sua real preocupação: “E’ que havendo liberdade para taes programmas esses salões exhibidores de obscenidades dentro em pouco *cogumellarão* pela cidade”¹¹³. Sua apreensão era preservar a imagem do cinema enquanto ferramenta essencial para o desenvolvimento e progresso da humanidade, em especial do Brasil. Programas como os apresentados pela Phenix manchariam a reputação não apenas do cinema como ferramenta, mas de todos os envolvidos com esta atividade:

O Cinema já tem soffrido muito, tem sido assás atacado pelos moralistas que lhe attribuem todos os males de que se queixa a humanidade, dizendo-o responsável pela dissolução dos costume (...), pelo afrouxamento dos laços de familia (...). Com esses Cinemas gênero liberrimo e esses Films marca pornographia, mas se fortalecerá essa campanha desmoralisadora do Cinematographo escurecendo todos os beneficios que elle haja porventura até aqui prestado e muitos são, em prol do desenvolvimento e do progresso da humanidade (...). Foram esses dois aparelhos civilizadores [carro e o cinema] que tiraram a mor parte das teias de aranha que obscureciam os cérebros dos nossos patricios do interior. Os hábitos de hygiene, as noções de conforto, os ensinamentos práticos das cousas mais comensinas, foi com o Film que as hauriram as populações do nosso "hinterland"¹¹⁴.

¹¹¹CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 325, 18 mai. 1932. p. 05.

¹¹²Cf. CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 327, 01 jun. 1932. CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro. nº 345, 02 out. 1932.

¹¹³CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 345, 02 out. 1932. p. 03.

¹¹⁴ *Idem*.

Segundo o editorial da *Cinearte*, determinadas programações de algumas casas de projeção do Rio de Janeiro eram condenadas por moralistas que estendiam suas críticas, difamavam o cinema e suas possíveis consequências para a sociedade, como a dissolução da moral, dos bons costumes e da família. Embora a revista concordasse que muitos filmes eram obscenos e causavam danos, carecendo da intervenção censória, defendia o progresso que o cinema, enquanto parte da vida moderna, promovia. As películas eram sinônimo de desenvolvimento, antes destinadas apenas às áreas urbanas. Devido ao seu poder de alcance, possibilitariam o contato entre homem do interior e civilização. O cinema ensinaria hábitos saudáveis e higiênicos, próprios da vida moderna. Junto com o automóvel, o cinema era expressão máxima de modernidade.

A dicotomia entre o moderno e o atrasado, civilizado e analfabeto não se apresentava apenas entre o urbano e o rural, mas também dentro da cidade do Rio de Janeiro. Como foi dito anteriormente, nas primeiras décadas do século XX a cidade passou por transformações originadas pela expansão capitalista, iniciada no século anterior. Em vista disso, houve a necessidade de reformar o Rio, tornando o progresso visível num ambiente com novas significações, para a burguesia em ascensão¹¹⁵. Como parte do contexto que buscava o moderno, as opiniões acerca do valor do cinema para civilizar e educar eram comuns entre grupos de intelectuais, católicos e políticos, por esta razão, o controle dos filmes fazia-se essencial para o cumprimento desta finalidade e a *Cinearte* buscou auxiliar o controle das películas.

Com a finalidade de ver cumprido o decreto-lei nº 21.240, de 1932, a revista atuou como censora e incentivou seus leitores a fazerem o mesmo, através da divulgação dos problemas encontrados nas casas exibidoras e nos filmes exibidos em todo o país. Até 1937 era comum exibir a lista de “Complementos brasileiros exibidos” nas casas de

¹¹⁵ MAUAD, Ana Maria. *Op. Cit.* 1990. p. 27-19.

projeção. Em caso de problemas, os leitores poderiam recorrer a ACPB., sobretudo para denunciar a ausência dos curtas metragens brasileiros nos programas: “Se o seu cinema não está exibindo os films brasileiros, escreva á ‘Associação Cinematographica de Productores Brasileiros’ Edificio Odeon, Rio de Janeiro”. Em 1936, a revista mantinha o papel que havia assumido na década de 1920.

Fiscalizar os cinemas que não exibem os complementos nacionais, e multal-os de acordo com a legislação respectiva. Exige a lei que pelo menos um desses complementos figure em cada sessão dos cinemas do Brasil inteiro. Tão sympathica é a medida, e tão patrioticos os seus intuitos, que os transgressores devem ser punidos implacavelmente¹¹⁶.

O excerto sugere que o decreto de 1932 não estava sendo completamente atendido, por isso a insistência do periódico na fiscalização das casas exibidoras. Fazia-se mister o cumprimento da legislação através da exibição do complemento nacional. O objetivo de tal medida era patriótico e necessário para a educação do povo brasileiro.

Achamos, que pelo tempo tudo isso ia devia estar resolvido por meio de leis severas, ampliando um Ministério de Cinema ou o actual Departamento Cinematographico. O Cinema é complexo e exige atenções especiaes do governo. E' preciso que leve o cinema a serio em nosso paiz e saiba-se delle tirar proveito de tudo o que de bom e útil elle encerra¹¹⁷.

O periódico demonstrou desânimo com o desenvolvimento do cinema brasileiro. Em quatro anos os resultados do decreto nº 21.240 não foram positivos como esperavam. Entretanto, ao mesmo tempo em que denunciava os grandes problemas na execução do decreto e da fiscalização dos cinemas, o periódico noticiava os bons resultados de sua campanha. Ainda que a medida do governo fosse digna de elogios, o decreto não estaria funcionando como a revista esperava e, ao contrário, estaria lesando as produções nacionais, especialmente os *shorts*, cujas exibições eram obrigatórias.

¹¹⁶CINEARTE. Cinema e cinematographistas. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 430, 01 jan. 1936. p. 38

¹¹⁷ CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 439, 15 mai. 1936, p.05.

As preocupações da *Cinearte* com a censura dos filmes eram compartilhadas com alguns grupos e instituições do governo federal, sobretudo após o Decreto nº 21.240, de 1932. As atribuições referentes à censura do cinema foram passadas do Ministério da Cultura e Saúde para o Ministério da Justiça, em 1934¹¹⁸. Enquanto ligada ao Ministério da Educação, a censura teria adquirido características culturais¹¹⁹. Com a mudança, o governo demonstrava o desejo de concentrar os meios de comunicação de massa sob tutela direta do Poder Executivo¹²⁰. A intervenção do Estado no cinema deveu-se muito por se tratar de um instrumento privilegiado de longo alcance, que poderia beneficiar as massas. Contudo, era imprescindível transformá-lo em um dispositivo educativo, eliminando elementos nocivos que corrompessem os jovens¹²¹.

Mas como foi a cobertura de *A Scena Muda* quanto às determinações do governo sobre o cinema no Brasil e que poderiam alterar toda a dinâmica do mercado cinematográfico brasileiro, caso fosse aplicada corretamente? Se buscássemos entender a sociedade do período pelas páginas desta revista, pouco saberíamos das mudanças que o cinema sofria no Brasil. As poucas reportagens sobre o assunto referem-se as entrevistas com Carmen Santos, que comentava a situação da indústria de cinema no país e reafirmava sua postura defensora do cinema brasileiro. Ao invés de debater ou apresentar fatos, na primeira metade da década, *Scena Muda* fez piadas sobre o assunto: “Que isso, Eleanor! Tenha modos! Olhe a comissão de Censura (...)! Eleanor Hunt, da ‘Educational Pictures... Mas a censura cinematographica é que não vai aceitar o film como ‘Educativo!’”¹²². A piada, que relacionou o estúdio da atriz, *Educational Pictures*, aos

¹¹⁸LUCAS, Taís. *Op. Cit.*, p. 123.

¹¹⁹ROSA, Cristina. *Op. Cit.*, 2008, p. 90.

¹²⁰SCHVARZTMAN, S. BOMENY, H. COSTA, V.. *Op. Cit.*, p. 105.

¹²¹*Idem*.

¹²²A SCENA Muda. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 686, 15 mai. 1934. p. 03.

filmes educativos, poderia dizer respeito a censura norte americana ou mesmo aos censores brasileiros, que tendiam a aprovar todas as películas consideradas educativas.

A censura, campanha defendida por *Cinearte*, não era um aspecto comum apenas ao Brasil durante o primeiro governo de Getúlio de Vargas. O controle e a manipulação da informação estiveram presentes em diversos países, sobretudo naqueles que apresentavam recrudescimento e centralização do poder do Estado. Apesar de censura ser atrelada aos governos autoritários, o modelo implantado na área cinematográfica pelos Estados Unidos foi atuante, influenciando várias nações.

No ano de 1922, William Hays formou a *Motion Pictures Distributors Association of America* (MPDAA), algo como associação de distribuidores de filmes da América, na tradução literal para o português. Conhecido como *Office Hays*, em função de seu primeiro presidente, a associação controlava o conteúdo de filmes e posteriormente condutas éticas na sociedade norte-americana¹²³. Em 1930, Hays encomendou uma doutrina ética a um padre jesuíta e a um editor católico, o *Motion Picture Production Code of Moral censorship guidelines*, em tradução literal Diretrizes da Censura Moral do Código de Produção de Filmes. Tais medidas foram sancionadas devido ao excesso de violência e sexo nos filmes, que provavelmente acontecia também fora dos estúdios. Entretanto, os métodos censórios não alcançaram sua finalidade.

A doutrina ética encomendada em 1930 ficou conhecida como Código Hays e, devido ao pouco efeito, foi reafirmada após reunião do conselho de diretores da MPDAA, em 1933, com a assinatura dos objetivos do código¹²⁴. As medidas norte-americanas para controlar as produções cinematográficas alcançaram grande repercussão pelo mundo. Em Carta Encíclica de 1936, o Papa Pio XI parabenizou a iniciativa dos EUA: “por um ato

¹²³SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. Trad. de M. D. Almada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 177.

¹²⁴*Ibidem*, p. 177.

livre, feito de comum acordo (...) e promulgado pela imprensa, tomaram o compromisso solene de proteger o futuro da moralidade dos frequentadores do cinema”¹²⁵. Mas para a igreja não houve continuidade nesta empreitada. Em parágrafo seguinte, a carta aponta para o fracasso da medida e a permanência de programas imorais.

A *Cinearte*, que acompanhava os meios de comunicação estrangeiros e reproduzia notícias de diversos periódicos, parecia considerar positivamente as opiniões e atitudes de Hays, cujo nome foi citado inúmeras vezes em suas páginas. Em janeiro de 1932 a revista apresenta alguns fatos sobre a censura em Hollywood. De acordo com a notícia, a censura se estendeu das telas para a vida, a ponto de os estúdios cinematográficos exercerem autocensura, controlando os passos de seus empregados:

No horizonte, um dia, apareceu um vulto. Era Will Hays. A sua credencial era esplendida: - vinha em nome do governo. Fazer o que? Ora... Nada! Vinha só espiar... É que, fora dos seus limites territoriais, Hollywood já estava dando o que falar e como não era possível, aos respeitáveis Estados Unidos, terem dentro de si uma ‘cidade livre’, como já chamavam ao importante bairro de Los Angeles, uma autoridade para lá foi enviada e vestindo esse uniforme de ordem e lei (...), Will Hays chegou diante do pessoal da cidadezinha dos sonhos e sem megaphone, falando simplesmente, disse-lhes, sem tirar do rosto aquele sorriso prazenteiro (...) - Meninos e meninas. Vocês sejam bomzinhos, daqui pra deante (...). Depois desse discurso infantil, começou a se dar a fatalidade... Clausulas sobre moral começaram a correr pelo Boulevard (...). Mas, afinal de contas, gostando ou não, os meninos e as meninas foram sendo obrigados a seguirem os conselhos sensatos e paternaes do ‘dictador’ (...). A conducta pessoal era controlada pelo escriptorio central do Studio. Os passos dos artistas, quando sós e fora dos seus serviços, eram contados pelos agentes secretos do corpo de detective criado por todos os Studios... Annos depois, a impressão da Victoria de Will Hays era definitiva...¹²⁶

O intuito das medidas encerradas pelos estúdios possivelmente era evitar problemas com o código e até mesmo conter determinados costumes, como a indumentária de Lilyan Tashman, caso citado anteriormente em trecho da *A Scena*

¹²⁵PAPA PIO XI. *Vigilanti Cura*. Carta Encíclica sobre o cinema. 29 jun. 1936. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/francesco/pt/letters.index.html#letters>. Acesso em: 22 dez. 2015. p. 03.

¹²⁶CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, n° 307. 13 jan. 1932. p. 15.

*Muda*¹²⁷. De acordo com o excerto, *Cinearte* apontou para a obrigatoriedade de Hollywood ser ajuizada, pois sua fama negativa já era noticiada em outros países, o que era inaceitável para a imagem do país, por isso as atitudes do “dictador” Willian Hays. Não seria prudente para a propaganda dos Estados Unidos uma “cidade livre” como Hollywood e de moral duvidosa. A associação entre censura e ditadura é clara, evidenciando ainda uma faceta conservadora de Hays.

N’outro excerto Hays passa de “ditador” à “ministro da cinematografia” nos EUA. Sua fala incidia sobre a utilidade do filme norte-americano para seu mercado interno e externo: “Will Hays, verdadeiramente o ministro do Cinema no Estados Unidos, acaba de escrever num jornal americano: - ‘O film americano é um catalogo maravilhoso e animado dos produtos americanos para o mercado interno e para o estrangeiro (...)’”¹²⁸. Como uma nação liberal, os Estados Unidos acreditavam que os governos democráticos deveriam se expressar livremente, considerando a propaganda um mecanismo de regimes fascista e nazista. Aqui destaca-se uma ambiguidade apontada pela revista acerca do cinema norte-americano: mesmo não fazendo propaganda, divulgava e publicizava um modo de vida como o *american way of life*. Por isso, havia a preocupação da *Motion Pictures Distributors Association of America* em censurar os modos de agir de Hollywood e o conteúdo dos filmes: controlava-se aqueles que preencheriam as páginas das revistas.

Os Estados Unidos cresceram industrial e economicamente durante o período de reconstrução da Europa entre os anos de 1922 e 1929, após a Primeira Guerra Mundial. O desenvolvimento econômico e tecnológico do pós-guerra permitiu para as classes médias urbanas maior aquisição material e o usufruto de uma “cultura de consumo de massa sofisticada e desenvolvida”¹²⁹. Com o rádio se iniciou a era das comunicações de

¹²⁷A SCENA Muda. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 571, 01 mar. 1932 p. 06.

¹²⁸CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 310, 03 fev.1932. p.6

¹²⁹PAMPLONA, Marco. Os tempos do *New Deal*: o desafio da reforma do Estado. In.: *Reverendo o sonho americano*: 1890 – 1972. Rio de Janeiro: Editora Atual, 1996. p. 41.

massa, abrindo precedentes para as propagandas e para o consumo. Concomitante ao desenvolvimento econômico, os costumes foram liberalizados, impondo novas opções de lazer. O divertimento mais procurado era o cinema, que se consolidou com o filme falado, a partir de 1927¹³⁰, criando estereótipos sociais e divulgando o *american way of life*.

Mais do que compartilhar com o público brasileiro os filmes e o *star system* hollywoodiano, a *Cinearte* via no cinema dos Estados Unidos um exemplo a ser seguido tanto no quesito qualidade de produção quanto nas questões externas às películas:

(...) na historia do Cinema americano foram muitos os casos e as ocasiões em que o governo teve de intervir para o seu progresso. Como entrou Will Hays para Cinematographia senão para prestigiar e moralizar a industria que nesta altura não chegava a soffrer a metade da desorganização e dos methodos illicitos por que passa a nossa? Esta gente que propala que o Cinema americano venceu sozinho, não sabe nem da extraordinária intervenção de Wilson, durante a guerra, que salvou a industria, já neste tempo muito mais aparelhada e preparada do que a nossa, da indecisão, da confusão de idéas, dos "profiteurs", da "cavação" e dos maus elementos tendo mostrado o caminho certo e decisivo da sua estabilisação, apontando a paralysação dos Studios europeus e aproveitando não só o Cinema como órgão de convicção e propaganda do pensamento americano para os próprios americanos¹³¹.

A presença de Hays e da intervenção estatal eram justificáveis, pois a elas devia-se a organização da indústria para além do que era exibido nas casas de projeção. Para a revista, a ideia de que o cinema norte-americano se arquitetou apenas de iniciativas particulares era reducionista. Dever-se-ia considerar a luta do governo para eliminar os métodos ilícitos, consolidar a indústria de cinema a partir do contexto de desestabilização e crise europeia, para então conquistar e definir o papel desta indústria no mercado interno e estrangeiro. Suas propriedades benéficas transbordariam ao mero divertimento, atuando como propaganda do país no exterior. *Cinearte* via a trajetória de estabilização e moralização da cinematografia norte-americana escoltada pela intervenção do Estado, exemplo que deveria ser seguido no contexto nacional, com auxílio do governo brasileiro.

¹³⁰*Ibidem*, p. 42.

¹³¹CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 379, 15 nov. 1933. p. 05.

A censura em outras partes do mundo foi comentada com certa frequência. *Cinearte* aumentou o espaço destinado ao cinema estrangeiro, eliminando a sessão “Cinema Brasileiro”. Embora trouxesse palavras de incentivo e críticas, não se pode dizer que exercia o mesmo papel do início da década de 1930. Em contrapartida, *A Scena Muda* tornou-se mais atuante, voltando-se mais para aspectos políticos, mesmo que trouxesse mais notícias sobre o cinema estrangeiro. É possível que esta transição se deva a mudança na direção da revista, como afirmou-se anteriormente, mas não se pode confirmar esse indício. Em 1938, *A Scena* debate a censura em outras nações:

Muito mais do que no Brasil, em outros países a censura, às vezes toma altitudes bastante estranhas. Já é conhecido o rigor da censura nos próprios Estados Unidos, onde Will Hays e suas auxiliares mereceram expressivos comentários (...). Duas grandes realizações foram severamente censuradas, em dois lugares da Europa. Um dos filmes foi “Emile Zola”, proibido na Polônia, sob a alegação de que era atentatório à honra militar. (...) telegrammas também da Europa informam que a Censura britânica considerou “impróprio para menores” o filme “Branca de Neve e os Sete Anões” (...). As cenas em que aparece a feiticeira são consideradas chocantes por Lord Tyrrell, o Will Hays da Grã Bretanha¹³².

O excerto sugere que a revista considerava a censura no Brasil atuante, embora em menor grau em relação aos dispositivos dos EUA, aplicado por William Hays, e de países da Europa. As obras censuradas foram *Émile Zola*, na Polônia, e a *Branca de Neve e os sete anões*, na Inglaterra. Neste país o filme foi proibido para menores pelo censor Lord Tyrrell, considerado pelo periódico o Hays inglês. Em outro momento, *A Scena Muda* demonstra que os governos italiano e alemão orientaram a produção e exibição do cinema, sobretudo ao final de 1930, momento de acirramento do clima entre potências. No trecho, percebe-se a imposição de ideologia fascista nos filmes italianos:

Segundo telegrammas de Roma, Mussolini acaba de baixar interessantes instruções a serem observadas nos próximos filmes italianos e segundo as quais devem ser reduzidos ao mínimo os apertos de mão entre os artistas, devendo estes cumprimentos ser substituídos

¹³²A SCENA Muda. Chronica. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 889. 05 abr. 1938.

pela saudação fascista. Tendo estas instruções sido baixadas juntamente com as de que os maestros, ao regerem em público devem envergar o uniforme fascista, não será de admirar que dentro em breve, em todos os filmes italianos, os artistas devam também aparecer uniformizados¹³³.

De acordo com o periódico, a saudação fascista¹³⁴ e os uniformes tornaram-se obrigatórios nos filmes italianos. O excerto deixa entrever que ao cinema foi conferida a função de propaganda do regime e de seus símbolos, fato que foi ironizado pela revista quando esta sugeriu a possibilidade de os atores serem obrigados a vestirem uniformes assim como os maestros. A revista informa, mas não se posiciona. Segundo Maria Helena Capelato¹³⁵, regimes totalitários tendem a produzir propagandas políticas que atuam acendendo sensibilidades e paixões, que variam de acordo com o momento histórico em questão, como o antissemitismo. No trecho abaixo *A Scena Muda* evidencia a censura e o antissemitismo do governo alemão:

Greta Garbo e Marlene Dietrich serão bannidas dos cinemas da Alemanha? É o que se espera para breve, desde que os peritos em racismo da Alemanha hitlerista acabam de afirmar que as duas famosas estrelas não são cem por cento nórdicas! Greta, a misteriosa sueca, teria nas veias, sangue russo de categoria bastante inferior. Quanto á heroína de Jardim de Allah é censurada duplamente. Além de não ser puramente ariana, suas passadas relações com o celebre director israelita Joseph Von Sternberg pesam fortemente contra a entrada de seus films em território alemão. Pobre fans alemães!¹³⁶

Duas atrizes que se consagraram no cinema de Hollywood poderiam ter seus trabalhos censurados na Alemanha devido às suas origens e vida pessoal. A atriz Greta Garbo, nascida em Estocolmo, seria de origem “inferior”, enquanto Marlene Dietrich seria uma alemã de sangue “impuro”, cujo relacionamento com o diretor Joseph Sternberg, um judeu, a condenava aos olhos nazistas. A revista ironiza a notícia: “pobres

¹³³A SCENA Muda. Uma inovação no cinema italiano. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 906. 02 ago., 1938. p. 03.

¹³⁴De acordo com Cristina Souza da Rosa, a saudação fascista, baseada na romana, tornou-se obrigatória nas escolas em 1923. Cf.: ROSA, Cristina. *Para além das Fronteiras Nacionais: Um Estudo Comparado entre os Institutos de Cinema Educativo do Estado Novo e Fascismo (1925-1945)*. 2008. 420 p. Tese (Doutorado em História Social) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

¹³⁵CAPELATO, Maria H. *Op. Cit.* p. 168.

¹³⁶A SCENA Muda. Cinema e política. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 838, 13 abr. 1937. p. 02.

fans alemães”, e demonstra que a censura não se limitava ao conteúdo dos filmes, mas também aos seus realizadores. A ironia mais uma vez apresentou-se na abordagem dos temas. No trecho seguinte, *A Scena Muda* traz notícia sobre medidas do governo germânico contra o cinema de Hollywood.

A furia dos elementos, assim, parece dirigir para Hollywood, as suas preferencias e este incêndio vem a propósito para comentar (...), uma propaganda feita na Alemanha contra o Cinema Americano, em que Hollywood é comparada a uma nova Sodoma e Gomorrha. O sinistro, entretanto, não teve proporções taes que justificasse o titulo que os zelosos germânicos emprestam á risonha Hollywood¹³⁷.

O que se observa n’*A Scena Muda* é a despreocupação com os aspectos políticos das notícias veiculadas. Ainda que exponha a suposta censura do governo alemão contra Hollywood, não problematiza os métodos alemães ou os implantados no Brasil. A postura deste periódico destoava diante das batalhas travadas pela *Cinearte*, no início da década de 1930. Enquanto esta buscava apontar problemas e soluções para os assuntos abordados, *A Scena Muda* limitava-se a apresentar a notícia ou a fazer piadas sobre o assunto apresentado. Um aspecto interessante nesta revista, foi o maior espaço conquistado pelo cinema brasileiro através da sessão “Chronica”, especialmente no ano de 1938, como viu-se em tabela anteriormente discutida. Em contrapartida, o periódico de Adhemar Gozanga reduziu as páginas dedicadas ao cinema nacional, ampliando o espaço dos filmes estrangeiros, norte-americanos e europeus. Tal alteração pode ser resultado do momento de decadência em que o periódico se encontrava no início da década de 1940, quando deixou de ser quinzenal para tornar-se mensal¹³⁸.

Mas o que significam todos esses elementos até aqui discutidos? As informações apresentadas acentuam as revistas como tramas de sociabilidade, nas quais se

¹³⁷MORENO, Luis. Três assumptos em busca de um chronista. *Chronica. Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 923. 29 jan. 1938.

¹³⁸LUCAS, Tais. *Op. Cit.*.

organizaram redes de negócios e conflitos entre todos os envolvidos com cinema no país, especialmente aqueles localizados na capital. Deste modo, percebe-se a necessidade do cinema se afirmar nacional e internacionalmente, já que o Brasil era grande importador de filmes e almejava exportar suas produções para outras nações. Não somente as páginas nas revistas representavam arenas de sociabilidades, como o Rio de Janeiro traduziu-se em espaço aglutinador das forças representadas nos periódicos, cidade onde as disputas e os laços de amizade tornavam-se palpáveis. As revistas relacionaram-se, ao mesmo tempo, com empresários, intelectuais e com o Estado, buscando equilibrar todas estas forças através dos silêncios e posicionamentos nos debates em tela.

É neste sentido que as revistas ilustradas *A Scena Muda* e *Cinearte* formaram arenas de sociabilidades envolvidas e unidas pelas questões cinematográficas, que disputaram lugares de fala, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro. Os periódicos fizeram parte de uma cultura política específica, produzindo e reproduzindo uma ideia de cultura histórica que se formava ao longo do Governo Provisório e Estado Novo, assunto que será abordado no capítulo seguinte.

Capítulo 2

Coisas de revista:
Cultura política e Cultura histórica

Este capítulo analisa aspectos da cultura política e da cultura histórica na qual as revistas ilustradas *Cinearte* e *A Scena Muda*, respectivamente, participaram e que produziram através de suas publicações. Discute-se também a tentativa, por parte do Estado, de construir uma cultura histórica condizente com as ambições da nova configuração política no governo. Neste aspecto, os periódicos, sobretudo *A Scena Muda*, auxiliaram a produzir e disseminar percepções acerca do passado histórico e seus usos pelo cinema, por meio de críticas e sugestões para o incremento da indústria cinematográfica. Trata-se, portanto, de analisar no jogo de posições assumidas pelos atores sociais, o papel desempenhado pela cultura histórica, compreendida na dimensão das representações compartilhadas sobre o passado nacional, na elaboração de uma cultura política conservadora durante o Estado Novo.

Do que não se falou, ainda, é do verdadeiro sentido do Cinema, como elemento histórico, virgem, o jornal cinematographico, vivo, palpitante, brutal.
Scena Muda, nº 911. Rio de Janeiro, 06 de setembro de 1938.

2.1. Luiza Aranha e a cultura política nas revistas ilustradas

Cultura política é um conceito entendido como um “sistema de representações, complexo e heterogêneo”¹³⁹, o qual possibilita interpretações sobre o comportamento de atores sociais e políticos, como os escritores das revistas ilustradas *A Scena Muda* e *Cinearte*. A cultura política possibilita apreender os sentidos atribuídos pelos grupos sociais à sua condição histórica. O conceito permite explicar a conduta política tanto de atores coletivos quanto individuais, privilegiando suas memórias, percepções, experiências específicas¹⁴⁰, crenças, compromissos com valores políticos e sentimentos que se desenvolveram desde e através de sua formação.

Pode-se afirmar que há uma diversidade de culturas políticas que competem entre si ou complementam-se, de forma que sua pluralidade não impede a ascensão de uma cultura política específica. Agrega fenômenos de média e longa duração, incorporando, via de regra, uma leitura do e sobre o passado. A análise de uma cultura política permite observar como interpretações sobre o passado foram criadas e solidificadas ao longo do tempo, integrando-se à memória coletiva ou ao imaginário de grupos sociais¹⁴¹. O estudo das culturas políticas possibilita situar uma ligação entre os sistemas políticos e os aspectos culturais e imaginários de uma sociedade, como seus discursos, valores, representações políticas e rituais.

A análise dos debates sobre usos do passado por meio da produção cinematográfica e da organização de uma indústria cinematográfica no Brasil, veiculados nas revistas, sob a ótica do conceito de cultura política, amplia a possibilidade de compreender os interesses em jogo. Nesse sentido, quando as revistas ilustradas

¹³⁹GOMES, Angela de C.. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. In: ABREU, M., SOIHET, R., GONTIJO, R.. *Cultura política e Leituras do Passado*. RJ: Civilização Brasileira, Faperj, 2007.

¹⁴⁰ABREU, Martha, SOIHET, Rachel, GONTIJO, Rebeca (Orgs.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p.14.

¹⁴¹*Ibidem*, p. 46.

reproduziam informações sobre pessoas ou grupos específicos e suas ações relacionadas ao mundo cinematográfico, suas posturas possuíam significados que superavam a necessidade de informar os leitores. Por um lado, criticavam o comportamento de atores sociais e políticos envolvidos com a área, através do argumento de que suas ações eram prejudiciais à indústria de cinema do país. Estes posicionamentos poderiam expor inimizades e gerar o rompimento de alguns laços. Por outro lado, as revistas apoiavam medidas através de elogios e incentivos, baseados na ideia de que os empreendimentos trariam benefícios para o filme brasileiro. Ambas as relações representadas em suas páginas assinalam que havia a delimitação de redes de sociabilidades nas quais formavam-se relacionamentos e direcionavam ações políticas.

A expressão destas relações permite observar a conformação de uma cultura política específica no contexto de rearticulações do poder, e o papel dos atores sociais, intelectuais e membros da burguesia urbana, posicionados sobretudo no Rio de Janeiro, que como capital do país, possuía maior proximidade com o Estado e os poderes políticos. Algumas destas relações foram apresentadas no primeiro capítulo desta dissertação. Por isto, nas páginas que se seguem objetiva-se avaliar como *A Scena Muda* e, sobretudo, a *Cinearte*, compartilharam aspectos da cultura política da década de 1930, apresentando grupos ligados diretamente com cinema e com a política nacional.

No ano de 1934, Luiza, a matriarca da família Aranha, conhecida pela atuação política de seu filho, Oswaldo Aranha, uniu-se à luta pelo cinema educativo e moralizador que a igreja católica passou a defender a partir da Carta Encíclica do Papa Pio XI, divulgada em 1929. No Brasil, as primeiras décadas do século assistiram ao cinema educativo tornar-se reivindicação de alguns grupos envolvidos com cinema e ganhar maior visibilidade a partir do decreto-lei nº 21.240, de abril de 1932, que demonstrava algum interesse do Estado Vargas pela utilização da tecnologia para educar as massas

analfabetas. Luiza, que era católica, acompanhada de outras senhoras, começou uma campanha de conscientização na qual buscava criticar o mau cinema e incentivar a produção do bom cinema. Sua iniciativa foi apresentada pela revista *Cinearte*, em 1935:

Assignado por quatorze mil senhoras, foi enviado ao general Flores da Cunha, governador do Rio Grande, um memorial pedindo providencias, no sentido de evitar, nos cinemas, os máus films, que influem sobre os menores. Entretanto, enquanto o memorial recebia assignaturas, em julho ppdo.. o governo gaúcho decretava medidas visando, justamente, o que as senhoras rio-grandenses pleiteavam (...) antecipou a realização das providências que lhe queriam sugerir as infrascriptas, inspiradas, única e exclusivamente, em preocupações christãs e civicas. No presente momento, pois, as quatorze mil senhoras abaixo firmadas limitavam-se em manifestar, em nome da consciência catholica do Rio Grande seus applausos ás providencias que V. Ex. concretize, integralmente, os dispositivos legaes que procura impedir a influencia corruptora do máo cinema, sobre a vida moral dos menores”¹⁴².

De acordo com a revista, a iniciativa daquelas senhoras baseava-se em preocupações cristãs e cívicas e encontrava-se em consonância com os objetivos do governo do estado do Rio Grande do Sul, que também se movimentava para proteger seus jovens da suposta má influência do cinema considerado corruptor. Como as medidas de precaução foram tomadas pelo governo do estado, *Cinearte* afirmou que as senhoras aplaudiram o presidente eleito do estado, o general Flores da Cunha. Entre as pessoas citadas envolvidas na iniciativa “Firmavam o officio as senhoras DD. Luiza de Freitas Valle Aranha, Leopoldo Barnovita, Augusta F. Amorim, Elza Toffoli Culari, Conceição Ferreira Barão, Carolina Toppoli, Alice Camara. Carolina de R. Annes Dias, Aracy M Corrêa Meyer, Constança Gamão de Barros, Maria Bless e Norma Milano”¹⁴³.

No ano seguinte, a edição de 15 de março da *Cinearte* trouxe novidades acerca das medidas das senhoras rio-grandenses e deu detalhes sobre a campanha pelo bom cinema, pelo cinema educador, como vê-se no excerto reproduzo abaixo:

¹⁴²CINEARTE. Campanha pelo bom cinema. *Cinearte*. Rio de Janeiro nº 424, 01 out. 1935. p. 24.

¹⁴³*Idem*.

A "Campanha Nacional pelo Bom Cinema" surgiu no Rio Grande do Sul, em 1934, por iniciativa da Sra. D. Luiza de Freitas Valle Aranha que, á frente da Comissão promotora desse movimento social, dirigiu ao Governador Flores da Cunha um memorial, subscripto por 14.000 senhoras de Porto Alegre, posteriormente transmittido ao Sr. Presidente da Republica, solicitando a intervenção dos poderes públicos na obra de moralização do cinema em defesa das novas gerações. Em 1935, a Sra. D. Luiza Aranha, em collaboração com o Juiz de Menores do Districto Federal, o Dr. José Burle de Figueiredo, e D. Stella de Faro, Presidente da Associação das Senhoras Brasileiras, organizou no Rio a Comissão Central dessa Campanha, a ser irradiada pelos demais estados, sob os auspícios da Sra. Getulio Vargas. A Presidência da Campanha ficou confiada a D. Luiza de Freitas Valle Aranha, tendo como Secretaria Geral a Sra. America Xavier da Silveira¹⁴⁴.

Deve-se analisar a razão pela qual a revista *Cinearte* divulgou o empreendimento do grupo liderado por Luiza Aranha. Para além do fato de a revista incentivar e divulgar as iniciativas consideradas engrandecedoras do cinema no Brasil, o periódico deu atenção ao fato devido ao suposto destaque conquistado pela ação e, sobretudo, pela natureza das senhoras envolvidas. Estes pretextos levam à busca do motivo para o empreendimento ter alcançado 14.000 assinaturas, chamando a atenção do governador do Rio Grande do Sul, do presidente Vargas e de sua esposa.

A resposta desta questão refere-se a origem da proponente do empreendimento. Luiza Jacques de Freitas Valle nasceu em 1872, na cidade gaúcha de Alegrete¹⁴⁵. Casou-se com o coronel Euclides Egídio de Sousa Aranha e juntos foram proprietários da Estância Alto Uruguai, em Itaqui, Rio Grande do Sul. Oriundos de famílias importantes na política e na cafeicultura regional, tiveram 12 filhos¹⁴⁶, dentre os quais se destacou Oswaldo Aranha. Oswaldo Euclides de Souza Aranha nasceu em 1894, em Alegrete. Formou-se em direito na capital e criou laços com pessoas que colocaram Vargas no poder. Anos depois, em Uruguaiana, tornou-se colega de Getúlio Vargas.

¹⁴⁴CINEARTE. Campanha Nacional pelo Bom Cinema. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 435. 15 mar. 1936. p. 46.

¹⁴⁵CPDOC. Guias dos arquivos do CPDOC. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/guia/detalhesfundo.aspx?sigla=LA>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

¹⁴⁶MOREIRA, Regina da Luz. Oswaldo Aranha. In: ABREU, Alzira Alves (coord). *Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Editora FGV/CPDOC, 2015.

Envolvido na política regional, Aranha tornou-se deputado federal e participou da campanha pela eleição de Vargas à presidência, atuando diretamente nos eventos de 1930. Foi nomeado Ministro da Justiça e da Fazenda em 1931 e entre os anos de 1933 e 1937 foi embaixador do Brasil em Washington. No ano de 1938 tornou-se ministro das Relações Exteriores e Embaixador da ONU, em 1947. Como embaixador em Washington fechou o Tratado Comercial com os EUA, em 1935, alterando valores de tarifas relacionadas à importação de filmes, buscando valorizar a área no país.

As famílias Aranha e Vargas aproximaram-se ao longo dos anos e trocaram diversas correspondências, mantendo uma relação de amizade. Compartilharam momentos juntos, em que se destaca uma viagem de lazer aos Estados Unidos, onde visitaram várias cidades¹⁴⁷, em meados da década de 1930, momento em que Oswaldo Aranha atuava como embaixador naquele país. A viagem das famílias foi noticiada pela *Cinearte* devido à visita realizada ao estúdio de cinema Paramount, em Hollywood. Na figura 1 observam-se Armando Fleury de Barros, consul brasileiro em Los Angeles, Vindinha Aranha, esposa de Oswaldo Aranha, Alzira Vargas, filha de Getúlio Vargas, o ator americano Kent Taylor, e Laís e Zazi Aranha, irmã e filha de Oswaldo Aranha¹⁴⁸.

¹⁴⁷CPDOC. Famílias Vargas e Aranha em viagem aos Estados Unidos bem como a sua volta ao Brasil. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo-pessoal/AVAP/audiovisual/familias-vargas-e-aranha-em-viagem-aos-estados-unidos-bem-como-a-sua-volta-ao-brasil>. Acesso em: 22 jan. 2016.

¹⁴⁸CINEARTE. Brasileiros em Hollywood. *Cinearte*, Rio de Janeiro, nº 444, 01 set. 1936. p. 30.



Figura 1. Visita das famílias Aranha e Vargas a Hollywood. In: Cinearte, nº 444, 1 ago., 1936. p. 30.

Estes elementos apontam para a boa relação e a intimidade que a família Aranha possuía com a família do Chefe do Governo Provisório. Conseqüentemente os Aranha possuíam grande dimensão no cenário político nacional e entre grupos das elites brasileiras, sobretudo de grupos católicos que prezavam pela manutenção dos bons costumes, aparecendo inclusive em cenários relacionados ao mundo cinematográfico, razão pela qual a revista divulgou fotografias sobre a visita das famílias aos estúdios.

Parte da elite política em ascensão no período, Luiza Aranha articulou-se de modo a realizar a campanha pela moralização do cinema, buscando cumprir seu papel enquanto cidadã e enquanto fiel católica. Nesse aspecto, pode-se afirmar que a senhora Aranha seguiu as orientações da Carta Encíclica de 1929, que se verá no capítulo seguinte, e ainda defendeu a execução do decreto nº 21.240. Por estas razões, articulou-se com grupos como a Associação de Senhoras Brasileiras liderada naquele período por Stella de Faro. A Associação foi criada no Rio de Janeiro em 1920. Tratava-se de uma instituição assistencial vinculada aos preceitos católicos de caridade e responsável por obras

filantrópicas naquela cidade e em outros estados. A entidade, que abarcava famílias da burguesia carioca e dava certa projeção na sociedade, possuía contatos no governo que lhe possibilitava alcance e eficiência na aplicação de suas medidas¹⁴⁹.

A iniciativa de Luiza Aranha começou no Rio Grande do Sul, mas ganhou amplitude na capital do país, onde havia maior possibilidade de contato com os poderes públicos e com maior número de parceiros na busca pela moralização do cinema. O Rio de Janeiro foi palco de ações de moralização do cinema. Sua posição naquele contexto permitiu-a alcançar grupos, especialmente de mulheres, que partilhavam de seus interesses e tencionavam certa projeção social em círculos daquela elite burguesa.

Não se sabe qual foi o destino daquela Campanha pelo bom cinema. O que se pode afirmar é que a mãe do político Oswaldo Aranha fazia parte da classe social que consumia revistas como a *Cinearte*, e por sua posição privilegiada nos cenários sociais e políticos é que suas ações foram noticiadas pela *Cinearte*. Estas informações evidenciam ainda que a ideia de bom cinema se espalhou entre grupos da imprensa, da igreja, e ainda mobilizou grupos da sociedade laica que apoiavam o governo e ocupavam espaço de destaque entre as elites nacionais que atuavam na política nacional. Estes eventos não foram noticiados pela *A Scena Muda*, que se isentou quanto às discussões sobre o filme educativo pregado pela Igreja, por Serrano e por *Cinearte*.

As relações entre grupos envolvidos com o cinema e, de alguma forma, com a política brasileira expressavam-se diretamente dentro das próprias revistas ilustradas. Seus grupos editoriais eram diversos e abarcavam pessoas interessadas no mundo cinematográfico, mas que exerciam outras profissões na sociedade carioca ou escreviam para diferentes jornais e revistas, o que caracterizava grande circulação dos colaboradores entre os periódicos. Esse é o caso do cronista Generoso Ponce Filho, colaborador na

¹⁴⁹IAMAMOTO, M., CARVALHO, R., *Apud*. TONDO, Juliana R.. A atuação profissional do assistente social bi CRAS de Toledo/PR. Serviço Social Universidade Estadual do Oeste do Paraná. 2008. p.18.

revista *A Scena Muda*. O escritor era filho de Generoso Paes Leme de Souza Ponce, que foi governador e deputado pelo estado de Mato Grosso com sólida carreira política. Esteve diretamente envolvido com cinema através da Empresa Ponce e Irmão, do cinema Broadway. Seus passos foram seguidos pelo filho que se tornou deputado federal pelo mesmo estado entre os anos de 1935 e 1937, além de escritor de livros e colaborador na imprensa carioca. Estes atores assumiram posições de destaque no jogo político da época, como demonstrou *Cinearte*, em artigo de julho de 1936:

Na mais linda festa do “Mez do Cinema Brasileiro”, instituído e organizado pela Associação Cinematographica de Productores Brasileiros, que foi a sessão de complementos brasileiros realizada no Alhambra em homenagem ao Dr. Getulio Vargas, Presidente da república, o Dr. Generoso Ponce deputado e conhecido cinematografista, proferiu o seguinte discurso: “Sr. Presidente da Republica. Minhas senhoras e senhores. Das comemorações effectuadas neste “Mez do cinema Brasileiro”, nenhuma, por certo, mais significativa nem mais justa, do que esta homenagem a S. Excia, o Sr. Dr. Getulio Vargas, presidente da Republica”¹⁵⁰.

A revista reproduz o discurso do político mato-grossense, que, acompanhado de diversos convidados, homenageava o chefe do Governo Provisório pela promulgação do decreto-lei nº 21.240, assinado por Vargas em 1932. Como entusiasta de uma indústria cinematográfica nacional, *Cinearte* fez eco às palavras de Ponce na casa exibidora Alhambra, onde parte dos eventos do Mês do Cinema Brasileiro aconteceram. Embora expusesse muitas críticas ao conteúdo da medida estatal, a revista atribuía ao decreto, os avanços que a cinematografia nacional alcançava. Seu posicionamento quanto as iniciativas do governo apresentaram-se sempre favoráveis, por isso, muitas de suas edições trouxeram homenagens e agradecimento ao governo, como se observa:

Discurso proferido pelo Dr. Armando de Moura Carijó, Presidente da Associação Cinematographica de Productores Brasileiros no dia da Sessão Solemne inaugural do “Mez do Cinema Brasileiro”: (...) ‘Sejam as minhas primeiras palavras um expressivo voto de amizade e congratulações com o eminente Sr. Dr. Getúlio Vargas, dignissimo

¹⁵⁰CINEARTE. *Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 441, 15 jul. 1936. p. 05.

Presidente da Republica, pela passagem do aniversário da lei protectora do cinema brasileiro, que com extraordinária decisão e acendrado nacionalismo houve por bem promulgar.¹⁵¹

A partir do início da década de 1930, a Associação ganhou espaço nas páginas da revista por defender as necessidades dos produtores nacionais em face à massiva produção estrangeira que penetrava as salas de cinema brasileiras. Uma das formas encontradas para enfrentar a concorrência internacional foi exigir do Estado medidas que favorecessem a produção interna. A presença de Vargas nestes eventos era percebida pela *Cinearte* como uma resposta às suas reivindicações relacionadas ao filme no contexto brasileiro, indicando interesse do Estado no desenvolvimento e proteção da cinematografia. Segundo *Cinearte*, em discurso proferido pelo Chefe do Governo Provisório, em evento da ACPB, evidenciou-se a boa vontade do presidente:

Discurso proferido pelo Chefe do Governo provisório, por ocasião da manifestação a ele prestada e organizada pela “Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros”, em agradecimento á assinatura das instrucções do artigo 13 sobre a obrigatoriedade de exhibição dos filmes brasileiros, do decreto nº 21.240. “Um dos primordiais objetivos do Governo Provisório foi o de (...) valorisar a nossa produção em todas as esferas da atividade, proteger as nossas industrias reaes melhorando-lhes as condições constituiu o corollario daquele principio básico, daquela directriz seguida pelos realizadores da Revolução (...). Ora, entre os mais uteis factores de instrucção, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o Cinema¹⁵².”

A alocução de Getúlio Vargas corroborava com a luta dos empresários e escritores comprometidos com o incremento do cinema em escala industrial. Estes personagens, como os associados à Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros e às revistas ilustradas, articulavam-se num jogo político a favor da valorização da área através da intervenção estatal. Por esta razão o posicionamento favorável do presidente através de suas aparições em eventos cinematográficos dava

¹⁵¹*CINEARTE Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 440, 01 jul. 1936. p. 05.

¹⁵²*CINEARTE. Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 395, 15 jul. 1934. p. 05.

destaque à causa e incentivava a continuidade dos empreendimentos que ainda se mostravam tímidos tanto por parte do Estado, quanto por parte de particulares.

Para a revista, “a presença do Chefe do Governo, também vale por um prestígio para o Cinema Brasileiro, que deve continuar a ser olhado pelo Governo, pois só a presença oficial já contribue bastante para que o nosso Cinema seja respeitado”¹⁵³. As revistas auxiliaram na construção de uma ideia na qual o Estado teria demonstrando sua boa vontade e prestado significativos favores ao cinema nacional, ainda que fosse passível de críticas devido às falhas e incoerências do decreto nº 21.240, apontadas pelas revistas, que envolvia setores da produção, exibição e distribuição de filmes no Brasil.

Assim como a *Cinearte*, a revista *A Scena Muda* atuou como parte desta cultura política através de redes de sociabilidade, entretanto, disponibilizou maior espaço para os empresários e seus estúdios do que para as ações do Estado Vargas e suas medidas reguladoras. *A Scena* demonstrou afinidade e apoiou os estúdios de cinema no país, voltando-se para o governo em meados de 1930. Todos estes elementos apontam para redes de sociabilidade que incrementavam a cultura política na qual grupos da elite burguesa e política brasileira, como Luiza Aranha, se mobilizaram.

Talvez as ambições destes personagens tenham se originado de interesses particulares e partiram de esforços privados distintos. No entanto, seus objetivos se encontraram na medida em que solicitavam a proteção estatal como meio para o desenvolvimento da indústria nacional de cinema e para a produção de filmes educativos de qualidade. Com o decreto nº 21.240, estes empresários foram, de alguma forma, apadrinhados pelo Governo Provisório, que percebeu no cinema uma ferramenta para propagar seus ideais e corroborar com a formação de uma cultura histórica própria.

¹⁵³CINEARTE. *Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 359, 15 jan. 1933. p. 06.

2.2. Cultura histórica: o passado à serviço do Estado

Ao trabalhar com culturas políticas deve-se perceber sua plasticidade e as possibilidades de articulação com a cultura histórica, na medida em que este conceito caracteriza a forma como uma sociedade se relaciona com seu passado. Assim como o primeiro conceito, cultura histórica também pode ser plural. A perspectiva de que o conceito de cultura histórica expressa uma forma de compreender a relação que um grupo mantém com seu passado, possibilita entender os agentes que a criam, os meios pelos quais se difunde e as representações que difunde. Para que o passado se torne mais próximo, deve-se representá-lo através de uma reconstrução, já que o conhecimento do passado e seu uso no presente se destacam sempre nas práticas sociais de interpretação e reprodução da história¹⁵⁴, como se busca demonstrar neste subcapítulo.

Dentre os objetivos do governo Vargas estava o estímulo ao “desenvolvimento intelectual, moral e physico do povo brasileiro”¹⁵⁵. Naquele período, popularizou-se a ideia de que a educação era um dos fatores que ocasionaria as mudanças que o país precisava para equiparar-se às potências mundiais. Esperava-se que o Ministério da Educação, sob comando de Gustavo Capanema, entre os anos de 1934 a 1945, desempenhasse ação preponderante na formação profissional, moral e política do brasileiro, atuando inclusive na constituição do Estado nacional¹⁵⁶. Os esforços deveriam sobressair-se às escolas e universidades e deveriam operar diretamente sobre a cultura do país, auxiliando na definição do papel do cidadão na sociedade.

¹⁵⁴MARCOS, Fernando Sanchés. *Cultura Histórica*. 2009. Disponível em: <http://www.culturahistorica.es/cultura_historica.html>. Acesso em: 05 de jan. 2016.

¹⁵⁵CINEARTE. *Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 395, 15 jul. 1934. p. 05.

¹⁵⁶SCHVARZTMAN, S. BOMENY, H. COSTA, V.. *Op. Cit.*. 2000. p. 31.

As discussões sobre a cultura foram orientadas pela necessidade do novo governo de forjar uma identidade nacional¹⁵⁷. As novas bases da cultura foram arquitetadas pelo Ministro da Educação e deveriam se alicerçar no passado, na tradição brasileira. A ideia era desenvolver um imaginário nacional baseado em símbolos cujos passados históricos fossem sólidos, como o Barão de Rio Branco e Machado de Assis, que no cinema foram capturados pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo¹⁵⁸. Embora buscassem compor o passado nacional através de seus grandes personagens, havia a concomitante necessidade de vislumbrar um futuro palpável e real¹⁵⁹.

Estes símbolos asseguravam um sentido histórico “expresso tanto na permanência de um cerne do passado quanto na possibilidade deste deslocar-se no tempo e atingir o presente”¹⁶⁰. Desta forma, através da valorização das tradições brasileiras, procurou-se construir a imagem de um país moderno e com futuro promissor pela frente. A valorização de aspectos brasileiros aconteceu nas mais diversas frentes, onde se destacou o processo de tombamento da cidade mineira Ouro Preto. Devido a sua dimensão simbólica, a cidade foi a primeira a receber o título de Monumento Nacional, em 1933. Em 1937, durante a administração Capanema no Ministério da Educação, foi inaugurado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional¹⁶¹.

A valorização do passado nacional aconteceu também no âmbito cinematográfico. Como trabalhado em capítulo anterior, o governo promulgou o decreto-lei nº 21.240, em 1932, o qual propunha a valorização da cultura nacional e a destinação

¹⁵⁷DUTRA, Eliana de Freitas. Cultura. In: GOMES, Angela de Castro. *Olhando para dentro:1930-1964*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. p. 229.

¹⁵⁸ Cf. ROSA, Cristina S.. *Imagens que Educam: O cinema Educativo no Brasil dos anos 1930 e 1940*. 2002. 194 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.

¹⁵⁹FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 79-103, 2005. p. 101. Acesso em: 15 jan. 2016. Disponível em:<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/download/1339/1044>>.

¹⁶⁰*Ibidem*. p. 101.

¹⁶¹BRAGA, Vanusa Moreira. *Relíquia e Exemplo, Saudade e Esperança: o SPHAN e a Consagração de Ouro Preto* FGV, 2010. p. 82.

de verba para a educação. Esperava-se que com a diminuição da taxa de importação sobre os filmes virgens e a imposição da obrigatoriedade de exibição de curtas em todo território nacional houvesse maior produção de filmes e maior procura das obras por parte dos exibidores. A criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo, o INCE, corroborava com essas propostas e regulava a produção e exibição de filmes educativos. Naquela década a valorização da cultura e da história brasileira foram assuntos de filmes nacionais que objetivaram auxiliar na construção da identidade nacional. O cinema teria a dupla função de educar e atuar como divulgador dos valores¹⁶² impostos pelo Estado. Cristina Rosa¹⁶³ afirma que os filmes do INCE possuíam uma visão ufanista em relação ao Brasil, revelando uma proposta cívica que buscava influir diretamente na moral e nos bons costumes de todo cidadão brasileiro, sem distinções de classe ou idade.

Com estas perspectivas norteando as produções cinematográficas, amparadas pelo decreto nº 21.240, curtas e longas metragens com temáticas históricas foram produzidos buscando resgatar vultos e símbolos do Brasil, caros à história nacional, como *Inconfidentes* (1936), *Benjamin Constant* (1936), *Os Lusíadas* (1936), *Um Apólogo: Machado de Assis* (1936), *O Descobrimento do Brasil* (1937) e *Inconfidência Mineira* que começou a ser produzido em 1938, mas somente foi concluído em 1948. Neste sentido, a legislação foi avaliada pelas revistas ilustradas como patriótica e nacionalista, correspondendo às medidas do governo na área cinematográfica.

Considera-se que o cinema e a História possuíam finalidades comuns naquele período, como a formação patriótica do brasileiro, necessidade de atrair o espectador para o conhecimento e influenciar os jovens¹⁶⁴. Por isto, é interessante discutir a percepção dos atores do período acerca da história e da aplicação do cinema de temática histórica.

¹⁶²ROSA, Cristina de Souza. *Op. Cit.* p. 28.

¹⁶³*Ibidem.* p. 33-37.

¹⁶⁴*Ibidem.* p. 55.

No Brasil, a História, assim como a história do Brasil, passava por transformações. Algumas mudanças foram efetuadas nos currículos escolares ao final da década de 1920, com Fernando Azevedo, e no início da década seguinte, com Francisco Campos como Ministro da Educação e da Saúde. A disciplina História passaria a formar alunos para o exercício da cidadania e promoveria a consolidação da unidade nacional, embora ainda estivesse atrelada a uma visão eurocêntrica, que privilegiava interpretações europeias¹⁶⁵.

No livro *Como se ensina História*, de 1936, Jonathas Serrano oferece seus pontos de vista e sugestões acerca dos usos da História em sala de aula. Suas perspectivas são relevantes para esta pesquisa, pois o pedagogo era contemporâneo ao período aqui analisado e personagem que frequentou diversos grupos relacionados ao cinema no Brasil, dialogando inclusive com a revista *Cinearte*. Serrano definia história como “a sciencia que tem por objeto o estudo da origem e desenvolvimento das sociedades humanas, dos factos mais importantes nas mesmas sucedidos e das relações entre eles existentes”¹⁶⁶. Para o autor, “a historia, por definição, é aquillo que já não é, nem pode tornar a ser. Como, pois, realizar ensino activo sobre coisas do passado?...”¹⁶⁷. Para ele, a história corria alguns riscos devido às suas características:

Tem a seu favor a sedução da forma, o colorido do sentimento, a facilidade relativa do seu manejo, o mau exemplo do cinema e o incentivo do lucro e da popularidade immediatos e embriagadores (...). A historia romanceada (não me refiro aos romances e peças de fundo historico, alterado de propósito para fins estheticos) – a historia perfumada, na phrase feliz de Huizinga – não é sciencia, em rigor não é arte genuína, é prejudicial e tende a desmoralizar a gravidade serena de uma disciplina entre todas exigente de ponderação¹⁶⁸

¹⁶⁵*Ibidem*. p. 51.

¹⁶⁶SERRANO, Jonathas. *Como se Ensina a História*. São Paulo: Comp. Melhoramentos de SP, s/d (1936). p. 59.

¹⁶⁷*Ibidem*. p. 07.

¹⁶⁸*Ibidem*. p. 21-22.

Serrano não era favorável aos usos do cinema para o ensino de história, sobretudo devido à facilidade de sua manipulação, a qual possibilitaria romancear os fatos. Segundo o autor, a imaginação seria mais facilmente atraída do que a razão¹⁶⁹, o caracterizaria a linguagem cinematográfica como prejudicial. Uma das razões para a falta de entusiasmo do autor relacionava-se às propriedades dos filmes históricos comparados aos educativos. O intelectual não os define como parte do mesmo gênero:

Há muitos anos, os chamados filmes históricos não satisfazem as indeclináveis exigências de um verdadeiro filme educativo. Podem até, não raro, serem contraproducentes. Além de não servirem pela grande metragem, a utilização propriamente escolar, são quase sempre inçados de anachronismos (...). Ao menos se todos os espectadores se dessem depois ao trabalho de estudar a verdade histórica¹⁷⁰.

Os problemas apontados por Serrano referem-se aos perigos do anacronismo e dos filmes de longa-metragem. Para não cansar o público, o ideal para filmes educativos seriam os curtas-metragens, como os *shorts* que se tornaram obrigatórios nos programas nacionais. As opiniões de Serrano eram parte de um debate entre educadores acerca do assunto. Havia aqueles que defendiam a possibilidade de se utilizar o cinema para reproduzir fatos históricos, enquanto outros partilhavam das opiniões de Serrano¹⁷¹.

2.3. O Cinema histórico na revista *A Scena Muda*

As revistas ilustradas compartilharam com Jonathas Serrano determinados aspectos a respeito do filme educativo, como se verá no próximo capítulo. Entretanto, *A Scena Muda*, muito mais do que *Cinearte*, defendeu o cinema histórico como sinônimo da película educativa, que atuaria grandemente na propagação da história sem prejuízos

¹⁶⁹*Ibidem.* p. 90.

¹⁷⁰*Ibidem.* p.112.

¹⁷¹ROSA, Cristina Souza da. *Op. Cit.* 2002. p. 54.

aos jovens. Ao longo da década de 1930, *A Scena Muda* debateu em suas páginas as qualidades da grande tela para expressar realidade e, em alguns momentos, a impossibilidade de se reproduzir um fato. Embora o pedagogo Jonathas Serrano tenha insistido nos perigos dos filmes de temática histórica, a revista percebeu no gênero uma forma mais prazerosa de se aprender História. Como filmes históricos entende-se aquelas “obras que tentam conscientemente recriar o passado” e que, de alguma maneira, influenciam nas relações do homem com o passado e em seu entendimento da história¹⁷².

Buscando-se compreender os sentidos atribuídos ao gênero - o cinema histórico, concorda-se com as perspectivas de Robert Rosenstone, as quais percebem o cinema como criador de discursos sobre o passado que possuem validade pública: há uma série de gêneros de escrita, com suas próprias convenções e práticas utilizadas para definir o passado. No cinema, o filme histórico é um desses gêneros. A mudança da história escrita para a tela, o acréscimo de som, movimento e drama é uma alteração na maneira como se lê e se percebe o passado. Para o autor, a produção do passado como discurso acontece na tela assim como na história narrada. Rosenstone argumenta que todos os gêneros de escrita da História têm por objetivo tornar o passado significativo para o presente¹⁷³.

Através de suas publicações, *A Scena Muda* foi bastante clara quanto à questão da reprodução histórica nos filmes. Seus cronistas consideravam que os filmes deste gênero deveriam ater-se à verdade dos fatos. O cinema deveria narrar fielmente como os eventos aconteceram através de documentos oficiais. Sua perspectiva aproximava-se daquela percepção de história produzida no século XIX, que correspondia à necessidade moderna de demonstrar a verdade¹⁷⁴, abandonando recursos de estilo, narrando “aquilo

¹⁷²ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Trad. de M. Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2012. p. 16-17.

¹⁷³*Ibidem*, p. 63.

¹⁷⁴PAYEN, Pascal. A constituição da história como ciência no século XIX e seus modelos antigos: fim de uma ilusão ou futuro de uma herança? *História da Historiografia*, nº 6, mar. 2011 p. 103-122. p. 118.

que realmente aconteceu”¹⁷⁵. Em edição de 1934, *A Scena Muda* dedica uma página aos filmes históricos apontando as principais produções norte americanas e inglesas:

A grande voga dos films historicos e os últimos triumphos da cinematographia ingleza e norte americana. Catharina, a grande, film inglez, com Flora Robeson e Douglas Fairbanks Jr. A imperatriz galante (tambem sobre a vida de Catharina a grande) film americano, da Paramount, com Marlene Drietrich. Rainha Christina, film americano, da Metro-Goldwyn-Mayer, com Greta Garbo e John Gilbert, sobre a vida da grande soberana da Suecia (...). scenas de um novo film historico feito na America do Norte, pela Warner First, sobre a vida do celebre capitão Blood (...). A vida privada de Henrique VIII, que foi uma grande Victoria do cinema inglez e tambem Voltaire¹⁷⁶.

Embora não elaborasse comentários sobre os filmes, a revista referiu-se ao gênero histórico como se fosse uma tendência no período, e elencou diversas obras que buscavam reconstruir a vida de grandes personagens históricos, sobretudo reis e rainhas. Essa tendência apontada pela *A Scena Muda* corrobora com uma interpretação que percebe as obras cinematográficas do período como produções e reproduções de uma história que remete a escola positivista, na qual a produção historiográfica seria impensável sem o recurso do documento escrito¹⁷⁷, e voltava-se à narrativa dos grandes homens. Nesta perspectiva, compartilhada pelo periódico, busca-se a fidelidade aos eventos, e levanta dúvidas quanto a realidade dos fatos representados pelos filmes:

Tanto se tem comentado os *trucs* do cinema que o publico - o bom publico crédulo e ingênuo - chegou a convencer-se de que tudo quanto appareceria na tela (...). Então há alguma cousa de verdadeiro nessa serie de mentiras - pergutam assombrados (...). Como vestiam as mulheres em 1837? Que condecorações pode ostentar um official da do tzar? (...) Qual o typo classico de construcção em uma cidadesindeha da Sicilia? (...) O mobiliário de um elegante salão do tempo de Napoleão?¹⁷⁸

LE GOFF, Jacques. *Op. Cit.*. p. 13.

¹⁷⁶A SCENA Muda. *Scena Muda*, Rio de Janeiro, nº 693. 03 jul. 1934. p. 04

¹⁷⁷LE GOFF, Jacques. *Op. Cit.*. p. 539.

¹⁷⁸A SCENA Muda. Os segredos dos estúdios. *A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 605, 25 out. 1932. p. 31-32.

As perguntas demonstram a curiosidade por épocas passadas e, ao mesmo tempo, apontam para o passado como algo incógnito, irreconhecível. Todas estas dúvidas sugerem que os espectadores buscavam apreender a verdade dos fatos. Destaca-se a necessidade de uma objetividade que responda a todas as perguntas com ricos detalhes, como a indumentária ou a arquitetura da época que se pretende representar. Estes questionamentos surgem devido ao efeito de realidade e ao efeito de real que a imagem cinematográfica provoca, sobretudo o filme de Hollywood que se pretendia verdade.

Edgar Morin entende o cinema como a composição do mundo imaginário que se transforma em um lugar de manifestação dos mitos, desejos e sonhos, graças ao encontro da imagem cinematográfica e de determinadas estruturas mentais. Como a imaginação, que é lugar de ficção e preenchimento do desejo, o cinema materializa o que a vida física não pode satisfazer, estabelecendo uma identidade, uma relação com o espectador¹⁷⁹. Essa relação fica muito evidente na forma como a narrativa cinematográfica é construída e na forma como o público a recebe. Miriam Rossini afirma que a ideia de verossimilhança foi transformada com a imagem cinematográfica, pois há a coincidência entre o objeto representado e a sua representação¹⁸⁰. Os cronistas de *Scena Muda* deixam evidente a relação estabelecida entre o filme, principalmente o histórico, e a realidade do passado.

De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie estes fenômenos estão ligados à noção de representação, por um lado pela analogia e, por outro, pela crença do espectador: “o efeito de realidade designa o efeito produzido, em uma imagem representativa (quadro, fotografia, filme), pelo conjunto dos indícios de analogia: tais

¹⁷⁹MORIN, Edgar *apud* XAVIER, Ismail. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p., 23.

¹⁸⁰ROSSINI, Miriam. O cinema e a história: ênfases e linguagens. In: PESAVENTO, Sandra; SANTOS, Nádia; ROSSINI, Miriam Souza. *Narrativas, imagens e práticas sociais: Percursos em história cultural*. Porto Alegre: Zouk, 2008. p. 129.

indícios são historicamente determinados; são, portanto, convencionais”¹⁸¹. Ou seja, este efeito é obtido em conformidade com as convenções. O efeito de real indica que, tendo como base um efeito de realidade induz-se um “juízo de existência” que denota um referente real. Logo, o espectador não acredita que o que ele vê seja o próprio real, mas que o que ele assiste existiu de fato no real.

Desta forma, as imprecisões levam aos questionamentos referentes à forma como o passado seria representado através do cinema. Segundo David Lowenthal, o passado é sempre um “país desconhecido” que tem suas características moldadas pelas predileções atuais e forjado com ferramentas do presente¹⁸². A revista continuou dissertando sobre o tema e explicou como os estúdios de cinema tentavam vencer os obstáculos de se reproduzir uma outra época através de *trucs* e de alguns instrumentos:

Poderíamos seguir um anno inteiro formulando perguntas d'essa índole, sem catalogar todas as duvidas que pode suscitar a realização de um film que não se desenrole exactamente na época e no ambiente vividos pelo realizador. Para vencer esses obstáculos — na medida do possível — os grandes studios dispõem de trez magníficos auxiliaes: a bibliôtheca, o armazém e o archivo de films. Na primeira se encontram numerosas encyclopedias e documentos interessantes. No segundo — cuidadosamente catalogados e numerados: — são guardados moveis, armas, vestidos, utensílios e elementos de todas classes, já utilizados em algum film ou comprados por seu raro mérito para ser empregados no momento opportuno. — No ultimo — e talvez o mais interessante - guardam-se milhares e milhares de metros de film impressionado em diferentes paizes, paizagens, manifestações, paradas militares, cabanas e palácios, costumes typicos de cada logar, scenas ruraes e cidadanescas, que depois servirão de modelo para dar realidade aos falsos incidentes de uma historia filmada¹⁸³.

Biblioteca, armazém e arquivo seriam as peças essenciais para a reconstrução do passado. Na biblioteca os estúdios fariam as pesquisas com base nas quais se desenvolveria a história a ser representada. O armazém guardaria os objetos que

¹⁸¹AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. de Eloísa A. Ribeiro. Campinas, SP: Ed. Papirus, 2003. p. 92.

¹⁸²LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

¹⁸³A SCENA Muda. Os segredos dos estúdios. *A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 605, 25 out. 1932. p. 31-32.

comporiam o cenário, dando detalhes e veracidade ao contexto. Estes acervos poderiam incluir peças antigas ou cópias de objetos originais. Nos arquivos encontravam-se os filmes que seriam fontes para futuras obras, documentos sobre os momentos em que foram construídos. Com a união destes elementos, buscava-se narrar a história de modo fiel e que correspondesse à realidade apresentada nas fontes escritas. Entretanto, Rosenstone afirma que sem um esforço de invenção e adensamento, o filme histórico seria solto, difuso e incapaz de tornar o passado atrativo, compreensível e significativo. Como afirmou David Lowenthal, o cinema permite um retorno “virtual” ao passado e essa manipulação da realidade traz consequências, pois a torna mais ou menos parecida com o presente. Ao final da crônica, o escritor d’*A Scena Muda* concluiu sua explanação deixando evidente que o efeito de realidade procurado pelos espectadores parte de concepções estéticas do presente: espera-se que o passado seja compreensível e belo:

Que nos importa, a nós – espectadores – a verdade absoluta ou a verdade relativa? Importa sim, a verdade bela e por isso tem razão, ao mesmo tempo, os alemães e norte-americanos, que gastaram milhares de dollars para construir cenários gigantescos como em *Metropolis* ou em *Ben Hur* e, os pobres latinos, com machina ao hombro, vão pelo mundo, á caça de bellezas naturaes generosas e eternas — nada pesadas para a escassa renda de seus films¹⁸⁴.

Percebe-se uma contradição na fala do cronista: ao mesmo tempo em que apresenta os métodos dos estúdios de cinema para a reprodução do passado, o mais fiel e compreensível que se pudesse ser, a revista afirmou que pouco importaria a verdade, absoluta ou relativa, conquanto fosse bela. Aproximavam-se dos desejos dos espectadores os maiores estúdios, que gastavam fortunas para alcançar a veracidade de detalhes. Relegados aos cenários naturais estavam os filmes de pequenas produtoras com baixos orçamentos. O belo retratado pelo periódico é a beleza da opulência, da riqueza como

¹⁸⁴*Idem.*

marca da civilização. Tal modelo de civilização é, por essência, eurocêntrico, como o próprio modelo de escrita da história do período, com destaque à arquitetura, à indumentária, aos costumes europeus.

Para aqueles países onde falta a cultura nestes parâmetros e faltam recursos para a sua reprodução, buscam-se os ambientes naturais como expressão de beleza. Evidencia-se uma perspectiva que circunda a linha editorial da revista ao longo da década de 1930: a preferência por filmes estrangeiros, sobretudo de Hollywood, que possuía uma indústria cinematográfica estabelecida e dinheiro para a produção de grandes filmes, que incluíam aqueles de temática histórica. Estes ideais são expressos diversas vezes pela revista. Ao informar sobre as gravações do filme *Napoleão, sua vida e seus amores*, *A Scena* afirma que o estúdio Warner se encontrava em negociações com o governo francês para alugar joias que teriam pertencido a Napoleão:

A Warner-First National está em negociações com o governo francez afim de que lhe sejam alugadas por algumas semanas as inapreciaveis relíquias napoleonicas que se encontram nos Museus da França e as quaes seriam utilizadas no film *Napoleão, sua vida e seus amores* (...). Alem das relíquias do "petit caporal", a *Warner-First National* deseja conseguir também as que pertenceram, ás imperatrizes Josephina e Maria Luiza. (...) A *Warner-First National* tem em seu poder photographias detalhadas de todos os artigos que pediu ao governo francez e poderia fazer copias exactas porem deseja conseguir as relíquias autenticas. A mesma productora offerece ao governo francez um milhão de francos pelo aluguel d'essas relíquias¹⁸⁵.

Na percepção da revista se sobressai uma concepção de história marcada pela dicotomia entre cultura e natureza que corresponde a diferentes lugares geográficos. Ao representar a história de Napoleão, embora possuísse imagens detalhadas dos adereços, o estúdio preferia despende milhares de dólares para conseguir filmar seu longa-metragem com os objetos originais e que supostamente teriam sido utilizados pelas figuras históricas

¹⁸⁵A SCENA Muda. Novidades da tela. *A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 672, 06 fev. 1934. p 05.

que pretendiam reproduzir. Contudo, ao discutir um filme que se passava na África, o efeito de realidade é construído através da ênfase na natureza exuberante e selvagem:

É um film sobre a Africa, mas com uma sensível vantagem sobre os congêneres que temos visto ultimamente. Foi realmente filmado nas selvas africanas e se, sem os artificios de Studio, perde em certos effeitos scenicos, muito ganha em authenticidade e realismo. Pela primeira vez no cinema poderá o publico ver os gigantescos e tão falados gorillas do interior africano. O film nol-os mostra com bastantes detalhes e em varios aspectos de sua vida selvagem¹⁸⁶.

O excerto diz respeito ao filme *Congorilla*, que teria sido filmado inteiramente no Congo. Ambas as películas, *Napoleão* e *Congorilla*, a primeira sobre a França e a segunda sobre o Congo, foram produzidas por estúdios hollywoodianos e representam uma oposição referente às ideias de civilização e selvageria, respectivamente. Estas perspectivas revelam a noção de mundo e de história corrente no cinema dos EUA e que a revista *A Scena Muda* valorizava e buscava reproduzir em suas páginas. O mesmo se pode dizer sobre outras obras, como *Maria Antonieta*, do estúdio Metro Goldwyn Mayer, MGM, lançado em 1938. Segundo o periódico, os produtores conseguiram diversos objetos e joias que pertenceram aos reis da França para a filmagem da película:

O chefe de policia dos studios da Metro-Goldwyn-Mayer designou seis policiaes para guardarem as joias e demais objectos de arte das épocas de Luis XV e XVI, que são usados no filme (...). Neste filme estão sendo usadas inumeras antiguidades adquiridas em França, incluindo uma cadeira que Maria Antonieta usava no Petit Trianon, com seu monograma (...). Todos esses objectos preciosos ficarão sendo propriedade permanente dos studios da Metro-Goldwyn-Mayer¹⁸⁷.

Este trecho demonstra como as obras dos grandes estúdios eram repletas de cheias de glamour e sofisticação¹⁸⁸. O estúdio e os produtores da obra não pouparam esforços para reproduzir o contexto, o cenário, o figurino, amplamente estudados pelos

¹⁸⁶A SCENA Muda. *A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 608, 15 nov. 1932. p. 05

¹⁸⁷A SCENA Muda. *Jornal do Studios M.G.M.. Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 895. 19 mai. 1938.

¹⁸⁸SCHATZ, Thomas. *Op. Cit.*, p 11.

técnicos do filme. Outro detalhe que marca a busca pela reprodução fiel do período é o fato de conseguirem autorização para filmarem no exterior do Palácio de Versalhes, em Paris. Estes valores tornavam-se modelos ideias de como o cinema deveria ser produzido, não somente o de gênero histórico, mas de maneira geral. Em publicação de 1935 a revista comentou as cifras do filme *Cleópatra*, reforçando estes pontos de vistas:

As idéias de Cecil B. De Mille e a opulencia da sua ultima criação “Cleópatra”. Nesse film, sommando tudo actores, figurantes e technicos somaram parte cerca de 5.000 pessoas; 2.000 guerreiros romanos carregam através o film armaduras, capacetes, gladios e lanças com o peso de 75.000 kilos, tudo fabricado nos próprios ateliérs da Paramount, em Hollywood. (...) Na confecção de Cleópatra collaboraram todos os ramos da arte e do saber - notadamente technicos de línguas, de anthropologia, indumentaria, de arqueologia e muitos outros. Quanto ao argumento, disse De Mille: "O mundo conhece dois grandes romances de amor. Um delles é o de Romeu e Julieta; o outro, com base na historia, é o de Cleópatra e Marco Antonio. Entre os dois, este ultimo é por grande differença o mais notável, não só porque abrangeu tragedia e amor, mas também porque as figuras do romance tiveram a sorte de impérios nas suas mãos e o rumo dos seus amores veio a ter influencia definitiva na historia e destino do mundo inteiro¹⁸⁹.

De acordo com as informações da revista, a película produzida pelo estúdio Paramount despendeu incríveis somas de dinheiro e reuniu milhares de pessoas entre técnicos, para a produção dos cenários, vestimentas e acessórios, e figurantes. Nota-se novamente uma interpretação hollywoodiana acerca da história. Representa-se o Egito como um país desprendido da África, o que é evidenciado sobretudo pela cor da pele dos atores que dão vida aos personagens principais: Cleópatra, foi interpretada por Claudette Colbert, Warren William foi Júlio César e Henry Wilcoxon como Marco Antônio. De acordo com a revista, a representação histórica da vida da rainha foi realizada com o auxílio de profissionais como antropólogos, especialistas em indumentária e linguística. O objetivo era alcançar o máximo de realismo que a distância temporal permitisse realizar. Entretanto, como afirmou Rosenstone, a reprodução do passado baseava-se em

¹⁸⁹A Scena Muda. Novidades da Tela. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, nº 723, 29 de janeiro de 1935. p. 05.

critérios estéticos do presente de sua criação. Em outra edição, o periódico comentou a obra de De Mille e a comparou com outras adaptações da mesma história:

A romântica figura de Cleopatra tem sido reproduzida no palco por artistas dos mais variados talentos (...). Todas essas tinham o cunho da arte; mas qual era a mais fiel á historia? Qual a mais falsa? E tinha importância real que fosse fiel ou falsa a criação, uma vez que era arte? (...) Aquella porem que Cecil B. De Mille agora compoz, nos studios da Paramount, a mais espectacular de todas, pelo menos sob o ponto de vista, é um original¹⁹⁰.

A Scena Muda afirmou que a história da rainha egípcia foi adaptada diversas vezes sob diferentes pontos de vista, entre perspectivas artísticas e históricas. A revista questionou-se sobre qual seria a versão mais próxima da verdade e se isso faria diferença, já que se tratava de arte. Escolheu a *Cleópatra* de Cecil B. De Mille, porque seria uma adaptação original, diferente das anteriores e, possivelmente, devido a suntuosidade da obra apontada em edição anterior, independentemente de sua qualidade histórica.

Como afirmou-se, o cinema brasileiro ganhou maior incentivo a partir da criação do INCE, momento em que alguns curtas-metragens de temática histórica passaram a ser produzidos, sobretudo devido às políticas nacionalistas do Ministério da Educação que buscavam resgatar vultos da história nacional. Nesse sentido, um filme que chamou atenção de *A Scena Muda* foi a obra *Inconfidência Mineira*, da produtora Carmen Santos, proprietária do Estúdio Vita Filmes, por quem o periódico nutria grande simpatia. A produção começou em 1938, encerrando-se anos depois, e foi bem recebida pela revista:

Pela primeira vez tenta-se, no Brasil, o filme histórico, segundo a escola moderna, que foi inaugurada pela Warner Bros, com "Pasteur" e "Emile Zola". Esses dois filmes magistraes, de Paul Muni, marcam o inicio de uma phase nova do cinema. Elles são pode-se dizer a transplantação, para o cinema, do estylo que Ludwig introduziu na literatura, ao contar a historia das grandes vidas humanas. Trata-se, em resumo, de fixar na tela, diante do espectador, não apenas o lado exterior ou scenographico dos episódios revividos, mas, sobretudo, de fazer com que o espirito, as

¹⁹⁰A SCENA Muda. Através de Cleopatra: lendas costumes e tradições do Egipto. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, nº 734, 16 abr. 1935. p. 08.

inquietações, a maneira de ser e de sentir de determinadas épocas antigas e seus homens, voltem a palpitar junto aos nossos sentidos, como si fôssemos também personagens ou comparsas, das figuras e das coisas resuscitadas pela camera ou pelo livro¹⁹¹.

Mais uma vez a revista ratifica sua posição favorável à concepção do filme histórico de Hollywood. Com os filmes *Emile Zola* e *Pasteur, A Scena Muda* afirma que os estúdios Warner teriam inaugurado uma nova fase do cinema que reproduziria a história dos grandes homens, que seria transmitida da forma mais fiel possível, como se o espectador estivesse participando daquela experiência. As biografias desempenhariam um papel importante para a reprodução destes fatos históricos. Neste excerto, o autor aproxima a linguagem escrita do livro de história ao discurso do filme de temática histórica, sugerindo igualdade entre os dois instrumentos. Embora o periódico se mostrasse coadunado com os padrões internacionais, seu discurso quanto ao filme *Inconfidência* carregava uma carga nacionalista que era cara ao Estado Novo.

Os filmes antigos, desse gênero, pouco impressionavam, porque falavam apenas aos olhos. Nesses modernos, da Warner, procura-se, antes de tudo, falar a alma do povo. (...) E de discussão em discussão, chegámos a este resultado optimo: o argumento acabou sendo escripto para exaltar, de preferencia, a revolução no seu todo - e não para romancear o que seria attentar contra a historia episódios isolados da vida dos que nella tomaram parte. O sentido histórico da "Inconfidência" não ficou, pois, a reboque dos personagens mais cinematographaveis do filme. Estes é que serviram de matéria prima para o engrandecimento daquillo, que foi a primeira tentativa de revolução nacional e democrática da America do Sul¹⁹².

Naquele contexto, buscava-se recuperar o passado glorioso da história nacional por meio dos mais diversos elementos, como rádio, música e cinema. De acordo com a revista, o argumento do filme corresponderia a esta característica do período ao priorizar o evento que ficou conhecido como Inconfidência Mineira, ao invés de isolar fatos. Para

¹⁹¹A SCENA Muda. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, nº 907, 09 ago. 1938. p. 23.

¹⁹²*Idem*.

o cronista, a *Inconfidência* representou uma tentativa de libertação, uma verdadeira revolução, evidenciando um sentimento patriótico do escritor em relação ao passado nacional. Ao comentar a *Inconfidência*, a revista opôs fantasia à verdade:

O argumento, segundo nos informaram, não é uma fantasia em torno dos amores dos inconfidentes. Pelo contrario: é uma **synthese verídica** da própria *Inconfidência*. Elle abrange o Brazil de 1780 a 1792 e mostra-nos, atravez da vida accidentada de Tiradentes em intimo contacto com o povo de sua terra, como a ideia da independência do Brazil foi pouco empolgado o seu espírito, até fazer delle o primeiro martyr da nossa democracia. *A Inconfidência Mineira* será a transplantação, para o cinema, daquelles heroicos momentos do século dezoito, amenisada com a evocação dos costumes simples e ingênuos dos nossos antepassados¹⁹³.

A notícia da revista afirmava que a futura película de Carmen Santos reproduziria todo o evento da *Inconfidência*. Para os cronistas, o argumento que privilegiaria a história toda seria uma síntese verdadeira dos fatos ao invés de um romance. Novamente percebe-se a relação da *Inconfidência* com a luta pela democracia e com a percepção do passado nacional como heroico, que seria ideal para incentivar o sentimento patriótico. Cristina Souza da Rosa estabeleceu uma relação entre o ensino de história e os filmes de vultos nacionais ao afirmar que as produções cinematográficas do período se relacionavam com o ensino escolar, já que, muitas vezes o que se filmava era o que se ensinava dentro da sala de aula¹⁹⁴. A associação entre filmes históricos e ensino era habitual nas páginas d'*A Scena Muda* e opunham-se diretamente às instruções de Serrano no livro *Como se ensina a História*. A revista defende o filme histórico como uma ferramenta para se aprender a história, função antes relegada ao estudo dos livros:

O cinema, como factor de interpretação da História Universal, é o grande acontecimento do nosso seculo. Ate ha pouco, a História era a grande silenciosa. As paginas de Tacito, Plutarcho, Xenophonte, assim como de Macauly, Guizot, Herculano, Oliveira Martins... eram

¹⁹³A SCENA Muda. Barbara Heliodora e a *Inconfidência Mineira*. *A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 814, 27 out. 1936. p. 06.

¹⁹⁴ROSA, Cristina Souza da. *Op. Cit.* p. 35.

eloquentes, mas mudas. Estudar a História era invadir um grande museu, cheio de obras de arte, mas penetrado, todo elle, de um immenso silencio. Os homens e os factos alli estavam, rígidos e inteiriços, alinhados nas galerias da Eternidade, porem sem symptoma de vida, nem esperança de movimento. A invenção de Lumière projectou nova luz e deu alma nova àquellas figuras immoveis¹⁹⁵.

Para o periódico, o cinema teria dado vida à história e ao passado. Apesar da qualidade dos trabalhos dos grandes historiadores citados, a história encontrava-se inerte e silenciosa. A nova tecnologia iluminou a história, o que teria possibilitado a criação de novas interpretações sobre o passado, a partir de releituras que seguiam padrões estéticos daquele momento. Para o cronista, aprender história pelos filmes seria mais agradável:

A principio timidamente, mais tarde com absoluto rigor de technica – o Cinema se foi apoderando daquellas figuras e movimentando-as, de novo, no scenario mesmo em que haviam vivido. (...) O poder objectivo do Cinema encontra nos episodios históricos a sua absoluta consagração. Ver *A retirada da Rússia* é infinitamente mais agradável que ouvir relatal-a, mesmo que o historiador se chame Emil Ludwig ou Delacroix. É que, ao lado da imagem visual, o Cinema dispõe, hoje, da sensação auditiva. Ver e ouvir – é quase tudo. O que falta, a imaginação completa-o, ou a memoria supre¹⁹⁶.

O efeito de realidade produzido pelas películas foi ampliado com o auxílio do som, que permitiu a abordagem de novos temas. Muito mais complexo do que simplesmente criar um acontecimento, o cinema buscava reproduzir o passado através de documentos e vestígios considerados fidedignos. O trecho supracitado iguala o conhecimento produzido pelo cinema àquele produzido pelos historiadores, mas exalta o primeiro por ganhar vida graças à técnica, ao som e às imagens. Como afirmou Rosenstone, o filme possui a capacidade de provocar emoções, a partir do visual, do auditivo e da qualidade materializada da experiência fílmica, na qual se parece vivenciar os acontecimentos através da tela, distinguindo-se da história impressa.

¹⁹⁵NEVES, Berilo. Chronica. O Cinema e a História. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 892. 28 abr. 1938. p. 05.

¹⁹⁶Idem.

Nesse sentido, a revista entendia que os estúdios cinematográficos procuravam alcançar o máximo de realismo: “dar á ficção o característico perfeito da realidade, tem sido a preocupação de todos aquelles responsaveis pela produção de filmes”¹⁹⁷. Segundo Ismail Xavier, essa “produção industrial” de Hollywood apresentava uma variedade de universos ficcionais, como os *Westerns* e os filmes históricos, e oscilou entre a fantasia e os dramas rotulados como verdadeiros. Seu método naturalista projetaria sobre uma situação ficcional uma parcela de verdade, uma realidade bem fabricada¹⁹⁸. Essa característica, que se apresentava mais fortemente nos filmes de Hollywood, pode ser uma das razões que levou *A Scena Muda* a defender seus usos como instrumento de instrução. A figura número dois refere-se a uma charge publicada em edição de 1936, na qual apreende-se a intenção da revista de relacionar o filme histórico ao ensino de história:



Figura 2 CINEARTE. Pergunta-me outra. Revista Cinearte.
Rio de Janeiro, nº 452. 01 dez. 1936.

¹⁹⁷MORENO, Luis. Chronica. Brasil, cobaia do cinema. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 888. 29 mar. 1938. p. 05.

¹⁹⁸XAVIER, Ismail. *Op. Cit.*. 2008. p. 45-46.

A figura ilustra claramente a percepção que a revista *A Scena Muda* possuía do filme histórico e qual foi sua postura em relação aos seus benefícios ao ensino de história. A imagem sugere a substituição do livro pelo filme *Cleópatra* para ensinar o aluno sobre aquela personagem. As crenças d'*A Scena Muda* em relação ao filme histórico afastavam-se não apenas das sugestões de Serrano, mas também da postura da revista *Cinearte*. Ao longo de suas publicações, este periódico defendeu a implantação e o uso do cinema educativo para educar as massas analfabetas. Assim como Serrano, a revista reivindicou atenção do Estado para o desenvolvimento da área e benefício do país. Entretanto, a revista não se posicionou diretamente quanto aos usos do filme de gênero histórico.

Ao comentar produções desta temática, *Cinearte* limitava-se a citar os mesmos elementos que mencionava sobre obras de outros gêneros, como é o caso dos filmes divulgados por *A Scena Muda*, *Maria Antonieta*, de 1938, e *Inconfidência Mineira*, dirigido por Humberto Mauro. *Cinearte* trouxe informações sobre suas produções e apontou as dificuldades das reconstruções históricas, mas não as relacionou ao ensino de história ou discutiu os problemas da reprodução de épocas passadas¹⁹⁹. Sugere-se que a postura deste periódico se aproximasse das sugestões de Jonathas Serrano, em relação aos perigos de se considerar o filme histórico instrumento de ensino em sala de aula ou fora dela. Possivelmente *Cinearte* ponderava as orientações feitas por Serrano. Considerando-se censora de questões cinematográficas, manteve posição de concordância para com o autor que fazia parte de comissões de avaliação de filmes para o governo.

Neste sentido, este capítulo buscou demonstrar como as revistas ilustradas estavam inseridas em uma cultura política própria de grupos da elite intelectual e burguesa carioca, que se relacionavam com o mundo cinematográfico. Deve-se destacar que a *Cinearte* se articulou com grupos distintos daqueles em que *A Scena Muda* circulou.

¹⁹⁹Ver CINEARTE. Carmen Santos e a “Inconfidência Mineira”. *Cinearte*. Rio de Janeiro, n° 492, 01 ago. 1938. p. 10. CINEARTE. A tela em Revista. *Cinearte*. Rio de Janeiro, n° 506, 1939.

Voltada para o cenário político nacional, *Cinearte* preocupou-se em debater as questões que circundavam o cinema no Brasil, como os incentivos do governo e as iniciativas particulares, como era o caso de Luiza Aranha. *A Scena Muda* manteve um relacionamento mais próximo com o cenário internacional, mesmo na segunda metade da década de 1930, quando ampliou sua área de discussão abrangendo temas brasileiros.

O Governo Provisório e, posteriormente, o Estado Novo passaram por inúmeras transformações pautadas por projetos de cunho marcadamente nacionalistas que buscaram recuperar o passado glorioso do Brasil. Neste sentido, as revistas debateram e divulgaram suas próprias interpretações acerca dos usos do passado pelo cinema, em que se ressaltou a atuação da revista *A Scena Muda*. O posicionamento da revista mostrava-se contraditório na medida em que privilegiava a reconstrução do passado brasileiro a partir dos modelos impostos por indústrias cinematográficas de outros países.

A linha editorial da revista focava-se nas produções estrangeiras, principalmente dos EUA, valorizando um padrão de cinema internacional em detrimento da produção nacional, a qual ainda era incipiente. Embora *A Scena Muda* tenha ampliando seu espaço de discussões sobre as questões do cinema brasileiro, a partir da segunda metade da década de 1930, as sugestões e críticas partiam, habitualmente, do referencial hollywoodiano. O mesmo pode-se dizer acerca da produção de filmes com temática histórica. Buscava-se propagar uma reconstrução do passado fiel às fontes históricas, correspondendo a uma percepção positivista dos fatos narrados nas películas. Entretanto, prezava-se pela estética e pelas imagens que agradassem aos olhos, independente dos artifícios utilizados para driblar a barreira temporal e a escassez de informações.

Capítulo 3

A serviço do Cinema Educativo

Neste capítulo, se analisará as percepções de diferentes atores políticos e sociais sobre o cinema educativo. Busca-se apresentar e relacionar as opiniões da igreja católica, dos intelectuais católicos Jonathas Serrano e Venâncio Filho, e das revistas ilustradas *Cinearte* e *A Scena Muda* em relação aos filmes educativos e sua utilidade para a educação da população brasileira em todo o território nacional.

Somos dos que acreditam que no Brasil venha a ser o Film o maior factor da educação das massas.

Cinearte, nº 314. Rio de Janeiro, 02 de março de 1932.

3.1.A presença da igreja católica no cenário brasileiro

Em 31 de dezembro de 1929 o Papa Pio XI lançou uma encíclica²⁰⁰ sobre a educação cristã da juventude. No documento, a Igreja afirmava que a educação era de responsabilidade da igreja católica e do Estado, relação na qual se deveria reinar a harmonia. O Estado e a ciência não deveriam temer uma educação sob os modos da igreja, preocupada com um suposto “naufrágio” moral e religioso que se abatia sobretudo sobre a juventude. A apreensão exteriorizada pela instituição através da carta devia-se a alguns elementos nocivos daquela moderna sociedade que se infiltrariam na mente das crianças e dos adolescentes e corroborariam com sua decadência.

Os aspectos citados e considerados depravados eram alguns tipos de livros, transmissões radiofônicas e, especialmente, espetáculos cinematográficos, que feriam a vida e a ética dos cristãos. Estes seriam meios que permitiriam toda sorte de interpretações. Embora dispendesse alguns parágrafos dissertando sobre os aspectos negativos das mídias, a encíclica trazia a solução para seu problema: “se bem dirigidos pelos sãos princípios, [são] duma grande utilidade para instrução e educação”²⁰¹. A carta acreditava na possibilidade destas novas tecnologia serem utilizadas de forma benéfica, mas apenas sob adequada orientação e para finalidades educativas, engrandecedoras.

Em nova encíclica lançada em 29 de junho de 1936, a igreja buscou sistematizar o uso do cinema de acordo com suas perspectivas. Discutiu-se, em detalhes, os problemas que o cinema poderia causar para a sociedade, expondo preocupação quanto a sua popularização por todo o mundo. As medidas dos Estados Unidos contra às más influências foram comentadas. De acordo com a Carta, o país se uniu contra o mau cinema, no início da década de 1930, entretanto, sua iniciativa falhou e não foi efetiva no

²⁰⁰PAPA PIO XI. *Divini Illius Magistri*. Carta Encíclica acerca da educação cristã da juventude. 31 dez. 1929.

²⁰¹*Idem*.

combate das obras corruptíveis, por isso foi alvo de críticas. O texto refere-se ao código moral de William Hays. Como analisado anteriormente, o Código buscava censurar as películas e o mundo cinematográfico para evitar a veiculação de valores morais negativos aos EUA dentro do seu próprio território e também no exterior do país.

Direcionada aos bispos, que passariam à sociedade cristã suas recomendações, a igreja reconheceu seus benefícios para o divertimento da população. Contudo, “devido às figuras projetadas nas telas”, aliadas ao som, seria o meio mais poderoso para influenciar as massas. O principal fator que agravaria o poder do cinema era sua exibição para grandes grupos, em ambientes considerados escandalizadores. O cinema poderia ser utilizado para instruir tanto para o bem quanto para o mal. A ideia era que “O cinema precisa colocar-se a serviço do aperfeiçoamento do homem”²⁰².

Nesse sentido, deveria servir de meio de difusão dos ideais católicos, ao invés de ser um elemento de depravação. Fazia-se necessária a construção de uma indústria cujos produtos veiculassem valores moralmente considerados saudáveis. Sabendo da dificuldade da imposição de uma indústria desta magnitude, a carta pedia a colaboração de todos os católicos para controlar a exibição dos filmes, por isso, postulava-se favorável à censura das obras cinematográficas. Os bispos deveriam promover a criação de bons filmes e a classificação indicativa das obras. Além disso, os católicos deveriam organizar as salas exibidoras e garantir que os filmes selecionados pela censura fossem exibidos.

Para além do fascínio que o cinema, como uma nova tecnologia, gerou nos mais distintos setores da sociedade, as encíclicas apontam para a dimensão alcançada pelo cinematografo no âmbito católico devido a crença de que suas imagens influenciariam facilmente as massas. Mas antes de rotula-lo como um mero meio de entretenimento, a igreja o classificaria como ferramenta indispensável para levar suas palavras a um maior

²⁰²PAPA PIO XI. *Vigilanti Cura*. Carta Encíclica sobre o cinema. 29 jun. 1936.

número de fiéis. Desta forma, havia a necessidade de orientar seus usos e censurar aquilo que poderia prejudicar não somente a moral cristã, mas também ao Estado. Acredita-se que estes documentos papais influenciaram diretamente grupos católicos no Brasil, inclusive as revistas, sobretudo *Cinearte*, já que este periódico defendeu o cinema moralizador, como pretende-se demonstrar nas próximas páginas desta dissertação.

Em que medida as preocupações da igreja se relacionavam com as revistas ilustradas de cinema na década de 1930, objetos dessa pesquisa? A resposta a essa pergunta remete-se à compreensão das bases de apoio político estabelecidas no jogo de forças no início de 1930, que não poderia prescindir da igreja católica, tampouco dos meios de comunicação. A conjugação de poderes formou-se especialmente através de um projeto de reforma educacional no ministério de Gustavo Capanema, num contexto de grandes transformações na sociedade brasileira que ecoaram em diversos aspectos da sociedade, como na cultura e na educação.

A década de 1930 foi marcada pela ascensão de Getúlio Vargas ao poder, momento em que se assistiu ao fortalecimento do poder Executivo e o que possibilitou a implantação do Estado Novo, em novembro de 1937²⁰³. O golpe não representou uma ruptura com o momento anterior, mas sim a consolidação de um novo regime político, com o apoio de civis, militares e intelectuais²⁰⁴. De acordo com Angela de Castro Gomes, o Estado autoritário criado naquele contexto foi tanto uma “modernização” das tradições do poder privado e do personalismo caros à sociedade brasileira, quanto uma afirmação do poder público, através de uma burocracia impessoal e técnica e de um modelo alternativo de representação política: o corporativismo²⁰⁵. De um país majoritariamente

²⁰³PANDOLFI, Dulce. Apresentação. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 10.

²⁰⁴D'ARAUJO, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. p.15.

²⁰⁵GOMES, Angela de Castro. Autoritarismo e corporativismo no Brasil: o legado de Vargas. *Revista USP*, São Paulo, n.65, março/maio 2005. p. 107.

rural, o novo governo buscou transformar o Brasil numa nação industrial e urbana, na qual o Estado atuou como agente da modernização. Visando fortalecer o Estado nacional, houve investimento na educação e na afirmação da identidade nacional brasileira²⁰⁶.

No contexto internacional, países como a Alemanha e a Itália preocupavam-se mais com questões internas, valorizando seus aspectos culturais e históricos. A Europa, e nesse âmbito o Brasil, buscava assegurar sua identidade nacional²⁰⁷. Vivendo um momento de forte nacionalismo, o governo Vargas vinculou a educação à segurança nacional e buscou, através de uma reforma educacional, afirmar a identidade nacional do povo brasileiro. Havia um consenso de que a educação seria o único meio de salvar a pátria, pois a sociedade poderia ser moldada através da formação das mentes.

A educação aliada à cultura seria a área de construção da alma nacional²⁰⁸. De acordo com Simon Schwartzman, Helena Bomeny e Vanda Costa, no livro *Tempos de Capanema*, na década de 1930 elementos ideológicos ganharam maior espaço na política nacional, ambiente no qual a educação tornou-se lugar de disputas ideológicas²⁰⁹. Estes combates aconteceram entre diversas forças como a igreja católica, que acreditava na autonomia das escolas em relação ao estado e numa ordem hierárquica da sociedade, e a Escola Nova, que defendia um ensino universal, público e gratuito, baseado na igualdade e na laicidade. Esperava-se que o Ministério da Educação exercesse ação na formação profissional, política e moral, de modo que se atuasse também sobre a cultura do país. Tal reforma, arquitetada ainda no governo do Ministro da Educação Francisco Campos, buscava o apoio da igreja católica, que deveria disciplinar e dar coerência moral para a estabilização do governo²¹⁰. Em troca do apoio ao governo, a igreja teve algumas de suas

²⁰⁶*Ibidem*. p. 107.

²⁰⁷ROSA, Cristina S.. *Op. Cit.*. 2002. p. 18.

²⁰⁸SCHVARZTMAN, S. BOMENY, H. COSTA, V.. *Op. Cit.* p. 13-23.

²⁰⁹*Ibidem*. p. 70.

²¹⁰*Ibidem*. p. 61-62.

reivindicações atendidas, como o retorno do ensino religioso nos estabelecimentos de ensino primário e secundário após a reforma educacional²¹¹.

Embora as disputas pela educação tenham marcado o período, o Ministério da Educação e Saúde agregou-se aos grupos católicos com o intuito de ver seus objetivos realizados. Assim como a encíclica de 1929 sugeria, o Estado e a igreja buscaram unir-se, apesar das diferenças de seus objetivos, para garantir uma educação que ajustasse a moral e a alma do brasileiro, caminhando ao lado destes ideais estavam alguns grupos interessados no desenvolvimento do cinema do Brasil por diferentes razões. Algumas das justificativas para o incentivo estatal na área era o desenvolvimento de um cinema educativo que, além de propagar a educação, ensinando as massas incultas brasileiras, atuaria como propaganda dos ideais do Estado e também da igreja católica. Os intelectuais buscaram, assim, utilizar-se de técnicas avançadas na educação, como a construção da identidade nacional através do uso das imagens em movimento²¹².

Percebe-se que a Igreja criou novas estratégias para expandir seus ideais nas primeiras décadas do século XX. Neste âmbito, Angela de Castro Gomes afirma que o Rio de Janeiro foi o laboratório de um projeto de militância católica, levando a Igreja a ser um dos atores mais importantes do campo político e intelectual brasileiro. Seu projeto era centrado na ação educacional e voltado diretamente para os grupos das elites²¹³.

Os usos do cinema na sociedade já eram discutidos e disseminados pelos Estados Unidos e países da Europa desde a sua invenção, no século XIX²¹⁴. No Brasil o filme passou a ser percebido como meio de informação e disseminação de ideologias a partir do governo de Vargas²¹⁵. Deste modo, os sistemas de propaganda criados pelos estados

²¹¹ *Ibidem*. p. 62.

²¹² ROSA, Cristina Souza da. *Op. Cit.* p. 08.

²¹³ GOMES, Angela de Castro. *Op. Cit.* 1999. p. 30-31.

²¹⁴ ROSA, Cristina Souza da. *Op. Cit.* p. 18.

²¹⁵ *Ibidem*. 19.

nazifascistas europeus influenciaram intelectuais brasileiros que buscaram referências para construir seus argumentos em experiências internacionais.

Inseridos neste contexto de valorização dos usos do cinema na área pedagógica estavam Jonathas Serrano, pedagogo e professor, e Francisco Venâncio Filho, os quais acredita-se partilharam opiniões com as revistas analisadas neste trabalho. Portanto, concorda-se com Taís Lucas quando a autora afirma que as ideias de Jonathas Serrano foram as principais referências da revista *Cinearte* no que diz respeito aos usos do cinema educativo, não apenas em sala de aula, mas pela sociedade brasileira em geral²¹⁶.

No livro *Cinema e Educação* (1930), Serrano defendeu a importância do cinema para o ensino, articulando-se com as discussões do período. Este autor faz parte de um grupo de intelectuais, dentre eles muitos católicos, que lutavam pela produção e exibição do “bom cinema”. Serrano representou um ponto de vista muito importante na difusão do cinema educativo no Brasil. Pedagogo e professor do Colégio Pedro II e da Escola Normal do Rio de Janeiro, escreveu livros como *Cinema e Educação* (1930), publicou na *Revista Nacional de Educação*, participou do Conselho Nacional de Censura Cinematográfica, foi sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e fundador do Secretariado de Cinema da Ação Católica²¹⁷. Para Cristina Souza da Rosa, o trabalho de Serrano pode ser inserido nas esferas católica, jornalística e educacional²¹⁸.

No livro *Cinema e Educação*, os autores abordaram rapidamente o histórico das investidas de outras nações: “o cinema ao serviço da educação, o cinema superiormente, integralmente educativo, é hoje uma realidade, nos Estados Unidos, na Itália, na Alemanha, na própria Rússia”²¹⁹. Serrano e Venâncio Filho afirmaram que a importância

¹⁷LUCAS, Taís. *Op. Cit.* p. 114.

²¹⁷Cf. SERRANO, Jonathas, VENANCIO FILHO, Francisco. *Cinema e Educação*. São Paulo: Comp. Melhoramentos de SP, s/d (1930). LUCAS, Taís. *Op. Cit.* p. 109.

²¹⁸ROSA, Cristina Souza da. *Op. Cit.* 2002. p. 57.

²¹⁹SERRANO, Jonathas, VENANCIO FILHO, Francisco. *Op. Cit.* p. 12.

do cinema como auxiliar ao ensino já havia sido percebida antes da Primeira Grande Guerra, mas a falta de esforços não permitiu resultados sólidos. O empreendimento de outras nações foi utilizado como exemplo para demonstrar como países desenvolvidos utilizavam o cinema em sala de aula, alcançando resultados positivos.

A reforma educacional de Fernando de Azevedo, em 1928, apontou a utilidade dos filmes para o ensino “científico, geográfico, histórico e artístico” e foi indicada pelos autores como um “movimento em favor do cinema educativo”²²⁰. Mas a reforma foi insuficiente, sobretudo por não haver, segundo os autores, projetos para a utilização do cinema no ensino, tornando sua aplicação inviável. E o papel do livro *Cinema e Educação* visava cobrir esta lacuna e orientar os usos do cinema no ensino, buscando “atender ao objetivo precípua da educação de hoje, de tornar cada vez menor a refração entre o que a escola ensina e o que a vida mostra”²²¹. Seu desígnio era doutrinar através da “educação em seu âmbito mais largo: a formação da personalidade integral”²²².

Entendido pelos autores como uma tecnologia extraordinária, sobretudo com a inserção do som, “o cinema, com seus truques, com seus ângulos de câmara, com recursos exclusivamente seus permite-nos o que não atingiríamos jamais sem o seu incomparável auxílio”²²³. O cinema permitiria maior proximidade do aluno com a realidade, desta forma, seria suporte para o ensino e arma poderosa com alcance extenso e eficaz:

Como desconhecer, afinal, a formidável potência que o cinema representa? (...) A força sugestiva das imagens, e principalmente das imagens animadas, como que vivas (e já agora também sonoras, capazes de agir pelos olhos e pelos ouvidos), - esta força deveras temível, que não fará, se a utilizarmos para impressionar o público em geral, quase sempre alheio à crítica especializada e mais levado pelo sentimento do que pelo raciocínio frio e abstracto?²²⁴

²²⁰*Ibidem.* 12.

²²¹*Ibidem.* p. 68.

²²²*Ibidem.* p. 85.

²²³*Ibidem.* p. 134.

²²⁴*Ibidem.* p. 89.

Como sugere o excerto, a capacidade de sugestão das imagens poderia influenciar o público, impressionado pelas emoções geradas e alheio aos seus perigos. Desta forma, a nova tecnologia poderia auxiliar o ensino, mesmo fora da sala de aula, ou deseducar os espectadores. Os dois lados do cinema foram exaltados pelos escritores do livro, assim como fez a Carta Encíclica de 1929 e a Carta posterior. Somente a correta orientação poderia evitar que se influenciasse o público de forma negativa: “a maior dificuldade em materia de filmes educativos está na escolha de boas comédias e bons dramas. Todos sabemos quanto é escassa a produção de pelliculas que provoquem o riso ou distraiam os assistentes sem arranhões na moral”²²⁵. Os autores acreditavam que a maioria dos filmes que atraíam o público eram maliciosos e prejudiciais a moral.

Desta forma, para haver a correta utilização do cinema pela pedagogia, Serrano e Venâncio Filho desenvolveram o livro como um manual que discutia como e quais filmes deveriam ser utilizados nas escolas: “A aplicação do cinema ao ensino, deve-se condicionar aos preceitos geraes da pedagogia. Não constitue meio exclusivo de aprendizagem, senão um dos meios a se combinar com os demais em harmonia e solidariedade”²²⁶. O cinema não substituiria quaisquer outros materiais didáticos, mas complementaria a educação nas escolas, sobretudo nas disciplinas de biologia e geografia. Como afirmou Circe Bittencourt, Serrano percebia as imagens como recursos que solidificariam informações abstratas, de modo que os alunos poderiam presenciar, através dos olhos e dos ouvidos, outras experiências com as quais nunca tiveram contato²²⁷.

Angela de Castro Gomes afirma que nas primeiras décadas do século XX a educação possuía um essencial papel político e as atividades pedagógicas eram percebidas com grande potencial. Como afirmou-se anteriormente, a valorização da

²²⁵*Ibidem.* p. 91.

²²⁶*Ibidem.* p. 66.

²²⁷BITTEENCOURT, Circe. Livros Didáticos entre textos e imagens. In: BITTEENCOURT, Circe (org.). *O saber histórico na sala de aula*. 12ª ed.. São Paulo: Contexto, 2012. p. 70.

educação estava diretamente relacionada com a proposição de uma nova identidade nacional²²⁸. Acreditava-se que através do ensino, as pessoas poderiam ser moldadas, possibilitando a reformulação de valores da população²²⁹. Na percepção dos intelectuais aqui analisados, o cinema teria um papel essencial na construção desta identidade, uma vez que sua capacidade sugestiva permitiria que todos conhecessem o país de norte a sul.

A ideia expressa pelos professores no livro *Cinema e Educação* traz a essência dos debates acerca dos usos do cinema em sala de aula naquele contexto, não somente no Brasil, mas em diversos lugares do mundo²³⁰, como afirmara os autores “é a Itália, é a França é a Alemanha, são os Estados Unidos, são os países mais poderosos e de cultura mais notável que se interessam vivamente pelo problema”²³¹. Apesar de não se poder confirmar que o livro foi influenciado diretamente pela Carta Encíclica, da igreja católica, percebe-se a similaridade e o compartilhamento dos ideais expostos nos dois documentos.

A Carta do Papa foi publicada em 1929, enquanto o livro dos professores foi lançado no ano de 1930, sugerindo que os apontamentos da igreja católica foram eficientes e ecoaram nas ideologias dos intelectuais católicos e leigos. Observa-se também que a igreja católica buscou difundir-se nos mais distintos espaços da sociedade brasileira²³², adaptando-se às transformações vigentes no período, como as novas tecnologias. Assim, a igreja e os católicos defendiam os usos do cinema orientado de acordo com uma ética que preservasse a moral e a família católica:

Estes potentíssimos meios de vulgarização que podem ser, se bem dirigidos pelos princípios, duma grande utilidade para a instrução e educação, aparecem infelizmente, na maior parte das vezes, como incentivos das más paixões e da avidez o lucro. (...) São pois dignos de

²²⁸GOMES, Angela. *Op. Cit.* 1999. p. 22.

²²⁹LUCAS, Tais. *Op. Cit.* p. 111.

²³⁰Ver tese ROSA, Cristina. *Para além das Fronteiras Nacionais: Um Estudo Comparado entre os Institutos de Cinema Educativo do Estado Novo e Fascismo (1925-1945)*. 2008. 420 p. Tese (Doutorado em História Social) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

²³¹SERRANO, Jonathas, VENÂNCIO FILHO, Francisco. *Op. Cit.* p. 09-10.

²³²ROSA, Cristina de Souza. *Op. Cit.* p. 59.

louvor e incremento todas as obras educativas que, (...), atendem com determinados livros e publicações periódicas²³³.

Portanto, concorda-se com Cristina Rosa quando a autora afirma que as opiniões destes intelectuais foram influenciadas pela Encíclica do Papa Pio XI, que acreditava no poder de persuasão do cinema e de outros meios de comunicação. Se o cinema possuía este poder, era necessário que fosse direcionado para a elevação da moral do homem²³⁴. Como um meio de informação que poderia incitar aos jovens a cometerem delitos, havia a necessidade de se censurar a produção e exibição das películas²³⁵. Esse era outro aspecto que a Carta Papal e o livro *Cinema e Educação* compartilhavam. Este controle deveria ser exercido por toda a sociedade e pelo Estado.

A apreensão do Papa com o cinema se voltava especialmente à censura das películas e seus resultados práticos na mentalidade dos jovens, mas o livro de Serrano e Venâncio Filho preocupavam-se também com os ambientes nos quais os filmes seriam projetados. As casas exibidoras deveriam dar a sensação de um ambiente confortável no qual transparecesse seriedade, comum a um contexto educativo:

A escolha do local foi objeto de especial cuidado. Não se tratava de crear um ambiente cinematographico qualquer, desses que do ponto de vista moral são quase sempre censuráveis, mas sim de realizar um conjunto equilibrado e suggestivo, que desse logo aos visitantes a sensação de um meio realmente educativo, sem todavia nada sacrificar de quanto pudesse tornar attrahente²³⁶.

Outro aspecto que atrai atenção nas propostas de Serrano e Venâncio Filho que corresponde aos pedidos das cartas encíclicas e que também se observa nas revistas ilustradas trabalhadas nesta pesquisa são os insistentes pedidos de auxílio à diversos grupos, especialmente ao Estado, para incentivar o desenvolvimento do cinema educativo. Como a área cinematográfica no Brasil não era desenvolvida carecia do auxílio

²³³PAPA PIO XI. *Op Cit.* 1929. p. 27.

²³⁴ROSA, Cristina de Souza. *Op. Cit.*2002. p. 57.

²³⁵SERRANO, Jonathas, VENÂNCIO FILHO, Francisco. *Op. Cit.*. p. 91.

²³⁶*Ibidem.* p. 35.

do Estado para sua produção e difusão em escala nacional: “o cinema ainda não encontra, em nosso meio, toda a *sympathia* e protecção a que faz jus. No seio do professorado muitos olham-no com indiferença, alguns com desconfiança”²³⁷. Este trecho evidencia que os debates não eram homogêneos e compartilhados por toda a sociedade brasileira, mas restringia-se a alguns grupos que acreditavam em suas conveniências.

Os obstáculos enfrentados pela questão não foram apenas estruturais e financeiros, mas ideológicos. Como expressa na posição dos autores, a ideia sofreu rejeições, talvez por ser ainda um novo campo que começava a ser explorado. Precisava-se demonstrar o valor educativo do cinema para que houvesse o seu reconhecimento na sociedade e no Estado, o que para os autores era apenas uma questão de tempo:

O cinema (...) ensina bem ou mal, educa ou deseduca. É sempre uma força operante e eficaz. (...) Cremos não tardará muito o dia em que afinal compreenderá o nosso governo a relevância do problema cinematographico na educação nacional. Fatalmente há de soar a hora do auxilio official²³⁸.

De acordo com Serrano e Venâncio Filho, o cinema educativo precisava de um esforço comum da sociedade a favor de sua causa: “Emquanto não chegar o apoio official, não se deverá todavia desanimar. A iniciativa particular, a acção da imprensa, a collaboração da própria Igreja Catholica podem influir poderosamente na diffusão do Cinema educativo em nosso meio”²³⁹. Os autores acreditavam que a união de poderes como empresários, a imprensa, e a Igreja, poderiam influir no contexto de produção de filmes e mudar a realidade do cinema no Brasil, até que o governo se mobilizasse e ingressasse na mesma luta, o que até a publicação do livro não havia se anunciado “*O que urge agora é não deixar que esfrie nosso entusiasmo. Tudo depende apenas de uma*

²³⁷ *Ibidem*. p. 12.

²³⁸ *Ibidem*. p. 138-139.

²³⁹ *Ibidem*. p. 137.

inteligente conjugação de esforços em que são indispensáveis a iniciativa particular, a propaganda pela imprensa e a *proteção da causa pelos poderes públicos*”²⁴⁰.

Os esforços de grupos católicos para desenvolvimento da área ganharam apoio do governo com o decreto nº 21.240, de 1932, e por meio da criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), em 1936. Estas medidas visavam coordenar a produção, exibição e circulação de cinema no Brasil, como se verá na sequência do capítulo.

3.2. O Estado a serviço do cinema educativo

O decreto nº 21.240, de 1932, visava atender a pedidos de grupos interessados na indústria cinematográfica, como se expressa no próprio documento: “Considerando que os favores fiscais solicitados pelos interessados na indústria e no comércio cinematográfico, uma vez concedidos mediante compensações de ordem educativa, virão incrementar, de fato, a feição cultural que o cinema deve ter”²⁴¹. O excerto evidencia que o Estado cedeu a pedidos de grupos envolvidos com cinema, buscando alcançar sua finalidade maior como agente cultural, que era a educação. O documento entendia que “os filmes educativos são material de ensino, visto permitirem assistência cultural, cora vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos”. Assim, o decreto não apenas nacionalizou a censura dos filmes no território nacional, como também o reconheceu como importante instrumento cultural e didático.

O artigo sétimo define os filmes educativos como aqueles cujo desígnio era divulgar conhecimentos científicos que revelassem ao grande público aspectos da natureza ou da cultura. Ao passo que o 12º artigo afirmava que: “A partir da data que for fixada, por aviso, do Ministério da Educação e Saude Pública, será obrigatório, em cada

²⁴⁰*Ibidem*. p. 35.

²⁴¹BRASIL. Decreto n ° 21.240, de 04 abril de 1932. Dispõe sobre nacionalizar a censura dos filmes cinematográficos, cria a “Taxa Cinematográfica para a educação popular e da outras providências”.

programa, a inclusão de um filme considerado educativo, pela Comissão de Censura”²⁴². Tornou-se obrigatória a exibição de filmes educativos em todas as casas exibidoras do território nacional. Os filmes produzidos para esse fim, também chamados de “shorts”, possuíam aproximadamente 10 minutos, configurando curta metragens. Cristina Souza da Rosa afirma que as películas educativas, ao filmarem a cultura nacional e a natureza, realizavam sua função maior, que era divulgar o conhecimento interno²⁴³. Estes aspectos do decreto assimilam-se às sugestões dadas por Serrano e Venâncio, sobre como os filmes educativos deveriam ser confeccionados e o que deveriam exhibir.

O cinema deve ser cinema, isto é, só ser utilizado para aquilo em que o movimento seja factor essencial (...).

5) – O filme deve ser curto, por isto sacrificar:

a) – tudo que não tenha relação com o ensino;

b) – tudo que é do domínio da palavra;

c) – tudo que pode ser apresentado pela imagem fixa;

d) – tudo que pode ser mostrado ao natural²⁴⁴.

O objetivo da exibição de filmes era o de suprir a falta ou a distância de objetos, lugares e pessoas, de modo a apresentar aos espectadores uma realidade que não presenciariam pessoalmente. Para não se tornarem maçantes, as obras deveriam ser curtas e relacionadas ao ensino. Embora quase todas as disciplinas pudessem ser ensinadas através dos filmes, os autores acreditavam que geografia e ciências naturais eram as mais adequadas para compor o novo material didático: “Entre todas as disciplinas aquelas que se enquadram nos princípios pré-estabelecidos, são principalmente a *geographia* e as *sciencias naturaes*, em que nem sempre é possível ter a natureza presente”²⁴⁵.

De acordo com Cristina Rosa, membros do governo Vargas fizeram parte das discussões empenhadas pelos intelectuais, incluindo os intelectuais da revista *Cinearte*,

²⁴²*Idem*.

²⁴³ROSA, Cristina Souza da. *Op. Cit.* 2002. p. 34.

²⁴⁴SERRANO, Jonathas, VENÂNCIO FILHO, Francisco. *Op. Cit.* p. 67.

²⁴⁵*Ibidem*. p. 69.

sobre o uso didático do cinema, procurando dar sentido ao cinema educativo²⁴⁶. Embora a iniciativa do Estado visasse principalmente anteder às demandas do mercado cinematográfico com a alteração nos valores das tarifas alfandegárias, percebe-se certas proximidades com as ideias de Serrano e Venâncio Filho, como a necessidade de produção de filmes educativos, de curta duração, que explorassem temas brasileiros.

Com o intuito de auxiliar o controle e desenvolvimento do cinema nacional, o decreto exigiu a criação de uma instituição cuja finalidade específica era ordenar a produção de filmes educativos, como se vê no artigo 22º:

Art. 22. No Ministério da Educação e Saude Pública, dentro da renda da taxa cinematográfica instituída neste decreto, será oportunamente criado um órgão técnico, destinado não só a estudar e orientar a utilização do cinematógrafo, assim como dos demais processos técnicos que sirvam como instrumentos de difusão cultural²⁴⁷.

O documento exigia a implantação desse órgão técnico tão logo fosse promulgado o decreto. Mas somente alguns anos depois se criou a instituição sugerida. Em 1934 foi criado o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), destinado a “estudar e orientar a utilização do cinematógrafo e dos demais processos técnicos, que sirvam como instrumento de difusão cultural”²⁴⁸. Instituído junto ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o DPDC tratava de assuntos referentes “à utilização, circulação e intensificação de filmes educativos”²⁴⁹. Seu papel era educar e divulgar valores, atuando também como propaganda²⁵⁰. Logo, o órgão surgiu como medida paliativa ao decreto.

²⁴⁶ROSA, Cristina Souza da. *Op. Cit.* 2002. p. 88.

²⁴⁷BRASIL. Decreto n º 21.240, de 04 abril de 1932. Dispõe sobre nacionalizar a censura dos filmes cinematográficos, cria a “Taxa Cinematográfica para a educação popular e da outras providências”.

²⁴⁸BRASIL. Decreto n º 24.651, de 10 de Julho de 1934, que cria no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural.

²⁴⁹ROSA, Cristina Souza da. *Op. Cit.* 2002. p.26.

²⁵⁰*Ibidem.* p. 28.

A criação deste departamento esvaziou o Ministério da Educação e da Saúde da função de anunciar o rádio e o cinema²⁵¹. Por isso, o papel do DPDC foi utilizar o cinema como meio de difusão, sendo dividido em dois: a parte responsável pela publicidade e propaganda, ligada ao Ministério da Justiça, enquanto o Ministério da Educação ocupou-se com a difusão cultural²⁵². Ainda que o órgão tenha sido repartido, deve-se alertar para a proximidade das prerrogativas exercidas por ambos os órgãos, pois havia uma linha entre cultura e propaganda bastante tênue e difícil de se estabelecer, de modo que algumas competências eram exercidas pelos dois ministérios, causando alguns atritos.

Somente em 1936 é que o chefe do Governo Provisório criou junto ao Ministério da Educação e Saúde²⁵³ o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), órgão que sistematizava os usos do cinema educativo no país. A renda para sua criação seria retirada da Taxa Cinematográfica para a Educação Popular. Suas propostas visavam estudar e orientar os usos do cinematógrafo e produzir curtas e médias metragens de carácter didático. O Instituto, primeiro do gênero no país, estabeleceu o cinema como meio de comunicação a serviço do Estado, que buscava valorizar os instrumentos de difusão cultural objetivando ainda construir a identidade nacional e organizar o domínio do mercado de cinema importador e exportador no território brasileiro²⁵⁴.

Dirigido por Roquette Pinto, o INCE atuava nas etapas de produção e distribuição dos filmes educativos. Para a criação do Instituto a observação de experiências internacionais foi essencial. O “Instituto Internacional do Cinematographo Educativo”, criado em Roma em 1927, por Mussolini, foi apresentado por Serrano e

²⁵¹SCHVARZTMAN, S. BOMENY, H. COSTA, V.. *Op. Cit.* p. 105.

²⁵²*Ibidem.* p. 106.

²⁵³*Ibidem.* p. 91.

²⁵⁴NÚCLEO de Estudos da Divulgação Científica. *Instituto Nacional do Cinema Educativo*. Disponível em: <<http://www.museudavida.fiocruz.br/brasiliانا/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=418&sid=3>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

Venâncio Filho em 1930²⁵⁵, e foi um dos principais exemplos utilizados para gerar a experiência no Brasil. Para os autores, a importância dos Institutos Cinematográficos residia no favorecimento da produção de filmes educativos, facilitando sua divulgação pelo mundo e o estudo para aperfeiçoamento constante da técnica²⁵⁶. Cristina Souza da Rosa afirma que o INCE teria duas funções: reger o cinema educativo no Brasil e responder às demandas de intelectuais quanto a necessidade de intervenção estatal²⁵⁷. Os filmes deste Instituto buscariam divulgar práticas morais, sociais e éticas²⁵⁸.

No ano de 1937 o Ministério da Educação e da Saúde foi reformulado e o INCE foi regulamentado por decreto. A partir deste momento, a finalidade do Instituto se tornou monopolizar o cinema educativo e direcioná-lo para o engrandecimento nacional²⁵⁹. A atuação do INCE deve ser pensada diretamente de acordo com seu contexto de criação, momento em que houve a valorização da educação e a busca pela conscientização da população quanto às questões de higiene e saúde, exercendo papel abrangente no país.

Embora houvesse determinado movimento pelo desenvolvimento da área, sobretudo por parte do Estado, o cenário cinematográfico alterou-se com o golpe do governo Vargas²⁶⁰, em novembro de 1937, momento em que houve o fechamento do regime e aumento do poder executivo. Em vista disso, em 27 de dezembro de 1939, o Decreto-Lei nº 1.915 criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)²⁶¹, órgão subordinado diretamente ao presidente Getúlio Vargas. Entre suas prerrogativas estavam

²⁵⁵ LUCAS, Tais. *Op. Cit.*. p. 126.

²⁵⁶ SERRANO, Jonathas, VENÂNCIO FILHO, Francisco. *Op. Cit.*. p. 29-33.

²⁵⁷ ROSA, Cristina Souza da. *Op. Cit.* 2002. p. 57.

²⁵⁸ *Ibidem*. p. 31.

²⁵⁹ *Ibidem*. p. 30.

²⁶⁰ Uma das razões para a aplicação do golpe foi a ameaça comunista. Ao longo da década de 1930 o governo Vargas se ocupou em incentivar a aversão e a perseguição aos comunistas, não só dentro do país, mas como parte de uma política externa. Houve a necessidade de convencer a população de que os comunistas organizavam uma conspiração mundial e por isso deveriam ser combatidos. O governo reestruturou o serviço policial como instrumento, utilizado como apoio ao governo em ações repressivas através do uso da violência e da internacionalização de práticas repressivas.

²⁶¹ BRASIL. Decreto-lei nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda. Rio de Janeiro, 1939.

os serviços de propaganda e publicidade, que antes eram exercidos por ministérios, departamentos e estabelecimentos da administração pública federal. O novo Decreto extinguiu o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, criado em 1934, assim como a Comissão de Censura Cinematográfica.

O Departamento contava com diversas Divisões, como a Divisão de Divulgação, de Radiodifusão, de Turismo e a Divisão de Cinema e Teatro. Ao DIP coube estimular a produção de filmes nacionais, classificar filmes educativos e nacionais para a concessão de prêmios e favores, como a redução de taxas federais e redução da taxa de transportes destes filmes²⁶². O Departamento também ficou responsável pela distribuição dos filmes, antes sob a responsabilidade da Distribuidora de Filmes Brasileiros²⁶³.

Com a instauração do Estado Novo, em 1937, e o DIP em 1939, a atuação do governo e da censura se intensificaram. O DIP, produtor de filmes de propaganda, tentou interferir na produção de filmes educativos ao buscar anexar o INCE, fato que gerou debates e disputas internas entre os responsáveis pelo funcionamento do órgão²⁶⁴, e um consequente esvaziamento de suas atribuições. Além disso, todos os recursos antes destinados aos filmes educativos voltaram-se para o DIP, seu novo responsável. Com esta ação, o governo centralizou a produção e o controle dos meios de comunicação, tirando a autonomia do Instituto, limitando e minando as produções nacionais, fato que não ganhou destaque nas revistas analisadas nesta pesquisa.

As medidas do Estado referente ao cinema nacional correspondem a dois momentos do contexto de transição do governo provisório de Getúlio Vargas ao Estado Novo. No início da década de 1930, o decreto nº 21.240, para além de nacionalizar a censura, atendeu a demandas de grupos envolvidos com o mercado cinematográfico

²⁶²*Idem.*

²⁶³LUCAS, Tais. *Op. Cit.* p. 119.

²⁶⁴ROSA, Cristina S.. *Op. Cit.* 2002. p. 46.

brasileiro. Ao final da década, com a criação do DIP, o incentivo do governo ao cinema representa o interesse de utilizá-lo como propaganda do Estado Novo, difusor de ideologias com grande alcance e de fácil apreensão, inclusive pelos analfabetos.

A tentativa de se criar um cinema educativo no Brasil, que atuasse como meio de propaganda, doutrinação e educação é um assunto presente nas revistas trabalhadas nesta pesquisa, *A Scena Muda* e *Cinearte*, sobretudo, neste último periódico. O esforço de orientação, censura e união dos interessados em cinema, como alguns grupos do Estado, Jonathas Serrano e Venâncio Filho, e como a igreja católica, foi incentivado e, às vezes criticado, por estas revistas como se abordará a seguir.

3.3. O Cinema moralizador nas revistas

As revistas se organizavam como arenas de sociabilidades em que se criavam e reproduziam debates da sociedade relacionada ao cinema e a posição do Brasil no que dizia respeito à produção cinematográfica. Uma das razões elencadas pela revista *Cinearte* para o investimento governamental no cinema era o filme educativo, cujo desenvolvimento beneficiaria várias áreas da sociedade brasileira, inclusive o próprio governo. A *Cinearte* atuou como uma espécie de censora da questão através de suas páginas, na mesma medida em que tentou pressionar os interessados a investirem no seu desenvolvimento: “Essa feição da indústria talvez seja a que mais rápidos resultados venha a obter por isso - que em matéria de Film educacional temos que ser mais nacionalistas ainda do que em matéria de Film destinado exclusivamente a efeitos de diversão”²⁶⁵. Na posição defendida por *Cinearte*, o incremento de uma indústria cinematográfica traria rápidos resultados, por isso a necessidade da criação de filmes

²⁶⁵CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro. n° 314, 02 de março de 1932. p. 03.

nacionalistas, com motivos patrióticos e que ensinassem aos cidadãos o que era o Brasil e o que era ser brasileiro. Desta forma, a revista de Adhemar Gonzaga buscava o incremento da indústria, baseada na experiência de Hollywood, cuja justificativa pautava-se nos usos pedagógicos do cinema.

A revista *Scena Muda* partilhava da opinião da *Cinearte* quanto ao desígnio do filme: “(...) o cinema terá atingido a sua mais perfeita finalidade, que é a educativa, pois não restam duvidas sobre o papel preponderante que desempenha na esfera educacional”²⁶⁶. Em 1932, *Cinearte* afirmou: “a grande função do Cinematographo no seu formidável poder de sugestão reside essencialmente nas suas possibilidades educativas especialmente para as massas populares”²⁶⁷. Nestes pequenos excertos percebe-se que as revistas partilhavam alguns ideais com a igreja e os católicos quanto a finalidade do cinema como educador as massas, sobretudo, das massas incultas. Para os periódicos, as películas poderiam alcançar a todos os brasileiros. O desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional não visaria apenas estimular um ramo na economia, que nos EUA tornou-se lucrativo, mas atuar diretamente na sociedade.

Os ideais da revista mostravam-se atrelados também aos debates desempenhados pelo Ministro da Educação e Cultura, cujas ações culturais voltavam-se para a reforma da educação e formação profissional. Neste âmbito, o cinema foi reconhecido como instrumento de grande alcance, irradiação e infiltração nas massas²⁶⁸, auxiliando na afirmação de uma identidade nacional correspondente ao novo governo. *Cinearte* evidenciou o interesse do Estado pelo cinema como algo positivo em contraponto à uma suposta carga pejorativa que o uso do filme na pedagogia possuía:

²⁶⁶MORENO, Luis. Chronica. O cinema documento de uma época. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 901. 28 Jun. 1938.

²⁶⁷CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro. nº 308. 20 jan. 1932. p. 03.

²⁶⁸SCHVARZTMAN, S. BOMENY, H. COSTA, V.. *Op. Cit.* p. 104.

Ha um grande movimento em torno da educação nacional. Parece que só agora ganhou éco a voz dos apóstolos que vêm pregando a boa palavra ha tantos annos neste 'deserto de homens e de ideas. A necessidade' de alfabetizar os 80% da nossa população privada de professores e de escolas: a convicção que vae se fazendo e vae se extendendo, vae se espalhando de que emquanto não educarmos a nossa gente não poderemos esperar o progresso de nossa terra; (...). Ora, assim como os assumptos pedagogicos em geral vão interessando a maior numero de pessoas, tal o mais particular, do Cinema Educativo que já não é olhado com o desdém de outr'ora, displicência de sempre. O circulo de pessoas que vem estudando o assumpto vae cada vez mais se alargando. O próprio governo (...), já por elle se interessa, já fez declarações publicas em seu favor, promettendo-lhe beneficios que assegurem seu desenvolvimento. Nós sempre por estas columnas nos batemos por isso, appellando para as autoridades, para os responsáveis pelos destinos do paiz para que olhassem com carinho para essa questão da nacionalisação da industria do Film, atendendo especialmente aos seus fins educativos. E' com prazer que vemos ás nossas vozes se juntar esse enorme coro que acabará por fazer triumphar a grande idéa²⁶⁹.

Em *Cinearte* se valorizou a proposta de educação que o novo governo buscou explorar para a formação de trabalhadores e para afirmação da identidade nacional. Percebe-se que o periódico citou a existência de grupos que desacreditavam nos usos pedagógicos do cinema como fizeram Serrano e Venâncio Filho. A descrença pode ser relacionada ao fato de o cinema ser uma nova tecnologia, cujos resultados de sua aplicação na pedagogia ainda não se mostravam promissores. Por outro lado, o trecho exaltou o princípio da comoção de esforços para a realização das ideias, inclusive com a participação do Estado. Naquele momento, o governo dava os primeiros sinais de que reconheceria o filme como um instrumento difusor para alcançar a população de todo o país. O poder de alcance do cinema seria uma arma positiva na luta contra o analfabetismo, que de acordo com a revista alcançaria 80% da população brasileira.

Analisando o Censo do IBGE de 1940²⁷⁰, percebeu-se que, dos 35 milhões de habitantes interrogados (o total da população no território nacional seria de 41.236.315

²⁶⁹CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro. nº 317, 23 de março de 1932. p. 03.

²⁷⁰Este Censo demonstra que a população brasileira aumentou em mais de 10 milhões de habitantes entre as recontagens de 1920 e 1940.

milhões de habitantes), 38% sabiam ler e escrever²⁷¹. A soma de 80% de analfabetos apresentada pela revista parece exagerada, entretanto, não muito distante do que apontaram as pesquisas. O número de 62% de analfabetos sugere que a educação no Brasil precisava de transformações, como as propostas pelo governo de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde, a partir de 1934. Neste sentido, o cinema trabalharia como suporte ideal para alcançar todas as classes sociais, sem distinções.

O trecho de *Cinearte* foi publicado em 23 de março de 1932, alguns dias antes da promulgação do decreto nº 21.240, que nacionalizou o serviço de censura. Na concepção de Cristina Rosa, 1932 foi o ano em que se inaugurou as relações entre cinema, educação e Estado²⁷². Momento em que o Ministério da Educação percebeu o valor dos filmes para a pedagogia e o governo Vargas notou o cinema como meio de difundir ideologias e, ao mesmo tempo, beneficiar o mercado interno e externo. Por estas razões, *Cinearte* aplaudiu as novas iniciativas do governo provisório:

Quando destas columnas nos referimos com aplausos aos encorajamentos que o actual governo tem dado á indústria Cinematographica nacional procurámos mostrar quão justa era essa atitude e tanto para nós mais extranhavel quando sempre as atmosferas governamentais se têm mantido gelidamente indiferentes ao assumpto, por maior que fosse a insistência de uns poucos sonhadores tidos e havidos como gente absolutamente sem critério²⁷³.

A *Cinearte* postulou-se como o carro chefe na defesa do cinema nacional. De acordo com o periódico, o grupo foi um dos primeiros a promover as utilidades do cinematógrafo para pedagogia contra o analfabetismo. Sua atuação aconteceu, sobretudo, através de apelos a favor da nacionalização da indústria cinematográfica por meio de intervenções estatais, que se concretizou com o decreto de 1932, assinado por Vargas. No

²⁷¹IBGE. Censo Demográfico de 1940. Rio de Janeiro, 1950. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20-%20RJ/CD1940/Censo%20Demografico%201940%20VII_Brasil.pdf> Acesso em 02 de jan. 2016.

²⁷²ROSA, Cristina Souza da. *Op. Cit.*2002. p. 19.

²⁷³CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 319, 06 abr. 1932. p. 03.

âmbito da educação, o decreto buscou facilitar a entrada do filme considerado educativo, baixando suas tarifas alfandegárias, incentivou a abertura de um instituto educativo, reservou uma taxa para a educação e ainda tornou obrigatória a exibição de curtas metragens com temas nacionais em todas as casas exibidoras no Brasil.

A revista *Cinearte* exaltou as medidas do governo e apontou para a falta de atenção dada até então a área. Pronunciando-se como parte da luta pelo cinema através de uma “Campanha pelo cinema nacional”, a relação realizada entre o cinema e educação é característica interessante, pois, como afirmou-se havia a crença de que o cinema poderia diminuir as fronteiras do Brasil. Os intelectuais da *Cinearte* não defendiam a substituição do livro e do quadro negro, mas sugeriam seu uso como auxiliar didático “o que se tem em vista não é a imediata equiparação do cinema ao compendio ao quadro negro, à palavra do professor (se bem que sejam estas possibilidades fecundas do cinema educativo), mas fazer com que se descubram todas as possibilidades educativas que o cinema oferece”²⁷⁴. Estas possibilidades, como imagem e som, deveriam ser utilizadas a favor do ensino nas escolas, com o intuito de educar crianças e adultos. Por ser mais dinâmico, atraía a atenção dos alunos, sendo mais interessante, e divertido, que os livros e suas figuras. No mês de outubro de 1932, esta revista demonstrou os supostos primeiros resultados do trabalho realizado pela Comissão de Censura Cinematográfica:

Foi publicado o primeiro relatório dos trabalhos da Comissão de Censura Cinematographica, balizados no periodo de 4 mezes e 11 dias. Nesse período de tempo passaram pelas vistas da Comissão 309 Films, assim distribuídos (...): Films educativos, 43, com 14.107 metros (...). A primeira impressão que resentimos foi a do vulto dos Films gênero educativo, 43 com 14107 metros, consequência exclusiva, effeito indiscutível da lei que tanto beneficiou o commercio Cinematographico. Esses Films, por essa lei, entram livres de direitos e devem figurar obrigatoriamente nos programmas. E o primeiro passo para a utilização do Cinema, em grande escala, como aparelho educacional²⁷⁵.

²⁷⁴CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, n° 433. 15 jan. 1936. p. 22.

²⁷⁵CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, n° 346, 12 de out. de 1932. p. 03

Os articulistas de *Cinearte* surpreenderam-se positivamente pelo alto número de filmes educativos censurados: em pouco mais de quatro meses, foram 43 películas educativas analisadas. Assim, a revista *Cinearte* considerou a cifra uma vitória para a área cinematográfica, que teria sido conquistada através do decreto Getúlio Vargas. Como abordado no primeiro capítulo, o artigo 16º do documento determinou que a tarifa para a importação de filmes virgens e daqueles classificados como educativos fosse de 1\$0 (mil réis) por quilo²⁷⁶. O periódico associaria a vitória da medida às baixas tarifas sobre os filmes do gênero aliadas à obrigatoriedade de exibição de obras educativas nos programas nacionais. De acordo com os relatórios expostos pelo periódico até meados da década de 1930, a pesquisa aqui realizada concluiu que a maioria dos filmes classificados como educativos foi aprovada integralmente pela Comissão de Censura. Segundo *Cinearte*, os filmes que figuraram nos programas nacionais exibiam “motivos brasileiros”, demonstrando a fauna, a flora, a geografia urbana e rural de todo o país.

Entretanto, deve-se chamar atenção para a possibilidade de alguns filmes terem sido classificados como educativos, embora não tivessem caráter pedagógico. As facilidades apresentadas pelo governo brasileiro teriam levado produtores a classificarem suas películas como educativas com intuito de pagar menores taxas e receberem benefícios do governo, sendo, assim, aprovados com maior facilidade pela censura. Essa possibilidade explicaria o aumento repentino do número de filmes de gênero educativo.

O uso do “complemento” em sala de aula foi amplamente divulgado pelo periódico de Adhemar Gonzaga, pois acreditava-se que os filmes tinham aplicação social, corroborando com as afirmações de Serrano e Venâncio Filho. Junto ao caráter educativo, o cinema atuaria na manutenção da unidade nacional e veicularia o nacionalismo às

²⁷⁶BRASIL. Decreto n º 21.240, de 04 abril de 1932. Dispõe sobre nacionalizar a censura dos filmes cinematográficos, cria a “Taxa Cinematográfica para a educação popular e da outras providências”.

massas auxiliando na “formação do povo brasileiro”²⁷⁷. Para Vargas, entre os “mais úteis fatores de instrução, de que dispõem o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influindo diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento”²⁷⁸. O trecho abaixo indica o posicionamento da revista quanto o contexto cinematográfico:

Felizmente o estudante de hoje já tem o auxílio poderoso do cinema para lhe dar uma noção mais exacta da vastidão geographica do Brasil. O cinema Nacional, sem que disso se apercebiam os espíritos menos avisados, está realizando uma obra magnífica de divulgação das coisas brasileiras (...). E não se póde, em sã consciência deixar de fazer, deante disso, o elogio do cinema brasileiro, que graças á clarividencia e ao espírito do presidente Getulio Vargas, está ensinando geografia pela imagem (...), e infundindo, em todos os brasileiros, uma idéa respeitosa e um sentimento de entusiasmo mais intenso por esta nossa grande e generosa terra²⁷⁹.

O cinema não deveria ser entendido enquanto mero divertimento, cujo único objetivo era servir à indústria capitalista. A perspectiva de *Cinearte* aliava-se ao livro *Cinema e Educação* quanto a capacidade sugestiva das imagens que poderia influenciar os mais jovens beneficiando ou prejudicando sua aprendizagem. O filme deseducador ou corrupto deveria ser censurado, assim como as películas estrangeiras, consideradas as mais perigosas, sobretudo as de temática policial que incitariam o crime. Tais preocupações já haviam se evidenciado no projeto de lei criado pela Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, transformado no decreto-lei nº 21.240. O projeto da ACPB já previa a censura dos filmes que ferissem a moral do brasileiro e apadrinhava o cinema educativo através de incentivos, como viu-se em outro capítulo.

Pode-se notar que a revista aprovou as medidas do decreto ao comentar de forma positiva seus resultados. É difícil mensurar a influência alcançada pelo periódico no contexto cinematográfico brasileiro, entretanto, a *Cinearte* se posicionava como a

²⁷⁷LINO, Sônia. *Op. Cit.*. 2007. p. 165.

²⁷⁸VARGAS, Getúlio. Apud LINO, Sônia. *Op. Cit.*. 2007. p. 165.

²⁷⁹CINEARTE. Cinema Brasileiro. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro. nº 461. 15 abr. 1937. p. 04.

responsável pela ideia e pela concretização da censura federal. Logo, as vitórias da medida se tornavam as vitórias da revista, enquanto os problemas eram recebidos com muitas críticas e sugestões para solucioná-los. Quatro anos após a publicação do decreto, as palavras do cronista Barros Vidal eram elogiosas e demonstravam crença no cenário nacional através da união das forças interessadas:

Chegou essa hora redentora com o decreto getuliano da obrigatoriedade dos cem metros: todos os cinemas brasileiros, obrigados a exhibir no seus programmas, «shorts» de produção nacional. O publico começou, assim, a conhecer o nosso modesto despretençioso cinema. Não é preciso, por inútil, fixar nestas linhas, o que, no sentido educativo e cívico, valem esses cem metros de celulóide que apparecem em todos os programmas de Cinema, pois todos sabem que elles começaram a consagrar o Brasil, a mostrar aos brasileiros o Brasil que elles não conheciam. O próprio autor desta nota é um que aprendeu a conhecer seu paiz, melhor do que conhecia vendo esses pequenos films nacionaes²⁸⁰.

Publicado em 1936, o artigo saudava a obrigatoriedade de exibição dos curtas nos programas brasileiros. Os *shorts* foram percebidos por Barros Vidal como meios educativos e cívicos, os quais engrandeceriam os cidadãos brasileiros, ensinando-lhes sobre seu próprio país. Como forma de defender a iniciativa do Estado que se associava a posição defendida por *Cinearte*, Vidal afirmou que a eficiência dos filmes de propaganda era um fato, já que ele passou a conhecer melhor o seu país ao assisti-los. Desta forma, os filmes deveriam contribuir com os interesses nacionais. É importante ressaltar que a medida do governo foi considerada pela *Cinearte*, e posteriormente pela *Scena Muda*, como um ato patriótico e necessário para a educação das massas brasileiras.

A obrigatoriedade de se passar os “shorts” antes da exibição do longa no cinema aparentemente foram cumpridos. Parece ter havido um período de problemas em que os shorts que exibiam “motivos brasileiros” eram antigos e acabavam por não mostrar as evoluções dos últimos anos do Brasil, mas depois foram atualizados e só benefícios poderia trazer ao público assistir 10 minutos desses filmes antes dos longas²⁸¹.

²⁸⁰VIDAL, Barros. *Cinearte*. nº 444, Rio de Janeiro, 1 ago. de 1936. p. 03.

²⁸¹CINEARTE. Cinema Brasileiro. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 433. 15 fev. 1936. p. 21.

Os minutinhos de filmes brasileiros exibidos antes dos longas-metragens foram recebidos de forma positiva pelas intelectuais daquela revista por permitir ao público a “Descoberta do Brasil”, como afirmou Maria Eugenia Celso em crônica para *Cinearte*²⁸². A forte dominação do cinema estrangeiro, em maior proporção em relação aquele produzido em Hollywood, era um perigo que ameaçava a “desnacionalização systematizada de gostos e de mentalidade” do brasileiro. Mas os *shorts* possibilitavam, em contraponto, uma “lição de patriotismo”²⁸³. Esta revista acreditava que os curtas nacionais atuariam como propaganda e, ao mesmo tempo, afrontariam a cultura estrangeira recebida através do cinema. Nas palavras da cronista, “o interesse do publico, solicitado unicamente por artistas, quadros, musica e fitas estrangeiras se ia insensivelmente olvidando do que, no próprio paiz, existe de interessante e de digno de ser visto e admirado”. Para a revista, este distanciamento do brasileiro em relação a sua própria cultura devia-se não somente à presença extensa do cinema internacional, mas também à “descommedida” extensão territorial do país que o tornaria inacessível à curiosidade daqueles que nunca saíram de suas terras para conhecer outras no Brasil.

Cinearte reconheceu as medidas do governo, mas manteve sua atuação vigilante e crítica em relação à situação nacional, por isto, denunciou a ausência dos *shorts* brasileiros em muitas salas de cinema e a permanência do produto estrangeiro de má qualidade nos programas nacionais. Criticou ainda a valorização do cinema apenas pela perspectiva comercial, quando haveria tantos benefícios que poderia proporcionar:

Como podemos fazer Films educativos, se os Cinemas não os exhibem?
Em geral, esses que aconselham a começar por "shorts" querem ao mesmo tempo que se enfrentem as superproduções americanas. Não comparam as nossas produções com os chamados Films de linha, estrangeiros, em geral inqualificaveis que ahi correm pelo Brasil todo.

²⁸²CELSON, Maria Eugênia. Descoberta do Brasil. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro. nº 443. 15 jul. 1936. p. 08.

²⁸³CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro. nº 443. 15 jul. 1936. p. 07.

Emquanto isso, vamos vendo também as drogas que nos vêm da Rússia (...), Portugal e até dos árabes... Não, Cinema não é apenas um ponto de vista econômico. E' propaganda, é escola, é arte, é arma de convicção e precisamos tel-as também brasileiras. Temos que fazer shorts (...) comédias e Films de grande metragem, dentro do progresso actual do Cinema, falados, grandes, com montagens surprehendedentes argumentos e scenarios das nossas melhores cabeças e com as nossas artistas. Podemos fazer, temos que fazer. O que é preciso é atenção mais decisiva e pratica do governo, para abreviar tempo. Alguma cousa que controle esforços esparsos e moralize o meio Cinematographico²⁸⁴.

Embora houvesse filmes estrangeiros cuja qualidade impedissem sua utilização para o ensino ou para a construção do nacionalismo brasileiro, como buscavam as propostas pedagógicas do governo, a qualidade das produções nacionais deveria espelhar-se às grandes obras internacionais. As películas projetadas pelas casas exibidoras reproduziam a cultura dos Estados Unidos, a alemã, a francesa, confrontando-se com a nacional²⁸⁵. Houve o apelo do periódico pelo desenvolvimento da área, que necessitaria de maior atenção do governo para o cumprimento do decreto nº 21.240 e para organização das relações entre produtores, importadores e exibidores, que disputavam vantagens econômicas, mantendo relações de concorrência e empobrecendo a área.

De acordo com as informações da *Cinearte*, dentre os 1800 cinemas instalados, apenas 500 estariam obedecendo a legislação e exibindo o complemento nacional. Muitas casas de exibição descumpriram a lei devido ao baixo número de curtas nacionais. Seria um problema econômico: produzir um filme de 200 metros era o dobro do preço de um filme de 100, mas a renda produzida pelos dois era a mesma. Para o periódico, a dificuldade situava-se na própria legislação que ainda não cobria todos esses custos. Somados aos fatores econômicos, questões culturais dificultariam o implemento do decreto e desenvolvimento do cinema nacional, pois haveria o desinteresse de grandes cinemas “lançadores” das cidades do Rio e São Paulo em exhibir a película brasileira. O

²⁸⁴CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro. nº 379, 15 de novembro de 1933. p. 05

²⁸⁵ROSA, Cristina Souza da. *Op. Cit.* 2002. p. 38.

diálogo entre exibidores e produtores nacionais era problemático, embaraçando o acesso aos produtos nacionais²⁸⁶. *Cinearte* sugeria aos produtores nacionais que utilizassem a estrutura existente no país para a produções que atuariam como propaganda do país:

Ha uma infinidade de pequenos assumptos que já podem perfeitamente ser tratados, technica e artisticamente, pelo nossos productores, Uma enorme propaganda Interna poderá ser feita e que é a mais necessária, Demais, sejamos francos: Em complemento de programma, o que vem dos Estados Unidos tem sido cousa muito regional, e os jornaes, com raríssimas excepções apresentam uma maioria de reportagens que não nos interessam e são matéria paga. Que mal fará, mais uns poucos metros de Film, apresentando algo mais local e mais útil?²⁸⁷

A revista sugeriu que os filmes não estavam sendo produzidos e exibidos com a frequência esperada, sobretudo após a redução das tarifas para importação de filme virgem, que, conseqüentemente, levaria à queda no preço da produção das películas. A excitação com as mudanças ocasionadas pelos estímulos estatais ao longo da década de 1930, diminuiu frente as mais variadas críticas às limitações que a área sofria. Assumindo o papel de juíza no desenvolvimento cinematográfico nacional e atuando ainda como censora, *Cinearte* desempenhou fielmente a função de impulsionar e criticar as adversidades. Suas páginas funcionaram como arenas onde os cronistas lutavam pela valorização do que consideravam o “Cinema-utilidade, o Cinema-bem feitor, o Cinema-transformador, o Cinema-progresso, o Cinema-civilização, o Cinema-Cultura”²⁸⁸.

Como entusiasta da questão cinematográfica, o periódico de Adhemar Gonzaga divulgava as iniciativas de diversos grupos da sociedade brasileira que se empenharam no mesmo assunto. Em 1936, *Cinearte* trouxe a iniciativa de um grupo de mulheres liderado por D. Luiza de Freitas Valle Aranha, do sul do Brasil, que defendeu a orientação do bom cinema²⁸⁹. A reportagem de 1936 apontaria para a existência de uma mentalidade

²⁸⁶CINEARTE. Cinema Brasileiro. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 437. 15 abr. 1936. p 22.

²⁸⁷CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 397, 15 de ago. de 1934. p. 07.

²⁸⁸CINEARTE. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 308. 20. jan. 1932. p. 03.

²⁸⁹CINEARTE. Campanha Nacional pelo Bom Cinema. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, nº 435. 15 mar. 1936. p. 46-47.

comum favorável ao filme moralizador. No Rio Grande do Sul o grupo criou a “Campanha Nacional pelo Bom Cinema”, que arrecadou 14.000 assinaturas, sugerindo aceitação, possivelmente entre grupos de elite.

A revista afirmou que no ano 1935 foi realizada uma comissão no Distrito Federal determinando os objetivos da Campanha da Sra. Aranha: propagar pelo país os males que poderia trazer o cinema recreativo comercial criado sem qualquer orientação; divulgar a influência deste tipo de filme sobre a mentalidade dos jovens e crianças e os benefícios do filme pedagogicamente orientado, da produção ainda incipiente do Brasil; propagar os bons filmes; buscar nos exibidores apoio para que não exibissem filmes julgados impróprios aos jovens, “observando assim a lei que nacionalizou a censura cinematographica”; conseguir apoio de movimentos sociais, da imprensa e dos intelectuais para auxiliar na Campanha; obter apoio dos governos locais, entre outras diretivas. Destaca-se que a primeira reunião conseguiu mais de 2.000 adesões.

Através do texto da revista, pode-se aludir que os apelos da igreja católica tiveram certa dimensão na sociedade brasileira, uma vez que este grupo também via no filme mau orientado um perigo para suas crianças e adolescentes. Evidencia-se nos excertos transcritos que o grupo preconizava a divulgação da ordem e a manutenção dos bons costumes através do cinema. Para além da mentalidade tradicional, a Sra. Aranha utilizou como argumento o cumprimento do decreto-lei nº 21.240, o que beneficiava a imagem do governo e demonstrava uma postura de concordância com as medidas de cunho nacionalistas empenhadas pelo Governo Provisório de Getúlio Vargas.

Entre outros dispersos tipos de empreendimentos na área cinematográfica, *Cinearte* fez matérias sobre casos interessantes, como o do Colégio Luiza de Castro, no Distrito Federal. A instituição organizou em sua sede um departamento cinematográfico. Adepto do uso de filmes em sala de aula, o colégio passou a realizar exibições semanais

nas aulas de geografia, história e ciências naturais, acreditando estar contribuindo para o cinema nacional²⁹⁰. Da mesma forma, o periódico exibiu iniciativas municipais pelo cinema educativo, como aquela empenhada pela prefeitura do Rio de Janeiro, em 1937: “O Conego Olympio de Mello esteve na sede da ‘Associação Cinematographica de produtores Brasileiros’, onde foi inaugurado o seu retrato, em homenagem e agradecimento pela assinatura das leis municipais a favor do Cinema Brasileiro”²⁹¹.

O Cônego governou a cidade do Rio de Janeiro no ano de 1936, após a prisão do prefeito, Pedro Ernesto. De acordo com *Cinearte*, em seu curto mandato assinou leis favorecendo a causa cinematográfica e estimulando os produtores locais. Visando amparar a indústria de cinema, a prefeitura passou a conceder favores a todos os dedicados ao ramo. Em discurso de agradecimento à homenagem, o Cônego afirmou que era seu dever como brasileiro nacionalista incentivar uma indústria que levava a todas as partes do país a imagem das glórias nacionais²⁹². Na segunda metade de 1930, *A Scena Muda* atuou no mesmo sentido e apontou para ação da prefeitura de Paraíba do Sul, no estado do Rio de Janeiro. Entre os anos de 1937 e 1939, o município facilitaria a abertura de cinemas através da anulação de taxas e impostos:

O prefeito de Parahyba do Sul obteve do Sr. Interventor Federal no Estado do Rio a aprovação de um projecto segundo o qual ficarão isentos de impostos e taxas os cinemas que forem construídos naquelle municipio até o dia 31 de Dezembro de 1939. Trata-se de uma medida francamente elogiavel, máxime na época actual em que o cinema vai se tornando uma escola altamente educativa ²⁹³.

O projeto da prefeitura visava, em um primeiro momento, beneficiar o mercado cinematográfico daquela cidade, que aconteceu no contexto de reconhecimento do

²⁹⁰CINEARTE. Cinemas e Cinematographistas. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro. nº 466. 01 jul. 1937. p. 03.

²⁹¹CINEARTE. Cinema brasileiro. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro. nº 460. 01 abr. 1937. p. 09.

²⁹²CINEARTE Cinema brasileiro. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro. nº 457. 15 fev. 1937. p. 08.

²⁹³SCENA Muda. Em Parahyba do Sul isenção de impostos para cinemas. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 893. 05 mai. 1938.

cinema como meio de educação. Em vista disso, as medidas referentes à área, mesmo que não tivessem relação direta com a educação, foram percebidas tanto pela *Cinearte*, como pela *A Scena Muda*, como medidas de encorajamento ao cinema educativo. Essa postura de valorização e divulgação das iniciativas de diversos grupos em diferentes lugares do país assinalam para a criação da ideia de que toda a sociedade brasileira estaria unida pelo desenvolvimento da área no país. Não seriam apenas grupos envolvidos diretamente com a indústria cinematográfica, como produtores, importadores, exibidores, mas também católicos, os governos municipais e federal, e as revistas especializadas em cinema. O contexto seria de um esforço generalizado para o sucesso daquela campanha.

Como afirmou-se, na primeira metade da década de 1930 a revista *A Scena Muda* limitou-se a algumas notas sobre os mais diversos assuntos. Suas principais contribuições sobre o tema aconteceram através de textos ou entrevistas dadas pela atriz e produtora Carmen Santos, por quem a revista nutria grande simpatia. No ano de 1932 a revista trouxe texto otimista da proprietária da produtora Brasil Vita Filmes:

A utilidade do Cinema Brasileiro acaba de ser oficialmente reconhecida. O Governo da cidade reservou a renda do baile do Theatro Municipal para films educativos no interesse da instrução publica. Este é um facto que não pode deixar de merecer o applauso dos que há annos veem affirmando a utilidade de se instruir o povo pelo cinema. O Brazil pode produzir seus films educativos (...). O Cinema é o livro do futuro. Ganha-se mais vendo um film do que lendo uma bibliotheca. E nem todos teem tempo para ler. E as bibliothecas não so estão fora do alcance facil do povo como a aquisição de livros se torna prohibitiva ás classes pobres. Com dez tostões pode uma criatura que se deseje instruir, ver dois a tres films educativos sobre assumptos diversos (...). Um film é uma licção que fica gravada sem esforço na memória do espectador. Os próprios films sem caracter scientifico são tambem instructivos. Educam o bom gosto e revelam a geographia e os costumes de povos diversos. Mostram a vida das grandes cidades e dos differentes centros sociaies. Um film é sempre uma licção. Licção de psychologia. Licção de moral. Todo film tem um fim honesto: - Civilisar, instruir, educar. Os próprios films de enredo desmonstram a Victoria da virtude sobre o vicio. O Brazil precisa dos films educativos para a instrução de seu povo. Além de estimular o patriotismo do povo, o Cinema Brasileiro tem ainda a vantagem de tornar o Brazil conhecido de seus filhos de Norte a Sul concorrendo, assim, para o fortalecimento da unidade nacional. Quando se comprehender a finalidade do Cinema Brasileiro é

que se poderá justificar os soffrimentos e as amarguras que elle tem custado aos que lhe tem dedicado annos e annos de luctas e de sacrificios heroicos! (...). Com o advento do Cinema fallado abriu-se uma nova phase de emprehendimentos, que muito irão contrinuir para a divulgação das nossas artes, das nossas lettras, das nossas tradições, das nossas glorias. Tudo com a alta finalidade de educação popular²⁹⁴.

Em todos os textos reproduzidos pela *A Scena Muda*, sobretudo no ano de 1932, Carmen Santos demonstrou sua posição mais do que favorável ao cinema educativo. Possivelmente a revista partilhava das opiniões da atriz, já que não se opunha a nenhum de seus comentários. No excerto reproduzido acima, Santos foi enfática ao apontar o cinema como grande meio para educar e civilizar o brasileiro, podendo inclusive substituir os livros, pois facilitaria a memorização e seria mais acessível economicamente. Percebe-se novamente a educação auxiliada pelo cinema atrelada a uma perspectiva cívica, patriótica, palavras utilizadas também para caracterizar a ação do governo na área.

Os filmes educativos brasileiros levariam para todo território a instrução que os livros muitas vezes não proporcionariam, devido ao seu alto custo e ao analfabetismo de grande parte da população, problemas sanados pela abrangência das imagens. Ainda que o filme estrangeiro fosse útil à educação, Carmen Santos compreende o cinema como uma forma de propagar e representar o país para os brasileiros, buscando ainda assegurar a unidade nacional, uma das preocupações do novo governo e que a reforma educacional planejada por Francisco Campos e Gustavo Capanema procurou abranger. Como afirmou Cristina da Rosa, os projetos do período acreditavam que o cinema possuía a dupla função de aproximar as distâncias, entre a capital e lugares longínquos, e divertir àqueles que assistiam ao filme, sem esquecer-se de mencionar o seu caráter didático²⁹⁵

A opinião de Carmen Santos foi bastante incisiva e partia da percepção de que o cinema “era um excelente veículo de persuasão, e era capaz de fazer com que as pessoas

²⁹⁴A SCENA Muda. *Revista A Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 571, 01 mar. 1932. p. 08-32.

²⁹⁵ROSA, Cristina Souza da. *Op. Cit.* 2002. p. 42.

compreendessem sem o esforço da leitura o que as imagens passavam”²⁹⁶. Essa opinião se distanciava daquela exposta pelos pedagogos Serrano e Venâncio Filho e, especialmente, da Carta Encíclica de 1919. Os autores discordavam acerca da substituição dos livros pelo filme em sala de aula, ou fora dela. Devido a algumas temáticas nocivas, a censura era necessária para orientar corretamente os usos da nova tecnologia. Para os pedagogos, o cinema deveria ser utilizado como auxiliar e somente em algumas disciplinas, como ciências e geografia. A *Cinearte* era adepta do uso das películas como meio de ensinar, mas considerava as questões didáticas como a preocupação com a duração do filme, a temática e a possível influência negativa de alguns filmes estrangeiros. Em contrapartida, *A Scena Muda* tornou-se taxativa quanto aos benefícios do cinema para o ensino especialmente para se ensinar História, como viu-se em outro capítulo. Concorde-se com a perspectiva de Cristina da Rosa, quando a autora afirma que os intelectuais dedicados ao cinema percebiam que o ensino não deveria se restringir à escrita e à leitura, métodos deficitários no Brasil, ao passo que o cinema exercia forte poder sobre a população e deveria auxiliar na transmissão de conhecimento²⁹⁷.

Do silêncio às críticas e elogios, *A Scena Muda* passou a defender o cinema educativo a partir de uma abordagem mais agressiva, distante do livro *Cinema e Educação* e da Carta Encíclica de 1929. A revista demonstrou olhar otimista para o futuro do cinema brasileiro: “É innegavel que o cinema brasileiro vive um período de grande actividade. É um bello movimento constructor que merece todo amparo, pois d’essa febril animação muito podemos esperar”²⁹⁸. Quando decidiu tomar lado nos debates acerca do filme brasileiro e educativo, a revista expôs a sua preocupação com o possível insucesso da medida tomada pelo governo para incentivar a produção e os produtores nacionais:

²⁹⁶*Ibidem.* p. 12.

²⁹⁷*Ibidem.* p. 37.

²⁹⁸SCENA Muda. Cinema Brasileiro. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 861. 21 set. 1937.

Quem escreve estas linhas confessa que, com respeito ao cinema nacional, esteve, por muito tempo, como S. Thomé, de sagrada e cautelosa memória – queria ver para crer. Teve nitida compreensão dos altos e patrióticos intuitos com que o governo decretou a obrigatoriedade da exibição de complementos nacionais em todos os programas cinematográficos; não acreditou, porém, no êxito da providência. Com a mesma lealdade vem hoje dar as mãos á palmatória e testemunhar que verificou e sinceramente admirou, no espectáculo de 25 do mez corrente, no *Alhambra*, desta capital, o esplendido progresso realizado por nossos cinematographistas nestes ultimos dous annos. Entre os quinze ou vinte *shorts* exhibidos, quasi todos apresentam qualidades de photographia, som, synchronisação e organisação dignos de todos os encomios²⁹⁹.

Quatro anos após a promulgação do decreto, a revista encontrava-se otimista quanto a situação da cinematografia nacional, que apresentou *shorts* de qualidade, no “Mez do Cinema Brasileiro”, inaugurado em maio de 1936. O excerto supracitado data de 02 de junho de 1936 e não menciona a realização da programação do Mês do Cinema Brasileiro. Não se descobriu a razão pela qual a revista silenciou-se quanto a iniciativa dos envolvidos com cinema, mas o texto de Renato de Castro sugere que a revista foi representada no evento que aconteceu, entre diversos lugares, no Alhambra. A postura deste periódico distanciava-se daquela demonstrada pela *Cinearte* que dispendeu diversas páginas para discutir o evento através de textos e fotografias, demonstrando maior compromisso com a divulgação dos empreendimentos nacionais do que *A Scena Muda*.

No que diz respeito às iniciativas de Vargas, *A Scena* teve a mesma postura de *Cinearte* e percebeu o decreto como uma ação favorável ao nacionalismo e ao patriotismo. Além de elogiar a evolução dos filmes após a intervenção, *A Scena Muda* parabenizou as medidas do Governo Provisório. A presença do presidente aos eventos do “Mez do Cinema Brasileiro” foi considerada de suma importância para a área: “Sr. Presidente (...) recebeu uma manifestação de aplausos (...) uma platéa culta (...) de elite que saudou com palmas nutridas e insistentes sua presença e a enumeração de seus

²⁹⁹CASTRO, Renato. Cinema Nacional. Novidades da Tela. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, n° 736. 02 jun. 1936. p. 05.

decretos inspirados por um nacionalismo sem xenophobia”³⁰⁰. A revista apontou que o Chefe do Governo Provisório foi aplaudido por uma elite culta, indicando que sua presença possuía aprovação entre os grupos interessados no cinema nacional.

Como afirmou-se, as iniciativas do governo brasileiro favorecendo o cinema educativo foram influenciadas pelas experiências de governos fascistas europeus. Países como a Alemanha e Itália passaram a utilizar o cinema como meio didático e propagandístico, e objetivavam “controlar” a criação e exibição de filmes. Apesar das semelhanças, *A Scena* não comparou as medidas de países fascistas com as iniciativas nacionais, como foi feito pela revista de Adhemar Gonzaga, citando apenas questões relacionadas a censura, como viu-se no primeiro capítulo.

Iniciativas privadas, incentivadas pelo governo, como as produções da *Cinédia*, apresentavam películas mais bem acabadas tecnicamente, mas a maioria das obras brasileiras eram inferiores às obras estrangeiras. Ambas as revistas tinham consciência das diferenças entre os contextos brasileiro e estrangeiro, sobretudo o norte-americano, e tentavam incentivar o desenvolvimento nacional. No entanto, ambas as revistas imprimiam em suas páginas o desejo de ver a qualidade dos filmes de Hollywood nas produções brasileiras. O filme estrangeiro era o padrão de qualidade que deveria ser seguido. E o mesmo se podia dizer sobre os *shorts* obrigatórios em todos os programas do país. No ano de 1937 o entusiasmo de *A Scena Muda* mostrou-se abalado e foi substituído pelo sentimento de decepção com o baixo desenvolvimento dos curtas educativos apresentados. Por esta razão, um ano após tecer elogios à evolução da qualidade do filme brasileiro, Renato Castro voltou atrás e criticou os empreendimentos brasileiros que não estariam trazendo resultados positivos.

Há um anno, nesta mesma columna, consignamos, com alegria sincera, os lisongeiros resultados da sabia e benemerita lei Getulio Vargas, que

³⁰⁰CASTRO, Renato. Cinema Nacional. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 736. 02 jun. 1936. p. 05.

tornou obrigatória a exibição de um film nacional em todos os programmas cinematographicos. Tivemos então sobradas razões para isso e nada retiramos do que foi aqui publicado. Mas um anno passou e, por varias causas – inclusive e principalmente a espantosa comissão de censura cinematographica – a lei Getulio Vargas passou a ser explorada não em beneficio mas em prejuizo evidente do Brazil e até contra o Brazil. Os *shorts*, que os cinemas exibem e pagam, obrigatoriamente – com rarissimas excepções – não melhoraram. Ao contrario. Em geral estão piores, com som descuidado, repetindo, com monotonia fatigante, cachoeiras e igrejas tão semelhantes e de angulos tão banaes que parecem sempre as mesmas³⁰¹.

Os elogios realizados anteriormente ao presidente e a suas medidas mantiveram-se intactos, entretanto, *A Scena* apontou para a sua má utilização. As obras tornaram-se monótonas e não atraíam a atenção dos espectadores. O periódico reivindicava melhor qualidade de imagens e sons e diferentes abordagens na produção das obras. Na opinião do autor, a própria legislação que deveria beneficiar a área, somou para ampliar os problemas do campo cinematográfico nascente, sobretudo dos curtas metragens.

Além da ineficiência do auxílio estatal no desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, *A Scena Muda* percebia o consumo massivo de filmes estrangeiros como um perigo para a cultura nacional. A distribuição dos filmes estrangeiros seria efetiva no Brasil e Hollywood não seria nada “mais do que gigantesco palco industrializado, que fornece ao mundo a ficção, cuidadosamente enlatada como sardinhas”³⁰². Mas o que se pode dizer sobre uma indústria ainda em fase embrionária como a brasileira competindo com uma indústria em franca expansão, como a dos EUA? Para Luiz Moreno, o Brasil era mais uma cobaia do cinema estrangeiro: “uma indústria cinematographica ainda nos primeiros passos, sem capacidade para grandes empreendimentos, o que leva o grande publico a aplaudir, incondicionalmente, as

³⁰¹ CASTRO, Renato. Cinema Nacional. Novidades da Tela. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 842. 11 mai. 1937.

³⁰² MORENO, Luis. Três assumptos em busca de um chronista. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 923. 29 jan 1938.

produções que nem sempre teem o mérito que se lhes atribue”³⁰³. Ao mesmo tempo em que almejava uma indústria cinematográfica que correspondesse aos padrões internacionais de qualidade, *A Scena Muda* hostilizava a presença do produto concorrente que não teria outra função a não ser alienar o brasileiro.

Ao final da década, *A Scena Muda* assumiu uma postura negativa em relação ao cinema educativo brasileiro, opondo-se a visão promissora que construiu da indústria nacional alguns anos antes. Seu posicionamento refletia também o desinteresse de *Cinearte* quanto a evolução ou a involução da área no Brasil, sobretudo por seus textos se resumirem a colagens de artigos de outros jornais. No excerto abaixo, *A Scena* apontou para a inação em relação ao cinema educativo e sua finalidade para a sociedade:

Ainda não se fez nada de positivo nem de definitivo a respeito da verdadeira finalidade do Cinema, no terreno educativo. Como educativos tem sido considerados certos filmes, de acordo com os pareceres de comissões de censura que nem sempre analysam as produções com o cuidado que merecem (...). Na verdade, não se fazem **filmes educativos**: consideram-se **educativos** alguns filmes, e nada mais. Dahi, a apresentar taes produções ás creanças, em logares em que devem ser vistos, com explicações necessarias, muito há que andar ³⁰⁴.

As críticas referem-se ao escasso desenvolvimento do cinema no Brasil e sugere que a censura, já no contexto do Estado Novo, não estaria sendo aplicada corretamente, como almejavam as revistas ou como sugeria a igreja. A produção de películas educativas também foi apontada como um problema. Para o periódico, não havia a produção deste gênero de filmes, mas apenas a classificação de filmes educativos. Estes excertos permitem pensar que não houve grande evolução na área, mesmo com a insistência de diversos grupos como a igreja, intelectuais católicos e as próprias revistas.

³⁰³ MORENO, Luis. Chronica. Brasil, cobaia do cinema. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 917. 18 out. 1938.

³⁰⁴MORENO, Luis. Chronica. Cinema educativo ou cinema para a infância? *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, nº 906. 02 ago. 1938.

Não se pode dizer que havia uma tendência moralizadora na década de 1930, mas pode-se afirmar que a busca pela ordenação do mundo cinematográfico era partilhada por diversos grupos da sociedade brasileira e não se restringia apenas aos católicos. Os interesses da igreja, dos intelectuais católicos, do Estado Vargas e das revistas ilustradas se encontravam em alguns argumentos, mas partiam de interesses distintos.

Temendo a liberalização dos costumes, como aconteceu nos Estados Unidos, a igreja buscou inserir-se na sociedade moderna através da utilização de novas tecnologias. Por esta razão, o Papa Pio XI publicou a Encíclica de 1929, na qual apontava os problemas da juventude e criticava o cinema como uma ferramenta deseducadora, cujos benefícios emergiriam apenas por meio de orientações católicas. Na Encíclica de 1936 a Igreja sistematizou os usos do filme pela sociedade católica, exibiu suas preocupações e delimitou os parâmetros da produção do cinema moralizador e educativo.

Seguindo as orientações da Carta Encíclica de 1929, os intelectuais católicos e pedagogos Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho adequavam-se também à conjuntura de valorização da educação para formação do cidadão atrelada diretamente aos usos do cinema dentro e fora da sala de aula. O livro *Cinema e Educação*, originalmente publicado em 1930, foi veiculado como um manual que orientava como os filmes deveriam ser aplicados por professores nas escolas e até mesmo como deveriam ser produzidos. Desta forma, a percepção acerca do cinema educativo defendida por estes intelectuais agregava os interesses religiosos aos objetivos pedagógicos.

O Governo Provisório de Getúlio Vargas participou destes movimentos ao buscar reformular a educação brasileira e dar os primeiros impulsos para o desenvolvimento do cinema nacional. Com o decreto nº 21.240, de 1932, o Estado atuou em duas direções distintas. Na primeira, Vargas buscou regular o mercado cinematográfico brasileiro e, ao mesmo tempo, nacionalizar o serviço de censura em

território nacional. Na outra direção, o Estado utilizou-se de experiências de países fascistas para reproduzir métodos de propaganda e criar imagens consistentes que estabilizassem o governo e auxiliassem na manutenção da identidade nacional. O incentivo ao cinema educativo era apenas um pequeno viés, através do qual o governo respondeu às demandas de alguns grupos que lutavam pela intervenção estatal.

As revistas ilustradas compartilhavam posturas sobre o papel do cinema educativo nos anos 1930. Entretanto, ressalta-se que tanto *Cinearte* quanto *A Scena Muda* defenderam causas convergentes em momentos distintos da década de 1930. *Cinearte* lutou insistentemente pelo cinema educativo desde sua criação, em 1926, até meados da década seguinte, substituindo os textos críticos pela reprodução de notícias de outros jornais. *A Scena Muda* deu pouca atenção aos usos do cinema pela educação até a metade da 1930, momento em que começou a tecer críticas e palavras de incentivo à área.

Ambas defendiam primeiramente o estabelecimento de uma indústria cinematográfica nacional aos moldes daquela criada pelos Estados Unidos e, para isso, exigiam o auxílio “oficial” em todos os âmbitos da produção e exibição de películas. As revistas acreditavam que a intervenção estatal se concretizaria somente através de justificativas que demonstrassem o valor do cinema para a sociedade e, concomitantemente, para o Estado. Por esta razão, o cinema educativo lhes era tão caro. Neste sentido, a “campanha” empenhada por estes periódicos aproximava-se das percepções de Serrano e Venâncio Filho e das Cartas Encíclicas do Papa Pio XI.

Seus pontos de vista assimilavam-se, sobretudo, na defesa do engrandecimento moral dos espectadores através de produções educativas e por meio da censura das películas que pudessem prejudicar os bons costumes da família brasileira. O “bom cinema” não era apenas definição de produções com alta qualidade técnica, mas aquele que possuía serventia, que orientava, incluía e beneficiava. Portanto, não se deve perder

de vista que foram nos debates destes grupos que o cinema educativo foi construído e consolidado, como afirmou Cristina Rosa³⁰⁵.

³⁰⁵ROSA, Cristina Souza da. *Op. Cit.* 2002. p. 12.

Conclusão

As revistas ilustradas *A Scena Muda*, veiculada entre os anos 1921 e 1954, e *Cinearte*, publicada entre 1926 e 1942, poderiam remeter às revistas ilustradas norte-americanas de mesmo gênero, como a *Photoplay*, o que uma leitura rápida poderia levar um leitor a concluir. Apesar de seguirem linhas editoriais inspiradas em revistas internacionais, estes periódicos atuaram como agentes sociais e políticos dentro de complexas redes de sociabilidades, nas quais defendiam seus ideais e delimitavam laços de amizade de acordo com interesses próprios. A Capital Federal do país, o Rio de Janeiro, representou uma arena cultural que agregou todos os atores envolvidos nos debates culturais e relacionados ao cinema, tornando as disputas ideológicas palpáveis.

Esses periódicos debateram diversos assuntos relacionados ao mundo cinematográfico, ao longo da década de 1930, contexto de transições políticas, econômicas, sociais e culturais que marcaram o Governo Provisório de Getúlio Vargas e posteriormente o Estado Novo. Naquele contexto, o governo promulgou o decreto-lei nº 21.240, em abril de 1932, que nacionalizou o serviço de censura sobre obras cinematográficas exibidas em todo o território nacional e deliberou sobre taxas alfandegárias para a importação de filmes virgens, impressos e educativos.

A medida estatal foi recebida como uma vitória para a *Cinearte*, que reivindicou para si a ideia de nacionalizar a censura. Ao lado de empresários da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, ACPB, a revista propôs diversas mudanças na área dentro de território nacional e exigiu a intervenção estatal para o desenvolvimento de uma indústria nacional. Seus principais argumentos diziam respeito ao papel do cinema como propaganda de valores patrióticos e como instrumento de educação para as massas analfabetas espalhadas de norte a sul do país.

Sua argumentação aproximou-se das propostas de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho acerca dos usos do cinema em sala de aula e fora dela, como ferramenta

que poderia aproximar as distâncias e auxiliar, sobretudo, analfabetos, devido às imagens e aos sons. Os autores do livro *Cinema e Educação*, publicado em 1930, defendiam o bom cinema, o cinema educador, o cinema patriótico, que beneficiaria a sociedade brasileira e, ao mesmo tempo, o Estado. Seus argumentos baseavam-se nos empreendimentos de países nazifascistas, como o Instituto Internacional do Cinema Educativo. Os impedimentos para o sucesso dessas iniciativas resumiam-se na falta de reconhecimento das vantagens dos usos do cinema e, ao mesmo tempo, na ausência de investimentos e incentivos de particulares e do Estado para que as ideias deslanchassem.

Os ideais de Serrano e Venâncio Filho estavam coadunados com a Carta Encíclica do Papa Pio XI, de 1929, que alertava para os perigos dos usos do mau cinema à mentalidade das crianças e adolescentes. Por meio da Carta, a igreja católica propunha a censura às películas em todas as sociedades católicas e ainda sugeria a produção de obras moralizadoras que engrandecessem o espírito cristão, valorizando a família tradicional. Percebe-se a tentativa da instituição cristã em se adaptar às novas tecnologias, utilizando-as em favor de seus interesses. No âmbito brasileiro, a igreja buscava conquistar espaço e foi importante peça no jogo político do novo governo, iniciado em 1930, na medida em que barganhou apoio ao regime em troca de favores, como o retorno ao ensino religioso nos currículos escolares.

Percebeu-se nesta pesquisa que esses elementos se mostraram presentes no decreto-lei promulgado pelo Governo Provisório e proposto pela *Cinearte* e pela ACPB, já que previa a censura aos filmes que prejudicassem valores morais e caros à sociedade e ao novo governo, que buscava sua consolidação política. Atuando como crítica e, concomitantemente, incentivadora do cinema nacional, *Cinearte* mostrou-se atrelada aos ideais de grupos católicos, e especialmente de Serrano e Venâncio Filho quanto ao filme educativo e seus benefícios para a educação nacional. Entretanto, não deixou de defender

a implantação de uma indústria cinematográfica brasileira com o financiamento estatal e que favorecesse empresários e estúdios de cinema nacionais.

A Scena Muda teve postura bastante divergente daquela apresentada pela *Cinearte*. Na primeira metade da década trouxe poucas informações que privilegiassem o cenário nacional. Entretanto, demonstrou boas relações com estúdios internacionais e suas filiais no Rio de Janeiro. *A Scena* não se posicionou quanto ao cinema educativo como aquele pretendido pelos ideais católicos, e do qual as ideias da *Cinearte* se aproximavam. Contudo, defendeu o uso do cinema como instrumento de educação, dentro e fora de sala de aula. Seus critérios eram distintos, pois percebia no cinema de gênero histórico um excelente meio de se aprender história, a ponto de poder-se substituir o livro pela tela. Ponto de vista que Venâncio Filho e Serrano insistiram em descartar devido às possibilidades de manipulação dos fatos históricos por meio do cinema.

Os critérios para a produção de filmes históricos considerados de qualidade pela *A Scena Muda* se aproximavam das percepções positivistas da história, comuns à historiografia do século XIX, na qual buscava-se reproduzir, por meio da pesquisa e da leitura de fontes oficiais, o passado real, como ele realmente teria acontecido. Entretanto, como se constatou, os critérios adotados pela revista partiam sempre dos pontos de vista do momento em que estavam inseridos, muitas vezes ignorando a possibilidade de existência de trechos inventados sobre os personagens históricos ou sobre o contexto.

Essas discussões apontam para a preocupação com a construção de uma cultura histórica que também era comum ao governo Getúlio Vargas, o qual, naquele momento, procurava representar o passado de glórias brasileiro através da recuperação de vultos nacionais, como Tiradentes, os Inconfidentes, Machado de Assis e Barão de Rio Branco. Tal cultura histórica objetivava auxiliar na formação de uma identidade nacional patriótica, unificar o território nacional e consolidar o novo governo que se formava.

No início da década de 1930, *A Scena Muda* não se pronunciou diretamente quanto aos aspectos políticos referentes ao cinema no Brasil, como a *Cinearte* fez insistentemente. Porém, a partir de 1936 o periódico ampliou seu escopo de temas e dedicou-se muitas vezes a criticar a falta de intervenção estatal na área, embora o periódico afirmasse que a promulgação da “benemérita lei Getúlio Vargas” teria alavancado o cinema no Brasil, que caminharia para a conformação da indústria nacional.

Deve-se destacar ainda que esses periódicos, como arenas de sociabilidades atuaram além de suas páginas, mas também na cidade do Rio de Janeiro, e explicitaram a grande circularidade de seus cronistas em diversos jornais e revistas, indicando a pluralidade de ideias inseridas em uma única revista e, ao mesmo tempo, a circulação dessas ideias entre os grupos envolvidos com a imprensa brasileira, sobretudo carioca.

Por fim, chama-se a atenção para o posicionamento da revista *A Scena Muda* voltado com maior ênfase para o cinema internacional em detrimento do nacional, aliando-se diretamente aos empresários dos estúdios cinematográficos. Por outro lado, percebe-se que a *Cinearte* defendia o cinema brasileiro desde suas primeiras edições, mas ao mesmo tempo buscava no filme internacional os padrões de qualidade para julgar as produções nacionais. No entanto, não se pode afirmar que *Cinearte* atuou apenas ao lado do Estado, já que demonstrou bom relacionamento com empresários brasileiros, como os da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros. Não obstante, diferente da primeira revista, os empresários aliados de *Cinearte* eram produtores brasileiros. Todos esses elementos indicam como a cultura política conservadora do período, na qual estas revistas se enquadram, definem-se como complexos e interessantes sistema de representações que permite uma rica análise do comportamento de diferentes atores sociais e políticos, como a imprensa, o Estado, a igreja católica, intelectuais e empresários envolvidos com cinema.

Bibliografia

Fontes

AGÊNCIA Nacional do Cinema. *Filmes Exibidos por País de Origem*. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Dados_gerais_do_mercado_brasileiro_2014.pdf>. Acesso em: 27 de jun. 2015.

AGÊNCIA Nacional do Cinema. Filmes exibidos por país de Origem – 2014. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2117-22052015.pdf>>. Acesso em: 12 de Jun. 2015.

ANCINE. Apresentação. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/ancine/apresentacao>>. Acesso em: 12 de Jun. 2015.

BRASIL. Decreto n° 21.240, de 04 abril de 1932. Dispõe sobre nacionalizar a censura dos filmes cinematográficos, cria a “Taxa Cinematográfica para a educação popular e da outras providências”. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932>>.

BRASIL. Decreto n° 24.651, de 10 de Julho de 1934, que cria no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=39598>>. Acesso em: 20 Jun. 2015.

BRASIL. Decreto-lei n° 1.915, de 27 de dezembro de 1939. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1915-27-dezembro-1939-411881-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

BRASIL. Lei n° 9.396, de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/leis/L9394.htm>. Acesso em: 27 de jun. 2015.

BRASIL. Medida Provisória n.º 2.228-1, de 6 de Setembro de 2001. Subchefia para assuntos jurídicos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>. Acesso em: 12 de Jun. 2015.

BRASIL. Lei n° 13.006, de 26 de Junho de 2014. Obriga a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica. Disponível

- em:<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Lei/L13006.htm>. Acesso em: 27 de jun. 2015.
- CINEARTE. Rio de Janeiro, ano VII, nº 306, 1932; a CINEARTE. Rio de Janeiro ano XIV, nº 525, 1939.
- CINÉDIA Estúdios Cinematográficos. *Cinédia, uma trajetória*. Disponível em: <<http://cinedia.com.br/cinedia.html>>. Acesso em: 03 mar. 2015.
- CPDOC. A Era Vargas: dos anos 1920 a 1945. Rio de Janeiro/São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/Imprensa>>. Acesso em: 21 jun. 2015.
- NÚCLEO de Estudos da Divulgação Científica. *Instituto Nacional do Cinema Educativo*. Disponível em: <<http://www.museudavida.fiocruz.br/brasiliiana/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=418&sid=3>>. Acesso em: 29 jul. 2013.
- SCENA Muda. Rio de Janeiro, ano XI, nº 563, 1932; a SCENA Muda. Rio de Janeiro, ano XIX, nº 979, 1939.
- SERRANO, Jonathas, VENANCIO FILHO, Francisco. *Cinema e Educação*. São Paulo: Comp. Melhoramentos de SP, s/d (1930).

Livros

- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como “agitador de almas”*: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.
- ARAÚJO, Vicente de P. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa A. Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 6ª Ed., 1993.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOBBIO, N., MATTEUCCI, N., PASQUINO, G.. *Dicionário de política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1 ed. 1998.

- BRAGA, Vanusa Moreira. *Relíquia e Exemplo, Saudade e Esperança: o SPHAN e a Consagração de Ouro Preto* FGV, 2010.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre práticas e representações*. Trad. de Maria M. Galhardo. Portugal: Editora Difel, 2002a.
- CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietudes*. Trad. de Patrícia C. Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002b.
- CORSI, Francisco Luiz. *Estado Novo: política externa e projeto nacional*. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1999.
- D'ARAUJO, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. de F. Nascimento. 2ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FONSECA, Pedro Cezar Dutra. Gênese e Precusores do desenvolvimentismo no Brasil. In: BASTOS, P. P. Z e FONSECA, P. C. D. (Org.). *A Era Vargas: Desenvolvimentismo, economia e sociedade*. Centro Celso Furtado/ Ed. da UNICAMP/ Editora da UNESP, 2011.
- FURTADO, Celso. *A formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOMES, Angela de Castro. *Essa gente do Rio...: Modernismo e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- GOMES, Angela de Castro. Autoritarismo e corporativismo no Brasil: o legado de Vargas. *Revista USP*, São Paulo, n.65, março/maio 2005. p. 107. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13414>. Acesso em: 20 jun. 2015.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- KONDER, Leandro. O conceito de fascismo. In: Introdução ao fascismo. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 47.
- LE GOFF, J.. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. 3ª Ed. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1994.
- LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Trad. de M. Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

- SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. Trad. de M. D. Almada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SCHVARZTMAN, S. BOMENY, H. COSTA, V.. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- SHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2ª Ed. Trad. de Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castello*. Trad. de Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto ao moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Dissertações e Teses

- ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. 2008. 326 p. Dissertação (Mestrado Ciência da Comunicação) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- LINO, Sônia Cristina da Fonseca Machado. *História e cinema: uma imagem do Brasil nos anos 30*. 1995. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1995.
- LUCAS, Tais. *Cinearte: O cinema Brasileiro em Revista*. 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.
- MACHADO, Valéria F.. *Diatribes viperinas e digressões quixotescas: debates intelectuais e projetos educacionais na década de 1950*. Tese (Programa de Pós Graduação em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, 2009.
- MAUAD, Ana M. *Sob o signo da imagem: A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX*. 1990. Tese (Programa de Pós Graduação em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 1990.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. *Cinema e história: uma análise do filme “Os Bandeirantes”*. 1994. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

- ROSA, Cristina S.. *Imagens que Educam: O cinema Educativo no Brasil dos anos 1930 e 1940*. 2002. 194 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.
- ROSA, Cristina. *Para além das Fronteiras Nacionais: Um Estudo Comparado entre os Institutos de Cinema Educativo do Estado Novo e Fascismo (1925-1945)*. 2008. 420 p. Tese (Doutorado em História Social) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.
- SHVARZMAN, Sheila. *Como o cinema escreve a História*. 1994. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

Capítulos de livros e artigos

- BERNSTEIN, Serge. *Cultura e Política*. In: RIOUX & SIRINELLI (Org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.
- BITTENCOURT, Circe. *Livros didáticos entre textos e imagens*. In: BITTENCOURT, Circe (Org.). *O Saber Histórico na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CAPELATO, Maria Helena. *Propaganda política e controle dos meios de comunicação*. N.: *Repensando o Estado Novo* In: PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Estado Novo, o Dops e a ideologia da segurança nacional*. PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- COHEN, Ilka Stern. *Diversidade e Segmentação dos impressos*. In: MARTINS, Ana Luiza & DE LUCA, Tânia Regina (Orgs.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.
- DUTRA, Eliana de Freitas. *Cultura*. In: GOMES, Angela de Castro. *Olhando para dentro: 1930-1964*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari e a arte social*. *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 79-103, 2005. p. 101. Acesso em: 15 jan. 2016. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/download/1339/1044>>.
- GOMES, Angela de C.. *Cultura política e cultura histórica no Estado Novo*. In: ABREU, M., SOIHET, R., GONTIJO, R.. *Cultura política e Leituras do Passado*. RJ: Civilização Brasileira, Faperj, 2007.

- GOMES, Angela de Castro. Autoritarismo e corporativismo no Brasil: o legado de Vargas. *Revista USP*, São Paulo, n.65, março/maio 2005. p. 107. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13414>. Acesso em: 20 jun. 2014.
- HEFFNER, Hernani. Contribuições a uma história da censura cinematográfica no Brasil. *Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro. v. 16, nº 1, 23-44, jan/jun 2003. p. 24. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/132/132>>. Acesso em: 20 dez. 2015.
- IAMAMOTO, M., CARVALHO, R., *Apud*. TONDO, Juliana R.. A atuação profissional do assistente social bi CRAS de Toledo/PR. Serviço Social Universidade Estadual do Oeste do Paraná. 2008.
- LAGNY, M.. O cinema como fonte Histórica. In: NÓVOA, J., FRESSATO, S., FEIGELSON, K. (Org.s). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador: EDUFBA; S. P.: Ed. UNESP, 2009.
- LINO, Sônia. Projetando um Brasil moderno: Cultura e cinema na década de 1930. In: *Revista de História*. Juiz de Fora, v13, n 2, p. 161-178, 2007.
- LINO, Sonia Cristina. Cinematographo: Doença da Moda. In: *Revista do Arquivo público Mineiro*. Volume 45, Fascículo 1. Jan./jun. 2009.
- LUCA, Tania Regina. Fontes impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla B. (Org.). *Fontes Históricas*. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- MARCOS, Fernando Sanchés. Cultura Histórica. 2009. Disponível em: http://www.culturahistorica.es/cultura_historica.html>. Acesso em: 05 de jul. 2015.
- MATTA, João P. R.. Políticas Públicas Federais de Apoio à Indústria Cinematográfica Brasileira: Um Histórico de Ineficácia na distribuição. *Revista DesenBahia*, n. 08, mar. 2008.
- MAUAD, Ana M. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*. SP. N. Sér. v.13. n.1. p. 133-174. jan.-jun. 2005.
- MAUAD, Ana Maria. O olho da História: Fotojornalismo e a invenção do Brasil Contemporâneo. In: NEVES, L., MOREL, M., FERREIRA, T. T. (Orgs). *História e Imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj, 2006.

- MORAES, Eduardo J.. Modernismo Revisado. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, n 02, p. 220-238. 1988.
- MOTTA, Rodrigo P. S.. A história política e o conceito de cultura política. In: *X Encontro Regional de História da ANPUH/MG: Minas, trezentos anos: um balanço historiográfico*. Mariana, 1996.
- PAMPLONA, Marco. Os tempos do *New Deal*: o desafio da reforma do Estado. In.: *Reverendo o sonho americano: 1890 – 1972*. Rio de Janeiro: Editora Atual, 1996.
- PESSOA, Ana. Carmen Santos: Sob a luz das estrelas. In: *Cine Cachoeira: Revista de Cinema da UFRB*. Ano III, nº 5, 2013. Disponível em: <<http://www.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2012/11/carmen-santos-2/>>. Acesso em: 05 mar. 2015.
- PAYEN, Pascal. A constituição da história como ciência no século XIX e seus modelos antigos: fim de uma ilusão ou futuro de uma herança? *História da Historiografia*, nº 6, mar. 2011 p. 103-122. Disponível em: <<http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/viewFile/250/180>>. Acesso em: jan. 2016.
- RÉMOND, Réne. Do político. In: RÉMOND, Réne. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.
- ROSANVALLON, Pierre. Por uma história conceitual do político. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 30.
- ROSSINI, Miriam. O cinema e a história: ênfases e linguagens. In: PESAVENTO, Sandra; SANTOS, Nádia; ROSSINI, Miriam Souza. *Narrativas, imagens e práticas sociais: Percursos em história cultural*. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- SIRINELLI, François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.
- VELLOSO, M.. Sensibilidades modernas: as revistas literárias e de humor no Rio da Primeira República. In: LUSTOSA, I. *Imprensa, História e literatura*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.