

O “culto moderno”: um espetáculo noticiado

As revistas ocupavam um importante papel na difusão de informações e formação de opinião no início do século XX. Com relação às revistas de cinema, há informações de que as primeiras revistas dedicadas ao tema começaram a surgir na década de 1910. A primeira foi a revista *O Cinema*, editada no Rio de Janeiro em 1913, que circulou apenas por seis meses, mudando seu nome, e abordagem, passando a se chamar *Cine-Theatro*.

Ao longo dessa década, e na seguinte, outras revistas surgiram no país, merecendo destaque: *Theatro e Film* (1917); *Revista dos Cinemas* (1917); *A Fita e Palcos e Telas* (1918); *Cine Revista* (1919); *A Tela* (1920); *Artes e Artistas* (1920); *Telas e Ribaltas* (1921); *Scena Muda* (1921), cuja grafia alterou-se para *A Cena Muda* em 1922 e circulou até 1955); *ParaTodos* (1919), *Cinearte* (1926) e o *Fan* (1928).

É relevante mencionar que as críticas e comentários sobre cinema eram realizados, não apenas em revistas dedicadas ao cinema, mas também em jornais e revistas não cinematográficas da época, como a *Klaxon*, *A Revista*, *Estética*, *Revista Antropofagia*, *Fon-Fon!*, *Careta*, *Revista do Brasil*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Comércio*, *A Manhã* e outros.

Tais informações utilizadas até o momento são apenas para ilustrar, ou até mesmo, ajudar a compor um quadro do crescente desenvolvimento de dois produtos culturais novos no país: o *cinema*, e, posteriormente, sua recepção nas crescentes produções de *revistas* cinematográficas.

Da mídia impressa, sabemos que, apesar das críticas e comentários de cinema ocorrerem também em jornais, foi nas revistas que as colunas de cinema se popularizaram.

3.1

Nasce *Cinearte*, uma revista moderna

A revista *Cinearte* surge em momento de efervescência dos anos de 1920, intitulado-se moderna e com a necessidade de estar aliada ao progresso e às novidades tecnológicas.

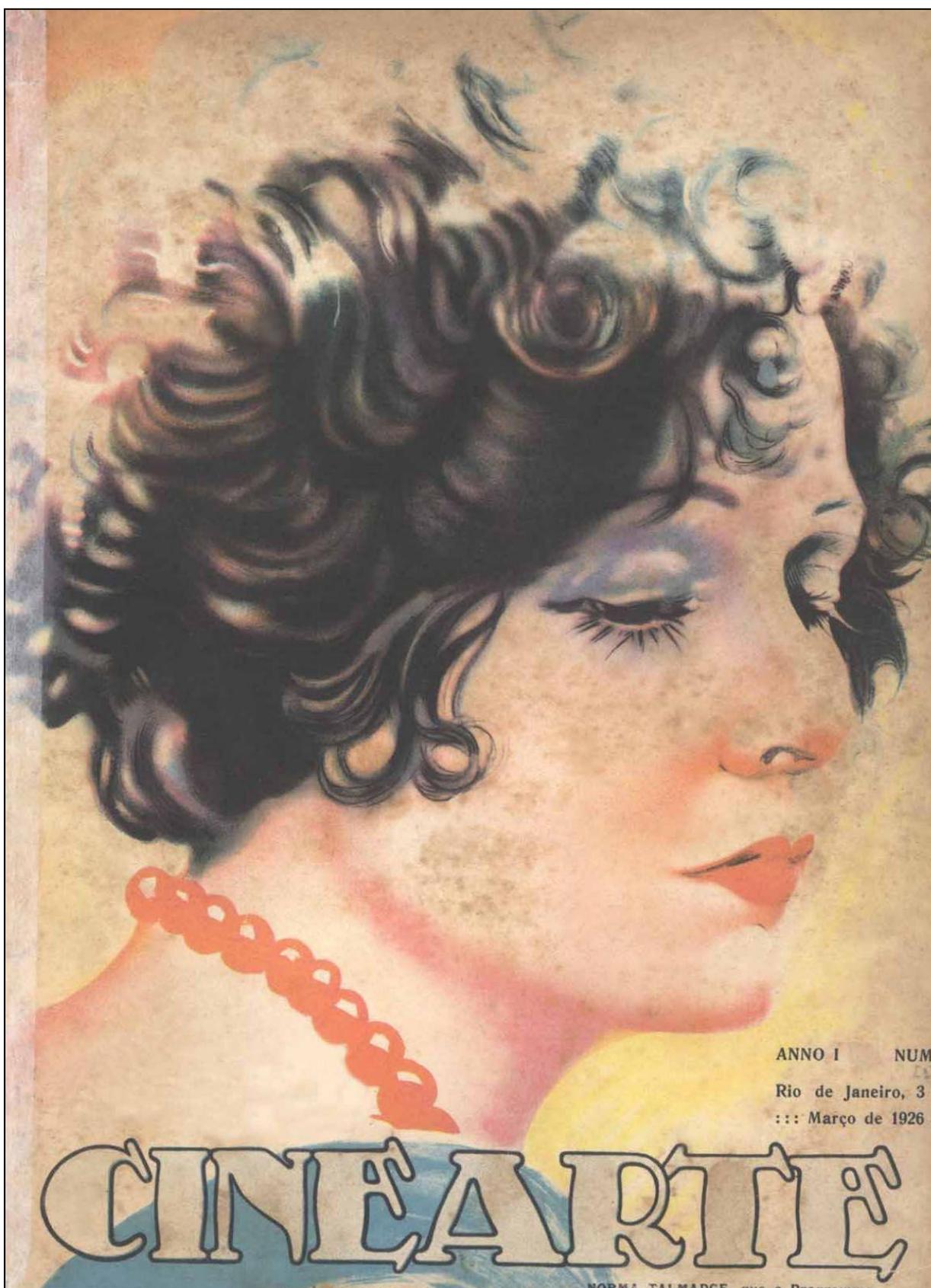
A primeira publicação da revista, datada de 3 de março de 1926, anunciava em seu editorial um de seus principais projetos:

Reunir dentro das páginas de ‘Cinearte’ quanto interesse aos nossos leitores, secções amplas e variadas, contendo todos os informes úteis e agradáveis, hauridos aqui e fora daqui, em todos os mercados que suprem de filmes o Brasil.¹

As pretensões da revista eram enormes. Investia em capas bem trabalhadas e coloridas, paginação esmerada, muitas fotografias e ilustrações. A preocupação gráfica pode ser observada na capa de sua primeira publicação:

¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 03 de março de 1926, n.1, p.1.

II. Primeira capa da revista *Cinearte*. Apresenta-se moderna em seu projeto gráfico, valoriza a impressão colorida e é moldurada pela fotografia de Norma Talmadge, bela e famosa atriz nos anos de 1920.



É comum na historiografia sobre cinema afirmar que a revista *Cinearte* nasce com sucesso e, para sustentar tal hipótese, temos como argumento o indício do esgotamento dos exemplares da primeira edição nas poucas horas em que foi colocada a venda.²

Seu diferencial entre as demais revistas era a atenção voltada apenas para temas e assuntos pertinentes ao cinema. Surge, então, como uma das primeiras a se auto-intitular *dedicadas exclusivamente ao cinema*.³

Nesse momento, algumas revistas dedicadas ao cinema circulavam no mercado, mas a maioria não abordava a temática de forma exclusiva, conforme a *Cinearte*. Tais periódicos dividiam-se entre temas diversos, como teatro, música, literatura e as mais variadas formas de divertimento.

Ao longo de suas edições, *Cinearte* acumulou e registrou a fala de diversos indivíduos cuja participação foi ímpar na construção da história do cinema nacional – principalmente em seus editoriais e na seção que dedicava ao *Cinema Brasileiro*.

Cinearte foi produzida por diversos intelectuais, sendo eles jornalistas, cineastas, historiadores, burocratas, educadores, literatos, advogados e críticos de arte. Portanto, é impossível pensar o cinema, mais especificamente o projeto de cinema educativo, através de um periódico tão importante, nesse determinado momento, sem realizar um exame da inserção dos agentes culturais no debate em curso. Assim, é válido destacar que o projeto de criação da revista *Cinearte* está vinculado diretamente a dois nomes que pensavam cinema, e a mídia, de forma geral, no início do século XX no Brasil: Adhemar Gonzaga (1901-1978) e Mário Behring (1876-1933). Ambos são portadores de trajetórias bastante distintas e tiveram muito em comum a partir do encontro na revista *ParaTodos* – onde, podemos dizer, encontra-se a gênese da revista *Cinearte*.

² De acordo com editorial da segunda revista *Cinearte*. In: Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 03 de março de 1926, n.1, p.1.

³ Idem.

3.1.1

Mário Behring: em busca de um lugar na história

A relação entre *lembrar, escrever, esquecer*⁴ é contundente na tentativa de apresentar o polígrafo Mário Marinho de Carvalho Behring.

Em artigo de Jeanne Marie Gagnebin, identificamos alguns exemplos de mecanismos de lembrança capazes de “salvar” o passado do esquecimento: centros de memória, organização de colóquios, livros, documentos, fotografias e “restos”. O cuidado com a memória não é considerado pela autora apenas um objeto de estudo, mas uma tarefa ética “em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, tradições, vidas, falas e imagens”.⁵ É justamente nesse sentido de valorização de vidas passadas que nos aproximamos da reflexão da autora, pois, com base em seu pensamento, a necessidade de registro é fundamental para aproximar o passado, livrando-o do esquecimento, entendendo, assim, a memória como uma luta contra o esquecimento. Nesse sentido, observamos a intenção de seu texto em problematizar o tempo presente como um momento em que ocorrem as motivações de escolhas das lembranças.⁶

Tendo em vista tais reflexões, apontamos para o fato de termos pouco conhecimento sobre a vida de Mário Behring, embora tenha sido um homem de importância ímpar na história da mídia e da defesa do cinema educativo no Brasil.

Os escassos registros sobre o intelectual nos inquieta, fazendo indagar o porquê de sua ausência nas escolhas para a construção da história da mídia impressa e do cinema no país. Julgamos, no mínimo, inquietante, a escassez de informações sobre um homem que foi diretor-fundador, por exemplo, de três grandes revistas publicadas na capital da República: *Kosmos*, *ParaTodos* e *Cinearte*.

Não é de nosso conhecimento trabalhos acadêmicos que tenham enfatizado sua personalidade e contribuição na história do cinema – principalmente o cinema

⁴ Essa relação é uma das fecundas reflexões de Jeanne Marie Gagnebin. Ver: GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O que significa elaborar o passado?”, In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar. Escrever. Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

⁵ Idem, *Ibidem*.

⁶ Idem, p.97.

educativo. Muitos trabalhos fazem menção a sua atividade profissional como diretor da revista *ParaTodos* e, posteriormente, a revista *Cinearte*, ao lado de Adhemar Gonzaga. Aliás, sua figura é registrada na história pautada em seu cargo de diretor da *Cinearte*, geralmente associado ao nome de seu companheiro de trabalho Adhemar Gonzaga. Inclusive, em recente e importante publicação, o *Dicionário do Cinema Brasileiro*⁷, escrito com finalidade informativa, mas com textos de caráter acadêmico, não encontramos menção a Mário Bering, com exceção dos momentos de definição das seguintes expressões: Adhemar Gonzaga e *Cinearte*.

Nos arquivos da cidade do Rio de Janeiro não encontramos material suficiente para mapear sua história de vida, no entanto, por ter freqüentado a ordem maçônica, contamos com informações pertinentes em material de divulgação sobre a história da maçonaria no Brasil.⁸ Mário Behring é conhecido por sua grande atuação na maçonaria brasileira, pois chegou a ascender ao posto de Grande Comendador e Chefe da Grande Loja do Brasil.

Do pouco que conhecemos sobre sua trajetória, apontamos que nasceu em Ponte Nova, Minas Gerais, em 27 de janeiro de 1876. Coursou o *Colégio Pedro II*, no Rio de Janeiro, e formou-se engenheiro agrônomo pela *Escola Agrícola da Bahia*, no ano de 1896. Terminados os estudos, retornou à sua cidade natal, onde exerceu o cargo de Diretor de Obras do Município e fundou o *Externato Pontenovense*. Além disso, lançou o jornal *Tupinambá* para criticar a administração municipal que passou a persegui-lo, motivo pelo qual, afirmam, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1902.⁹

Em 1903 realizou o concurso para trabalhar na Biblioteca Nacional.¹⁰ Foi aprovado em primeiro lugar e passou a ocupar o cargo de chefe da Seção de Manuscritos (escrevente, copista), posto que manteve ativamente até 1932. Foi promovido oficial em 1914 e a sub-bibliotecário em 1918. Em 1920 foi

⁷ Ver: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

⁸ Texto pode ser visualizado através do site www.glesp.org.br/historias/55-irmao-mario-bhering-fundador-das-grandes-lojas-brasileira, pesquisado em 20 de março de 2009.

⁹ Idem.

¹⁰ As informações foram consultadas em Anais da Biblioteca Nacional – volumes 25 (1903), 38 (1916), 40 (1918), 43-44 (1920-21), 45 (1923), 54 (1932) e 55 (1933). Consultas on-line realizada em www.bn.br/tesourosdabiblioteca entre 19 e 27 de novembro de 2009.

promovido a bibliotecário diretor da 2ª divisão e ministrou, junto a Constâncio Antônio Alves, então diretor da 1ª sessão, cursos na área de biblioteconomia, paleografia, história da literatura, entre outros.

Assumi a direção geral da Biblioteca Nacional em 1924, quando promoveu uma reforma em sua organização, a qual foi motivo de polêmica entre um grupo de funcionários que se mostrava contrário. Após grande polêmica, Mário Behring pediu demissão e voltou a Seção de Manuscritos.

O intelectual exerceu intensa atividade jornalística, colaborou nos jornais *O Imparcial* e *Jornal do Comércio*, além das revistas *Fon-Fon*, *Careta*, *Ilustração Brasileira*, *Revista da Estrada de Ferro*, *Kosmos*, *Paratodos* e *Cinearte* – nas quais escreveu usando pseudônimos.

Foi diretor e redator cinematográfico da revista *Paratodos*, onde usava o pseudônimo “O Operador”, na seção cinematográfica da revista denominada “Cinema Paratodos”. Ocupou esse espaço sozinho por cinco anos, até o ano de 1923, onde passou a dividir a função de redator com o repórter Adhemar Gonzaga.

São apontadas, em trabalhos que mencionam o intelectual Mário Behring, as inúmeras ocupações que exercia – como o cargo de direção da Biblioteca Nacional – como responsáveis por comprometer seu envolvimento maior na revista e nos círculos de sociabilidade da época. Além disso, a vida intelectual de Mário Behring foi exercida quando “pobre, casado e com muitos filhos”.¹¹

Em *Paratodos*, as ocupações de Mário Behring fizeram com que a revista ficasse praticamente nas mãos de Adhemar Gonzaga. Podemos observar um afastamento da vida social de sua época. Embora fosse um integrante da “cidade das letras”¹², circulou pouco entre a intelectualidade da época e seus espaços de debates cotidianos, como cafés, livrarias, teatros, salões.

¹¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.295.

¹² RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

3.1.2

Adhemar Gonzaga: “O cinema já estava na alma”?

“O cinema já estava na alma”. Essa foi uma frase escrita pelo próprio Adhemar Gonzaga em uma de suas primeiras caricaturas sobre filmes das companhias AMBROSIO (italiana) e NORDISK (dinamarquesa), publicadas no jornal *O Colombo*.¹³ Foi escrita sobre o próprio exemplar anos após sua publicação, o que sugere uma necessidade do autor em enfatizar que a paixão pelo cinema o acompanhava desde o início de sua vida pública.

Sobre Adhemar Gonzaga, não faltam registros para conhecê-lo, tanto em sua vida privada, como profissional. Nasceu em 25 de agosto de 1901 na cidade do Rio de Janeiro. Filho de comerciantes e empresários cercados de bons conhecimentos políticos-sociais, o que proporcionou aos Gonzaga uma base econômica confortável. Com isso, estudou em bons colégios, iniciando na *Escola Alemã* (Deutsche Schule), atual *Colégio Cruzeiro*, criado e mantido pela *Sociedade de Beneficência Humboldt*. Nessa escola, conviveu e foi colega, por exemplo, dos filhos do Patriarca da República, Quintino Bocaiúva.

Deu continuidade aos estudos no *Ginásio Pio Americano*, localizado no bairro de São Cristóvão, freqüentado por personalidades ilustres como o pintor Di Cavalcanti, os irmãos Cyro e Luís Aranha, o futuro caricaturista Álvaro Perdigão, Armando – neto de Rui Barbosa.

No *Pio Americano* fez amizades profícuas com Pedro Lima, Álvaro Rocha, Paulo Vanderley, Luís Aranha e Herculino Cascardo. Com esses amigos, constituiu, por volta de 1917, uma espécie de clube de fãs de cinema, cineclube denominado *Clube do Paredão*. Tornaram-se frequentadores dos cinemas, principalmente o Cinema Íris e o Cinema Pátria, todos os sábados e se reuniam para discutir sobre os filmes que assistiam no Café Rio Branco. As empolgantes conversas eram estendidas e tinham continuidade “junto ao paredão de pedra que

¹³ O jornal *O Colombo* foi um semanário criado em 1912, e escrito manualmente, por Adhemar Gonzaga para relatar os acontecimentos da rua Silva Manoel. Nesse jornal, iniciou seus primeiros trabalhos de caricaturas – considerado primeiro talento manifestado por ele enquanto menino. Em *O Colombo*, publicou, entre 1912 e 1918, duzentos e sessenta e oito números do jornal, manuscrito e ilustrado com suas caricaturas e desenhos de sua autoria, com críticas sobre filmes italianos, dinamarqueses e brasileiros. Ver: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. Op. Cit., p.279.

separava a Baía de Guanabara da Avenida Beira-Mar, segundo Gonzaga, ‘para não tomar balde d’água na cabeça’.”¹⁴

Essa paixão pelo cinema ganhava evidência com o tempo, pois além de freqüentar os cinemas da cidade e discutir constantemente com amigos, Adhemar Gonzaga comprava por correspondência livros e revistas estrangeiras que se dedicavam ao cinema.¹⁵

O crescente entusiasmo desencadeou o envio de críticas cinematográficas, para jornais e revistas, assinadas com pseudônimos de grandes estrelas da época. Adhemar Gonzaga começou a enviar caricaturas para *Tico-tico* e *O Malho*.

Seus pais não foram favoráveis a esse interesse do filho pelo cinema. No entanto, sua influência abriu caminhos para o jovem que iniciava seus escritos em jornais e revistas (*Palcos e Telas*, em 1919; *A revista*, em 1920).

Conforme as próprias anotações de Adhemar Gonzaga, sua carreira jornalística iniciou-se realmente em 1922, ao ser convidado a substituir Peregrino Jr., responsável pela crônica social no *Rio Jornal*.

Em 1923, ingressou na redação do semanário *Paratodos*, a publicação mais popular da empresa *O Malho*, que pertencia à Gráfica Pimenta e Melo, fundada em 1885. Ao compor o quadro de funcionários da revista, passou a dividir a seção cinematográfica junto a Mário Behring. Esse era trinta e poucos anos mais velho que Adhemar Gonzaga e contava com uma sólida carreira no jornalismo carioca. Enquanto isso, Adhemar Gonzaga iniciava os primeiros passos profissionalmente, sob a intercessão de seu padrinho, o comendador Rosário, responsável por fazê-lo ingressar no semanário ilustrado. Adhemar Gonzaga, ao lembrar o encontro de ambos, menciona que a primeira impressão não foi das melhores, pois Mário Behring não teria visto com bons olhos o colega com quem teria que dividir a direção da revista – impressão que se dissolveu com

¹⁴ GONZAGA, Adhemar. *Depoimento ao Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1974. Entrevistadores: Ernesto Sabóia, Gilda de Abreu e Jurandyr Passos Noronha. In: CAMPELO, Taís. Op. Cit., p.63.

¹⁵ A biblioteca de Adhemar Gonzaga encontra-se nos arquivos da Cinédia. Ver o site oficial: <http://www.cinedia.com.br>

o convívio, redundando no crescimento da cobertura cinematográfica nas páginas de *Paratodos*.¹⁶

A revista *Cinearte* é considerada a ilustração evidente da determinação de Adhemar Gonzaga em influir na política cinematográfica nacional devido a sua participação ativa escrevendo em defesa do cinema brasileiro, “adotando um perfil combativo, quase militante”¹⁷ ao empreender diversas campanhas.

Através da revista fez suas primeiras viagens aos Estados Unidos da América, visitando os estúdios americanos de Nova York e Hollywood. As viagens iniciaram em 1927 e Adhemar Gonzaga se apresentava como jornalista à procura de entrevistas e notícias exclusivas sobre filmes, atores e a indústria cinematográfica como um todo.

Tais viagens parecem ter motivado um sonho que acalentava desde menino: realizar filmes. Ao retornar ao Brasil, em 1927, estava “convencido de que fazer filme não era bicho-de-sete-cabeças”.¹⁸ Acreditava que com criatividade e arte era possível superar as limitações técnicas, as carências de equipamentos sofisticados e etc.

A partir de 1927 começou a preparar a produção de *Barro humano*, no qual assinou sua primeira direção. O filme, com roteiro básico escrito por Paulo Vanderley, surgiu com o nome *Mocidade* e sofreu modificações a partir de sugestões coletivas, principalmente por parte de Adhemar Gonzaga. *Cinearte* apoiou veementemente a divulgação do filme no decorrer de um ano e meio, tempo que levou para ser lançado no mercado. A demora da filmagem tem uma explicação: as cenas eram realizadas apenas nos domingos e feriados, dias de folga de grande parte da equipe e de alguns atores que compunham o elenco.

Entre 1927 e meados de 1929 a seção *Cinema Brasileiro* estampou a produção do filme, mostrando o cotidiano das filmagens, os atores e todo *making off*. Ao ser lançado em meados de 1929, *Barro humano* fez um estrondoso sucesso de público e crítica, noticiado em tantos outros exemplares de *Cinearte*.

¹⁶ Ver: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. Op. Cit., p.279.

¹⁷ Idem, Ibidem, p.280.

¹⁸ Idem, p.280.

Com o êxito de *Barro humano*, foi fundada a *Cinédia* em 15 de março de 1930. Fundada por Adhemar Gonzaga, a *Cinédia* fez parte da concretização máxima das campanhas por uma indústria cinematográfica nacional na década de 1920, particularmente a empreendida pelo grupo de *Cinearte*.

A concretização da *Cinédia* só foi possível graças aos investimentos financeiros de Adhemar Gonzaga, ao utilizar sua parte da herança paterna para comprar, em 1929, um terreno de 9.000 m² em São Cristóvão – atual Rua General Almérico de Moura.

Após o sucesso de *Barro humano*, Adhemar Gonzaga passou a assinar outros filmes, alguns com roteiro próprio, como *Lábios sem beijo*. O jornalista, e cineasta, produziu, em *Cinédia*, outros filmes, como *Saudade* e *Ganga Bruta* (dirigidos por Humberto Mauro) e *Mulher* (com direção de Octávio Mendes).

Em 1938 iniciou o projeto de *Romance proibido*, finalizado apenas em 1944. O filme expressa claramente os ideais do artista de crença no progresso do país e no cinema como um auxiliar para atingir essa meta. É clássica uma de suas cenas em que uma professora do interior, ao invés de utilizar o quadro-negro e giz para lecionar, usa um projetor cinematográfico.¹⁹

A partir de 1942, após o fim das publicações de *Cinearte*, Adhemar Gonzaga deixa a carreira de jornalista e passa a se dedicar à produção cinematográfica, enfrentando todos os prazeres e desprazeres de filmar no Brasil entre os anos de 1930 e 1960.

¹⁹ Sobre o enredo do filme, narra a história de duas ex-colegas de colégio que amam o mesmo rapaz. Uma, sentindo-se abandonada, vai lecionar no interior, em local bem afastado, considerado atrasado, sendo ela a responsável por revolucionar o ensino no local. Por coincidência volta a encontrar o rapaz, mas como era casada, e não queria comprometer seu casamento, finge não gostar mais dele e vai lecionar em lugar afastado.

O historiador do cinema, Hernani Hefner, comenta que o filme não sobreviveu por completo, perdendo trechos, os quais foram substituídos para efeito de compreensão da história. Ainda assim, o estudioso aponta que o filme evidencia as potencialidades e os problemas de um cinema de estúdio no Brasil naquele período. Além disso, menciona que um dos momentos mais importantes do filme, para Adhemar Gonzaga, era a cena em que a professora acaba de projetar um filme educativo aos alunos. Nesse momento “a câmera fecha no projetor de 16mm (pela primeira vez mostrado no cinema) e abre num cartaz de um filme de cowboy do cinema local”.

O filme encontra-se nos arquivos da Cinédia, em banco de dados passíveis de serem alugados, exibidos em entidades e instituições culturais, em mostras ou exibições únicas, nos formatos 35mm, desde que haja cópias de difusão disponíveis e os espaços atendam às normas de segurança de exibição e integridade dos materiais. Pesquisa realizada em 17/03/2010 no site oficial da Cinédia: <http://www.cinedia.com.br/Romance%20proibido.html>

Terminou seus dias, em 1978, dedicando-se a outras atividades. Passou a escrever uma memória²⁰ do cinema brasileiro e de sua colaboração enquanto empreendedor. A partir de 1970 passou a organizar seus arquivos, recuperando e restaurando seus filmes, planejando pesquisas sobre o cinema brasileiro e voltou a exercer a atividade jornalística, assinando uma coluna no jornal *O Dia*.

3.2

O encontro em *ParaTodos* e vida independente à *Cinearte*

ParaTodos foi um semanário que começou a circular em 1919, pela *Gráfica Pimenta de Mello*, editado pela *Sociedade Anônima O Malho*, conhecida pela historiografia por ser detentora do maior parque industrial dessa época.²¹ Mário Behring assumiu a direção, logo após a formação da *ParaTodos*, ainda em 1919, juntamente com Álvaro Moreira (1888-1964). Adhemar Gonzaga passou a trabalhar na revista apenas em 1921.

Os temas de interesses do semanário *ParaTodos* eram múltiplos, com atenção especial para as artes em geral, como teatro, música, literatura e cinema. Aliás, esta multiplicidade de interesses parece ter sido um dos fortes motivadores da insatisfação de escritores que buscavam ampliar o espaço de diálogo para o cinema. Podemos perceber na fala de Adhemar Gonzaga, referindo-se à revista *ParaTodos*, essa insatisfação:

Desde os tempos de Paratodos, o grupo que fazia a revista tentava por todos os meios criar uma mentalidade cinematográfica. Mas, tratando-se de uma revista literária e de assuntos gerais, não era possível dar ao tema a extensão necessária e a profundidade desejada. Tivemos então a idéia de criar uma revista exclusivamente cinematográfica²²

²⁰ Trabalhamos com a concepção de memória discutida por Michael Pollack In: POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1987, p.3-15; *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p.200-212.

²¹ Ver: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. Op. Cit., p.127.

²² GONZAGA, Alice e AQUINO, Carlos. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Record, 1989, p.16.

Nesse momento de insatisfação, Adhemar Gonzaga era responsável por uma seção sobre o cinema nacional e reivindicava um papel maior para o tema.

É atribuído a Adhemar Gonzaga o movimento inicial e mais ativo de querer se separar formalmente da revista, criando uma nova, com caráter centrado nas questões pertinentes ao cinema. Adhemar Gonzaga, em suas memórias²³, narra uma das falas de seu amigo e parceiro de trabalho, Mario Behring, no momento de efervescência de ruptura com a *ParaTodos*: “Olhe, você vai levar muita pancadaria. Ih, mas você não imagina o que vai levar. Mas aprenda: já passei por isso, ainda estou passando. A ponto de não ligar mesmo”.²⁴

Partindo dessa insatisfação e do desejo de ampliar os debates sobre cinema, Adhemar Gonzaga e Mário Behring, juntos, convenceram a direção da empresa a criar uma nova revista que fosse, conforme diziam, “exclusivamente cinematográfica”. Convenceram a empresa e planejaram desde 1925 a revista *Cinearte*, lançada em 3 de março de 1926. Seus responsáveis iniciais? Os profissionais (e amigos) Adhemar Gonzaga e Mario Behring.

O grupo da *Cinearte* era composto, além de seus fundadores, por Álvaro Rocha, Gilberto Souto, Ignácio Corseuil Filho (Jacques), J.E. Montenegro Bentes, L.S. Marinho, Octávio Gabus Mendes, Paulo Wanderley, Pedro Lima, Pery Ribas, Sérgio Barreto Filho e Hoche Ponte.²⁵

A revista *Cinearte* foi publicada entre os anos de 1926 e 1942. Quanto ao formato e ao padrão de papel, podemos dizer que não mudaram muito até o fim de sua publicação, de nº 561, em julho de 1942.²⁶

O periódico media 31x23 centímetros. O chamado “miolo” era impresso em papel jornal e poucas páginas eram impressas em papel especial, como as capas e contracapas.

Todas as capas eram coloridas e retratadas pela imagem de ídolos em destaque nas telas da cidade. As edições, contendo inúmeras fotos de artistas,

²³ O texto é *Esboço para minha biografia*, escrito por Adhemar Gonzaga em fevereiro de 1973. In: GONZAGA, Alice e AQUINO, Carlos. Op. Cit.

²⁴ O trecho foi retirado de uma entrevista concedida por Adhemar Gonzaga a Alberto Silva em 19 de outubro de 1976. In: Idem, *Ibidem*, p.39.

²⁵ GONZAGA, Alice e AQUINO, Carlos. Idem, *Ibidem*, p.37.

²⁶ Ver: CAMPELO, Tais. Op. Cit.

variavam as cores nas tonalidades de azul, verde, marrom, vermelho, etc. Apenas alguns números possuíam páginas em papel especial, que variavam entre quatro e doze e, geralmente, eram anúncios publicitários. As contracapas, as páginas número dois e as penúltimas também tinham cores.

Recheadas de fotografias de atores e atrizes de cinema, a revista tinha como inspiração a revista norte americana *Photoplay*, lançada em 1910 e que tinha por característica “a alta quantidade de publicidade, ajudando a fomentar a indústria do star system norte americano”.²⁷

Inicialmente a revista era semanal e custava um valor de 1\$000 (referente ao preço de um ingresso de cinema na época). A partir de setembro de 1932 a revista aumentou para 1\$500 e, em 15 de janeiro de 1933, sua periodicidade passou a ser quinzenal e a custar 2\$000. Em 15 de julho de 1940, sem aviso prévio aos leitores, a revista foi à venda por 3\$000 com periodicidade mensal.

A revista *Cinearte*, no período que estudamos, entre 1926 e 1932, contou com média de 36 e 40 páginas e totalizou trezentos e cinquenta e seis fascículos, além de um álbum e duas edições especiais.

Nesse período os editoriais raramente eram assinados, assim como a maior parte das matérias publicadas. Dessa maneira, fica difícil determinar a opinião de quem os editoriais refletiam: Mário Behring ou Adhemar Gonzaga. No entanto, existe trabalho afirmando que Mário Behring era o responsável pela primeira página, o editorial, através da qual se posicionava sobre temas como a implantação de uma censura federal, os aumentos abusivos dos preços dos cinemas, a defesa do cinema educativo, o incentivo às novas produtoras que iam sendo fundadas no Brasil, a discussão do papel que o Estado deveria exercer na atividade cinematográfica, entre outros.²⁸ Quanto ao assunto, Paulo Emílio Salles Gomes destaca que Mário Behring era “um espectador mais agudo do que os fãs e cronistas habituais”. De acordo com o autor, por ser um crítico contundente do comércio cinematográfico brasileiro, defendia as possibilidades pedagógicas do

²⁷ CAMPELO, Tais. Op. Cit., p.69.

²⁸ Fernão Ramos. Op. Cit., p.72

cinema educativo, especialmente nos editoriais que escrevia durante as freqüentes viagens de Adhemar Gonzaga aos Estados Unidos (em 1927, 1929 e 1932).²⁹

É possível observar, já no editorial da primeira edição de *Cinearte*, a necessidade de justificar sua existência e de especificar aos leitores seus objetivos centrais. O editorial inicia com a afirmação de que “Esta seção nada mais é do que a seção ‘Cinema Para Todos’, que ora ganha independência”.³⁰

²⁹ GOMES, Paulo Emilio Salles. Op. Cit., p.296.

³⁰ Revista *Cinearte*, vol.01, n.1, 1926.

III. Primeiro editorial de *Cinearte*, afirmando sua origem na revista *Para Todos* e anunciando trazer variadas informações sobre cinema para o público leitor.

Cinearte

ANNO I ■ ■ ■ ■ 3 — III — 1926 ■ ■ ■ ■ NUM. 1

Esta secção nada mais é do que a secção "Cinema Para todos", que ora ganha independência e passa a viver sózinha, dos seus próprios recursos.

Traçar-lhe, pois, um programma, fôra superfluo.

O mesmo programma com que nasceu a alludida secção e que vem sendo mantido através todas as difficuldades, por longos annos, é o programma de "Cinearte".

"Para todos" em sua secção cinematographica pugnou sempre pelo interesses dos seus leitores, indifferente a quantas hostilidades (e foram muitas) pelo caminho iam lhe surgindo.

Travou duras pugnas, sustentou varias campanhas, victoriosas em sua maioria, triumphos que redundaram sempre em beneficio dos nossos leitores, daquelles que apreciam verdadeiramente o espectáculo cinematographico, dos que se interessam pelas cousas do cinema.

Relembra-las para que? Acaso valera a pena? Satisfiz-nos sempre a consciencia do dever cumprido sem nos

gloriar-mos dos resultados obtidos. Isso que faziamos, nas escasas paginas de uma revista consagrada a varios fins,

mos mantendo um estudo, algo severo ás vezes, sobre o que nos offerecem importadores de films, agencias das productoras e por fim os exhibidores. Restabeleceremos varias das secções outr'ora existentes no "Cinema Para todos" e que a angustia de espaço fizera supprimir algumas dell as insistentemente reclamadas por nossos leitores.

Iremos creando outras secções á medida que o desenvolvimento de "Cinearte" o exigir.

Que nos auxilie o publico como até aqui tem feito e buscaremos retribuir-lhe a generosidade com o melhor dos nossos esforços para fazer uma revista digna delle.

O processo de impressão da nossa revista, inteiramente novo para o Brasil, é a demonstração mais clara de quanto estamos dispostos a fazer sem olhar nem medir sacrificios.

Ahi está o primeiro numero de "Cinearte".

Aos nossos amigos de tantos annos o entregamos.



com um programma que abrangia varios departamentos de publicidade, poderemos d'ora avante fazer nas paginas desta revista, consagrada exclusivamente á causa da cinematographia. Reunir dentro das paginas de "Cinearte" quanto interesse aos nossos leitores, secções amplas e variadas, contendo todos os informes uteis e agradaveis, hauridos aqui e fôra daqui, em todos os mercados que suprem de films o Brasil, é agora possivel: "Cinearte", será, é o que desejamos, a indispensavel leitura de todos os "fans" do Brasil.

Pugnamos sempre pelo saneamento dos programmas offerecidos ao publico. Nosso zelo jamais se arrefeceu nem arrefecerá nesse sentido. Tal a razão da nossa secção de critica, tão malsinada pelos que não enxergam, pelos que não comprehendem o alto escopo que visa-

AS ULTIMAS GLORIAS...





Quanto aos objetivos de *Cinearte*, estão imersos em um ambiente cultural mais amplo das primeiras décadas do século XX no Brasil. Sabemos que com as mudanças relativas à imprensa³¹, as revistas vieram a desempenhar um papel importante e inovador. Ao contrário do jornal, que passava a privilegiar o fato jornalístico, as revistas apresentavam, desde banalidades e curiosidades, até discussões e críticas mais engajadas. Nesse sentido, chama atenção nas publicações da revista *Cinearte* a divulgação, os noticiários e comentários sobre filmes hollywoodianos; as propagandas variadas; as inúmeras fotos de ídolos; comentários sobre cineastas e detalhes das produções em andamento; a crítica aos filmes e produções; campanhas em defesa do cinema nacional; a defesa do cinema educativo; informações legislativas; comentários técnicos (dedicados aos amadores).

Essa multiplicidade de abordagens pode ser uma das explicações para o sucesso da revista, dado sua penetração nos mais variados públicos – os “especialistas” e críticos de cinema, os fãs e o público, em geral, interessado na nova arte.

Podemos dizer que é em meio a essa variedade de abordagens que a revista *Cinearte* nos fornece indícios de sua necessidade de ser e se mostrar moderna. Esta faceta moderna da revista está presente em muitos de seus editoriais, textos, seções, fotografias e propagandas comerciais. Deste modo, observamos na seção *Um pouco de thecnica*, momento em que a revista tentava dar dicas para iniciantes na arte cinematográfica, a utilização dos termos utilizados no cinema e sugestões de materiais / instrumentos mais usados na época.

³¹ Nelson Werneck Sodré nos aponta que, entre as mudanças ocorridas na imprensa da virada do século XIX para o XX no Brasil, tivemos: o jornal passando a privilegiar a informação, tendo como destaque as matérias e reportagens jornalísticas, além das críticas literárias; a incorporação de novos gêneros, como a crônica e a entrevista; o grande número de imagens veiculadas através de ilustrações, caricaturas e fotografias; aumento da crítica literária sobre cinema na medida em que crescia o número de espectadores e consumidores de produtos ligados ao cinema (como as revistas, por exemplo). In: SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p.275.

Seguindo esses indícios de modernidade da revista *Cinearte*, podemos verificar, no texto *A Arte de visualizar*³², a maneira pela qual destaca a importância da imaginação enquanto qualidade essencial à arte cinematográfica e exercício de sensibilidade para aqueles que se interessam pelo cinema. Assim, a ênfase do artigo é que ocorra uma educação da faculdade visual, sem a qual há dificuldade no acesso à engenhosa arte do cinema. O texto, assinado por A. de A. Fagundes, aponta a imaginação como a base do progresso humano e associa essa imaginação ao cinema da seguinte maneira:

Diz um psychologo: “desde as mais remotas eras do homem pre-historico, atraves de milhares de seculos na marcha ascendente da humanidade, a imaginação foi sempre a base do seu progresso.” Assim, pois, a cinematographia, a mais nova das artes, vae tambem buscar na imaginação a base para o seu adeantamento.³³

Visto ser a *Cinearte* uma revista carioca, encontramos em seus registros características típicas da cidade, juntamente às preocupações que permeavam toda uma mobilização política, civil e oficial, em modernizar, trazendo avanços técnicos e inovações para a cidade do Rio de Janeiro.

Em editorial de seu segundo exemplar, a revista aponta a maior frequência do público aos cinemas em “alta temporada”, iniciada no mês de março, devido ao calor. Quanto a este fato, nos diz que

De facto é razoavel que ninguem vá por uma temperatura de 30 grãos á sombra, metter-se em uma saleta de 5 x 10 metros de area, onde a ganancia do explorador accumula 400 cadeiras para os espectadores, attentando contra a hygiene de modo clamoroso. Seria um supplicio extremo. Mas com salas grandes, bem ventiladas, providas de modernos aparelhos de ventilação e exhaustão do ar, o publico tanto vae aos cinemas no inverno como no verão. [...] Depois, ha ainda uma circumstancia ponderável. O carioca está preferindo as praias de banhos ás estações de aguas e ás cidades de veraneio.³⁴

³² Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1926, n.2, p.4.

³³ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1926, n.2, p.4.

³⁴ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1926, n.2, p.1.

Tais palavras vêm a expressar, além da valorização de inserção de técnica nos cinemas, com a instalação de aparelhos de ventilação modernos, a preocupação higienista da época. Isto, além da tentativa de incentivar a prática urbana de freqüentar o cinema independente da estação do ano. *Cinearte* estimulava, em seus escritos, os empreendedores de casa de cinema noturnos a investirem, além de conforto, no período do verão, em boas programações de cinema, conforme podemos observar na continuação do mesmo editorial: “E os que passam as manhãs e tardes na praia, se o cinema elegante, o cinema de elite lhes oferece bons programmas, freqüentam-n’os á noite, sem pára elles isso representar um sacrificio pois que é a continuação de um habito”.³⁵

Há um forte entusiasmo pela nova arte como mecanismo de obter visibilidade e inserção num mundo “civilizado” e de “progresso”. Compreendemos que o progresso, nos primórdios da República, passa a ser o elemento central para atingir a civilização. Progresso esse, entendido de forma distinta do período imperial, passa a ser entendido como desenvolvimento técnico e econômico, tornando-se “o principal valor e metáfora política a ser reconhecida pela República”.³⁶

Partindo do princípio de que a revista nasce em meio a tais concepções de progresso, enfatizamos, em um de seus primeiros números publicados, a preocupação em expor a indústria cinematográfica como lucrativa e, portanto, forte e necessária enquanto mercado para o país enriquecer cultural e financeiramente:

A industria do cinema ainda é uma das mais lucrativas em todas as partes do mundo, com especialidade na América do Norte. Afim de apresentar aos nossos leitores uma ligeira idéia do que seja o Cinema e a sua importância como industria, aqui vão alguns dados fornecido pelo proprio Departamento de Commercio dos Estados Unidos. [...] A importancia do Cinema como um dos mais importantes factores na vida do mundo também merece consideração. Em 1915, trinta e dois milhões de pés de films foram exportados. Em 1924 este número subia a 180 milhões no valor de 75 milhões de dollars. Em todo o

³⁵ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1926, n.2, p.1.

³⁶ AZEVEDO, André Nunes de. *Da Monarquia à República: um estudo dos conceitos de civilização e progresso na cidade do Rio de Janeiro entre 1868 e 1906*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História. 2003, p.142.

mundo a porcentagem do film americano exibido é de cerca de 90 por cento. Na Inglaterra, por exemplo, paiz que tambem possui a sua filmagem essa proporção é de 80%. E, deante destes factos, persistem os nossos homens de dinheiro em não empregar capitães nesta lucrativa industria.³⁷

Ao longo das publicações de *Cinearte* não faltaram estímulos à implantação de uma indústria cinematográfica no Brasil. Nesse ponto, *Cinearte* foi um espaço de incentivo e crença nas possibilidades de construção de uma indústria de cinema nacional, tornando-se uma das principais apoiadoras do projeto de criação do estúdio da Cinédia.

A concepção de progresso aparece com frequência nas revistas, geralmente na seção *Cartas para o Operador* – geralmente assinadas por Adhemar Gonzaga. Um exemplo ilustrativo pode ser observado na seguinte passagem:

Precisamos primeiramente meditar quaes os passos que daremos, em prol de elevação – moral, intellectual, physica, material e financeira de nossa Patria! Como?... Já que possuimos estes predicados, que se diz – o que é necessário para se denominar um paiz – precisamos tornar este Brasil conhecido em todo globo civilizado, conseguindo isto, se conseguiu tudo! Pois engrandeceu-se nosso paiz, nós mesmos, perante os demais habitantes do universo, tudo isto elevará a respeitavel altura este idolatrado Brasil! Por intermedio de que?... Pelo cinema o incomparavel conductor de propaganda.³⁸

Outra preocupação latente de *Cinearte* era indicar os filmes que estavam em cartaz em vários países, como Estados Unidos, França, Espanha, Itália, Alemanha e outros. A revista se dedicava a críticas e comentários, instigando os leitores, na medida em que narravam determinados filmes. O discurso que subjaz é a tentativa de trazer a modernidade cinematográfica para o conhecimento do público, ainda que muitos dos filmes não fossem exibidos no Brasil.

³⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 17 de março de 1926, n.3, p.20 e 30.

³⁸ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1926, n.2, p.28.

Além disso, a revista também anunciava e comentava, através de sinopses, os filmes que ocupavam as salas de cinemas, principalmente do Rio de Janeiro na seção *A tela em revista*.

Além de divulgar e comentar os filmes, *Cinearte* indicava os preços dos ingressos e a censura estipulada.³⁹ Aliás, observamos que, comparado aos ingressos de cinema, o preço dos exemplares eram altos, chegando a um custo superior ou equivalente ao valor de um ingresso em cinemas menos requintados. Portanto, não era uma revista tão acessível a todos que se interessassem pelo cinema, estando restrita, na maioria das vezes, a um público com maior poder aquisitivo, ou seja, uma classe média carioca.

Entre essa classe média, iniciando-se nos gostos pelo cinema, a revista aparecia não apenas para informar, mas para entreter e ditar moda. Nas páginas de *Cinearte*, fotografias de astros e estrelas, geralmente de Hollywood, os quais sugeriam os padrões de moda da época – como vestuário, cortes de cabelos, maquiagem e, inclusive, hábitos, como o de fumar, por exemplo.

Esse fascínio por Hollywood é notável nas páginas de *Cinearte* e não corremos riscos ao afirmar que esteve presente em todos os exemplares da revista. Quanto a esse fascínio, Alice Gonzaga enfatiza que, nesse período correspondente às décadas de 20, 30 e 40, Hollywood era uma espécie de “Meca do cinema”, “era o centro do planeta”, visto que ali se consagravam os grandes cineastas (Griffith, Ince, Stroheim), os grandes artistas (Charles Chaplin, Pola Negri, Valentino) e os grandes sucessos (*O Sheik*, *O ladrão de Bagdá*, *Ben Hur*).⁴⁰

Tal fascínio por Hollywood, presente nas páginas de *Cinearte*, introduziu no Brasil o *star system brasileiro*⁴¹, mitificando os primeiros atores brasileiros, como Eva Nil, Gracia Morena, Eva Schnoor e Didi Viana. Observamos as inúmeras páginas da revista *Cinearte*, desde seu primeiro exemplar, dedicadas à

³⁹ A censura aos filmes variou de forma significativa ao longo do período em que a revista esteve em circulação. Sabemos que na década de 1920 era dever da política de cultura municipal, no entanto, a partir da década de 1930 ocorreram mudanças significativas com a criação do Departamento de Difusão e Cultura, passando a ficar a cargo de um ministério da educação, sob a intervenção federal. E a partir de 1939, com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda, há uma mudança acentuada com relação às políticas de censura no Brasil.

⁴⁰ GONZAGA, Alice e AQUINO, Carlos. Op. Cit., p.71.

⁴¹ RAMOS, Lécio Augusto. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. Op.Cit., p.127.

publicação de fotos de artistas, seja atuando, seja posando para ensaios fotográficos.

Cinearte chegou a participar, em conjunto com cinemas da cidade, da organização de concursos para eleger entre as frequentadoras das salas de cinemas, uma “estrela”. Em suas páginas, publicava as fases do concurso com retratos das candidatas e vencedoras, “geralmente moças da alta sociedade”.⁴²

Aliás, o envolvimento da revista com concursos faz parte de sua história. Existia uma sessão dedicada somente aos concursos. A revista, com isso, promovia uma série de concursos para eleger, de acordo com a opinião dos leitores, “*Qual a mais bella das artistas?*”, “*Qual a de mais lindos olhos?*”, “*Qual o actor mais sympathico?*”, “*Qual o de sorriso mais bello?*”.⁴³ A seção vinha acompanhada por um cupom que poderia ser preenchido pelo leitor e enviado ao escritório da revista *Cinearte*, que ficava na Rua do Ouvidor, 164, Rio de Janeiro.

Embora o caráter lúdico e de entretenimento ocupassem grande espaço da revista, é notória a presença de preocupações e comprometimentos éticos e políticos, por exemplo, com o cinema nacional, o que pode ser constatado através das campanhas promovidas pela revista. Havia, por parte de *Cinearte*, a necessidade de divulgar as produções brasileiras, seus astros e estrelas, seus diretores, roteiros e os bastidores das filmagens.

Além de uma grande campanha pelo cinema nacional, outras questões ganhavam espaço na revista, como as referentes às políticas de implantação de uma censura federal no país; à discussão sobre os preços dos ingressos dos cinemas; ao incentivo às novas produtoras cinematográficas do Brasil; ao incentivo e a valorização dos filmes produzidos no país, através do slogan difundido em todos os exemplares de que “todo filme brasileiro deve ser visto”; às cobranças pela participação dos governos nos assuntos da cultura cinematográfica. E, juntamente a essas temáticas, a que nos interessa especificamente, a divulgação, defesa e criação de um projeto de cinema educativo no Brasil.

⁴² GONZAGA, Alice e AQUINO, Carlos. Op. Cit., p.17.

⁴³ Os temas de concursos foram utilizados como exemplo. Ver: Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1926, p.20 e 30.

A revista dedicava uma seção aos assuntos do cinema brasileiro. Entre 1926 e 1932, estiveram presentes nessa seção os seguintes temas: “O que é o Cinema Brasileiro?”, “Indústria Cinematográfica”, “Organização e Associações de Classe”, “Intervenção Governamental”, “Censura”, “Cinema Educativo”, “Usos do Cinema”, “Cinema Regional”, “Notícias do Cinema Brasileiro” e “Filmes e Astros”.⁴⁴

Nesse período de sete anos de revista, o tema cinema educativo não esteve presente nessa seção sobre cinema brasileiro. A contribuição para a divulgação do tema ainda ocorria, principalmente, nos editoriais. Sobre esse ponto é necessário que façamos uma importante ponderação. O debate sobre o cinema educativo não apareceu na seção sobre o cinema brasileiro, mas, a partir de 1932, com a organização da *Comissão de Censura Cinematográfica* junto ao *Museu Nacional*, o tema começou a ganhar impulso na revista. Sabemos, portanto, que a partir de 1932, *Cinearte* inaugurou uma coluna dedicada exclusivamente ao assunto.

3.3

O pioneirismo de *Cinearte*

Não há como analisar as páginas de *Cinearte* e deixar de observar sua necessidade de enfatizar que foi a primeira revista brasileira a chamar a atenção para a importância do cinema educativo no país.

O sexto exemplar, cujo editorial foi dedicado exclusivamente ao tema cinema educativo, afirmava que uma das campanhas empreendidas pela coluna, desde a revista *Paratodos*, era chamar a atenção dos responsáveis governamentais pelos assuntos de instrução para o valor extraordinário do cinema como auxiliar pedagógico.

O editorial *O Cinema Educador*⁴⁵ noticiava que já vinha ocorrendo um movimento pela adoção do filme para fins educativos no país, principalmente no

⁴⁴ Mapeamento realizado por Taís Lucas Campelo com objetivo de traçar um panorama dos principais temas tratados pela seção Cinema Brasileiro. In: CAMPELO, Tais. Op. Cit., pp.137-140

⁴⁵ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1926, p.3.

Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, mas, ao mesmo tempo, enfatizava que não bastava prover determinadas escolas de uma sala e de um aparelho de projeção para ter o problema resolvido. E o editorial enfatizava que não considerava correto começar “timidamente, porque ensaios assim, em geral, terminam pelo desanimo, não dando ensejo para a apuração de progressos feitos pelas creanças”.⁴⁶

De acordo com a revista, o importante para o empreendimento seria a abundância e variedade dos programas, aconselhando, baseado no projeto desempenhado pela França, a construção de um fundo para a aquisição de filmes instrutivos, ou seja, um arquivo cinematográfico, o que facilitaria a distribuição dos programas para todos os grupos escolares dos estados.⁴⁷

O tema *cinema educativo* aparece, conforme mencionado anteriormente, nos editoriais da revista, local onde a revista se posicionava de forma mais intensa, onde empreendia suas históricas e consagradas campanhas. Referindo-se às suas campanhas, o editorial de aniversário de um ano de publicação escreve:

As campanhas, memoráveis algumas, que temos sustentado por estas columnas foram sempre coroadas de successo, porque animados sempre pela sinceridade e pelo propósito de bem servir os nossos leitores que são quantos amam o cinema.⁴⁸

Embora o tema cinema educativo estivesse na pauta das preocupações da revista, não compunha todos os exemplares. Mas podemos observar que aparece com certa frequência, em um curto espaço de tempo, entre as publicações semanais, dividindo espaço com inúmeras outras temáticas consideradas de extrema importância. Enfatizando a importância do tema, *Cinearte* afirma:

Desde que nos metemos a escrever chronicas sobre assumptos cinematographicos, não nos foi indifferente, muito pelo contrario, varias vezes abordá-mos o assumpto, o aspecto

⁴⁶ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1926, p.3.

⁴⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1926, p.3.

⁴⁸ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 2 de março de 1927, p.3.

instructivo, pedagogico desse formidavel aparelho de divulgação de conhecimentos uteis.⁴⁹

É fundamental destacar que a partir de 1929, momento onde as discussões sobre o cinema educativo se tornam mais acirradas, com defesa de intelectuais e formulação de projetos de lei, portanto, plausíveis de concretude, a revista *Cinearte* expressava claramente seu pioneirismo frente à defesa do tema. Em um exemplar expõe claramente o vanguardismo da revista afirmando que saiu de suas páginas “a primeira voz concitando os poderes publicos a estudar as possibilidades pedagogicas do Cinema, applicando-as na instrucção publica de que se tornaria o mais precioso auxiliar”.⁵⁰ Para isso, argumenta da seguinte forma:

É preciso que relembremos essas cousas agora que graves commissões se reúnem para discutir a conveniência, a utilidade da adopção do Cinema para auxiliar pedagogicos e em que cada uma dellas julga que está a descobrir a pólvora por isso que só agora entrar em sua ordem de cogitações o assumpto. São sempre assim os órgãos administrativos, em tudo. [...] Já lá vae mais de anno que esta revista fez um appello chamando attenção para o Cinema Escolar e suggerindo-lhe a conveniencia de em vez de pequenas bibliothecas, dotar os grupos escolares de aparelhos de projecção cinematographica e films instructivos que melhor aproveitariam á população escolar. [...] Vê-se pois que pondo de parte a modéstia póde esta revista proclamar-se a pioneira desse ideal que só agora se cogita em concretisar. [...] Agora que, parece, vão esses poderes comprehendendo a verdade e reconhecendo a justiça de semelhante campanha, não é demais, ninguem póde estranhar que reclamemos para esta revista a prioridade que é justiça reconhecer-lhe dos primeiros impulsos dados á propaganda do cinema educativo entre nós.⁵¹

Essa necessidade de se mostrar pioneira pode ser observada em vários outros momentos da revista, como no texto em que noticia a exposição de cinematografia escolar, ocorrida no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo em que divulga a exposição e esclarece sua importância para a sociedade, deixa claro que

⁴⁹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1927, p.3.

⁵⁰ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 24 de julho de 1929, p.3.

⁵¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 24 de julho de 1929, p.3.

teve participação ativa para que o cinema educativo viesse a se consolidar. Desse modo, publicou as seguintes palavras:

pode-se pois considerar vitoriosa a iniciativa da adopção entre nós do Cinema como auxiliar pedagogico, idéa pela qual nos vimos batendo desde quando começamos a interessar-nos pela Cinematographia na qual nunca enxergamos como a muita gente aconteceu um exclusivo meio de diversão.⁵²

É nesse sentido que *Cinearte* chama a atenção para sua importância frente ao tema cinema educativo, enfatizando que sempre se interessou pelo filme sob sua forma pedagógica. Lemos, nas entrelinhas dessa construção de discurso, que o cinema educativo – projeto que ganhava destaque e ressonância na sociedade – foi difundido, pioneiramente, pelo olhar crítico do grupo da revista. Segundo as palavras de *Cinearte*, “parece que só agora ganhou eco a voz dos apóstolos que vêm pregando a boa palavra há tantos annos neste ‘deserto de homens e de idéas’”.⁵³

⁵² Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 04 de setembro de 1929, p.3.

⁵³ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 23 de março de 1932, p.3.

