



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**ALDENIRA MOTA DO NASCIMENTO**

**PERCURSO HISTÓRICO DO CINEDUC: O “FAZER-SE” DE SEUS  
PROTAGONISTAS ENTRE 1969 E A DÉCADA DE 1980**

**RIO DE JANEIRO  
2013**

**ALDENIRA MOTA DO NASCIMENTO**

**PERCURSO HISTÓRICO DO CINEDUC: O “FAZER-SE” DE SEUS  
PROTAGONISTAS ENTRE 1969 E A DÉCADA DE 1980**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Angela Maria de Souza Martins

RIO DE JANEIRO  
2013

Nascimento, Aldenira Mota do.

Percurso histórico do Cineduc: o “fazer-se” de seus protagonistas entre 1969 e a década de 1980 / Aldenira Mota do Nascimento. – 2013.

164 f. ; 29 cm.

Orientador: Angela Maria de Souza Martins.

Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2013.

1. Cineduc – História. 2. Cinema na educação. I. Martins, Angela Maria de Souza. II. Título.

CDD – 371.33523

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**ALDENIRA MOTA DO NASCIMENTO**

**PERCURSO HISTÓRICO DO CINEDUC – CINEMA E EDUCAÇÃO: O “FAZER-SE”  
DE SEUS PROTAGONISTAS ENTRE 1969 E A DÉCADA DE 1980**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa  
de Pós-Graduação em Educação da Universidade  
Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada pela Banca Examinadora.  
Rio de Janeiro, \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / 2013

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Angela Maria Souza Martins – UNIRIO  
(Orientadora)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosália Maria Duarte – PUC/RJ  
(Membro Externo)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adriana Mabel Fresquet – UFRJ  
(Membro Externo)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nailda Marinho da Costa Bonato – UNIRIO  
(Membro Interno)

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, quero agradecer ao meu Pai Celestial, pois, sem Ele, não seria possível chegar até aqui. Neste mesmo sentido, agradeço aos meus pais, Almiro e Belmira, que me educaram mesmo com todas as dificuldades e me deram ensinamentos que nenhum estudo acadêmico poderia me dar: o amor pela vida, pelo próximo e a nunca desistir diante dos obstáculos. Que lutar faz parte da vida. Por isso serei sempre grata a vocês, meus portos seguros. Também à Berenice, minha querida irmã, que esteve todo o tempo intercedendo por mim e pelo meu trabalho, ajudando no cuidado das minhas filhas e dos nossos pais sempre que pode. Mana, na minha pequenez não posso retribuir. Só peço ao bondoso Deus que faça por mim.

Ao meu esposo, companheiro, amigo e parceiro que soube, no seu momento, levar com sabedoria e paciência as necessidades minhas e dos nossos tesouros: Ana Vitória e Valentina. Sei que não foi fácil, mas juntos chegamos a mais essa conquista. Esse foi mais um momento em que pude viver o seu amor por mim e nossas meninas. Obrigada, meu amor.

Às queridas filhas, sem vocês a vida não teria a beleza que tem. Sei que não foi fácil para vocês verem a mãe o dia todo na frente do computador, longe de casa para poder escrever, deixar de sair com vocês para estudar, contudo foram entendendo aos poucos esse momento e se tornaram cúmplices desse processo. Obrigada, minhas preciosidades!

A todos os professores, que ajudaram em minha trajetória escolar e acadêmica, desde a D. Lídia, professora vizinha e amiga que me ensinou a ler e escrever, também minha primeira professora de escola, Amabile, até os dias de hoje, os professores do Programa de Mestrado da Unirio. Em especial, agradeço a minha orientadora e amiga, professora Angela, que com sua grande experiência soube lidar com minha ansiedade, encontrando uma forma respeitosa e delicada para me ajudar nos problemas vividos nesse percurso, assim, me oferecendo segurança para realizar essa pesquisa integralmente. Jamais esquecerei o aprendizado que se realizava para além dos conteúdos teóricos, possibilitado pela sua prática comprometida com os estudantes dentro de seu ofício de educadora. Muito obrigada e espero continuar aprendendo com a senhora.

A Dani, Andréia e Júlia, minhas amigas e profissionais indispensáveis, que durante esses dois anos me ajudaram a cuidar de Ana Vitória e Valentina, sabendo também ouvir meus desabaços, choros e, com o tempo, passaram a saber até quem é Thompson! Nunca me

esquecerei das paradas durante os estudos para o almoço em que eu começava a falar sobre a pesquisa a fim de organizar as ideias, sendo ouvida por vocês tão generosamente. Gesto tão raro e caro nos dias de hoje.

Aos nossos amigos, que foram fundamentais ao longo dessa jornada. Tenho medo de nomeá-los e esquecer algum, pois cada um à sua maneira deu sua contribuição. Uns auxiliaram no estudo coletivo, dentro e fora da universidade; outros no cuidado com Ana Vitória e Valentina; outros compreendendo a minha ausência e períodos de reclusão; outros com sua escuta e aconselhamentos; outros com conhecimentos que já tinham, sugerindo leituras, filmes; outros em oração; outros com recursos e conhecimentos tecnológicos; outros se mostrando preocupados, ligando e se pondo à disposição para qualquer ajuda. Sem vocês esse trabalho não teria chegado ao final. Agradeço a Deus por essa família que escolhi para fazer parte da minha vida!

À Escola Oga Mitá, em especial, ao Aristeo Leite, por ter me concedido dois anos de licença e por ter acolhido a mim e a minha família quando precisei. Agradeço à coordenadora e às professoras da Ana Vitória e Valentina, que puderam fazê-las tão felizes e seguras nesse espaço que é uma extensão de sua casa. Aos amigos que fiz nessa instituição (mesmo os que já não mais lá trabalham, mas participam da minha vida), na luta e na torcida para que eu realizasse da melhor maneira esta pesquisa.

Aos estudantes e pais que fizeram parte da minha trajetória de professora. Quero fazer um agradecimento especial à turma de jovens e adultos do SESC Ler, que despertou o meu interesse pelo tema tecnologia, e a turma Kayabi, que fez comigo o primeiro trabalho com vídeo. Agradeço à direção e coordenação da escola Oga Mitá que confiaram em minha proposta de trabalho.

À minha psicóloga Denise, pois, encorajou-me nos momentos difíceis.

Aos amigos pesquisadores que auxiliaram com seus estudos e pesquisas para que eu pudesse iniciar e dar continuidade ao meu trabalho.

À equipe do Cineduc, em especial Marialva Monteiro, sempre tão acessível quando precisei. Obrigada pelo fornecimento das informações, entrevistas e fontes do acervo, sem os quais este texto não seria o mesmo.

À Capes, que financiou essa pesquisa com uma bolsa de estudos. Sem essa ajuda não seria possível realizar todos os investimentos de pesquisa em tão pouco tempo.

À banca examinadora: Professoras Rosália Duarte, Adriana Fresquet, Nailda Bonato e Ligia Martha Coimbra. Agradeço o cuidado que tiveram com a pesquisa e comigo na qualificação, apontando as falhas e dando preciosas orientações. Sei que o caminho é longo,

que ainda há muito a ser feito no que concerne à pesquisa neste campo, mas sinto que sem a contribuição de todas vocês esse resultado seria menos satisfatório.

Epígrafe:

“É preciso prezar a coragem das sementes.  
Apodrecer para inaugurar o fruto”.  
(QUEIRÓS, 2009)

## **RESUMO**

Esta dissertação tem como objetivo apresentar a história do Cineduc – Cinema e Educação, uma organização não governamental que foi pioneira no trabalho com cinema e educação, criança e formação de professores no Brasil. O trabalho começou por iniciativa da Igreja Católica, em 1969. Esta dissertação analisa o percurso histórico desta instituição no período que parte de 1969 até a década de 1980. Para compreender a perspectiva educativa do Cineduc, foi feita uma análise histórica a partir de documentos e entrevistas realizadas com as fundadoras, uma estudante e duas professoras que participaram desse projeto. O resgate dessa história foi feito com o intuito de entender as razões que levaram a Igreja Católica a trabalhar com o cinema e a buscar formar um espectador crítico infantil. Discute-se essa trajetória através do mapeamento das origens latino-americanas desse trabalho e a criação do Plan Deni, de onde nasce o Cineduc. Além disso, é analisado o percurso de desenvolvimento do Cineduc e de seus protagonistas no Brasil, a fim de verificar as semelhanças e diferenças com relação ao Plan Deni experimental. Compreender como as pessoas envolvidas no projeto do Cineduc trataram a relação cinema, educação e infância se mostrou um dos eixos fundamentais desta investigação.

**Palavras-chave:** Cineduc. História da Educação. Cinema e Educação.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to present the history of Cineduc – Cinema e Educação, a non-governmental organisation which has done a pioneer work with cinema and education, children and teacher training in Brazil. This work began at the initiative of the Catholic Church in 1969. This dissertation analyses the historical path of this institution from the period beginning at 1969 to the 1980's decade. In order to understand the educational perspective of Cineduc, a historical analysis has been conducted using documents and interviews made with the organisation founders, a student and two teachers who took part in this project. The recovery of this history was intended to raise understanding of the reasons that led the Catholic Church to work with the cinema as an attempt to develop in young spectators a more critical way of thinking. This evolution is discussed through the mapping of the latin-american origins of this work and the creation of Plan Deni, which gave birth to Cineduc. Beyond that, this study analyses the course of development of Cineduc and its protagonists in Brazil to identify the similarities and differences between it and the experimental Plan Deni. Understanding how the people involved in Cineduc project handled the relationship between cinema, education and childhood was one of the fundamental cornerstones of this investigation.

**Keywords:** Cineduc. History of Education. Cinema and Education.

## LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1 – Equipe do Plan Deni no II Seminário Latino-Americano da OCIC – 1969	72
Figura 2 – Alunas do Colégio Teresiano - Colégio. de Aplicação da PUC utilizando uma moviola super 8	79
Figura 3 – O Elefante do Cineduc	108
Figura 4 – Júri Infantil Cineduc na terceira edição Rio Cine Festival (1986)	135
Figura 5 – Capa do jornal Último Rolo	145

## LISTA DE SIGLAS

ACB	Ação Católica Brasileira
Asa	Ação Social Arquidiocesana
Capes	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CCC	Central Católica de Cinema
CCOC	Centro Católico de Orientação Cinematográfica
Celam	Conselho Episcopal Latino-Americano
CEN	Centro Educativo de Niterói
Cifej	Centre International de Film pour l'Enfance et la Jeunesse
CineOP	Festival de Cinema de Ouro Preto
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
EDEM	Escola Dinâmica de Ensino Moderno
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes S.A.
Funarte	Fundação Nacional de Artes
INC	Instituto Nacional de Cinema
Ince	Instituto Nacional de Cinema Educativo
Inep	Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira
LDB	Lei de Diretrizes e Bases
MAM	Museu de Arte Moderna
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MIS	Museu da Imagem e do Som
OCIC	Organização Católica Internacional de Cinema
OCIC-AL	Organização Católica Internacional de Cinema da América Latina
ON	Oficina Nacional
ONG	Organização Não Governamental
ONU	Organização das Nações Unidas
Plan Deni	Plano de Niños
Rede Kino	Rede Latino-Americana de Educação, Cinema e Audiovisual
SAL-OCIC	Secretariado da América Latina da Organização Católica Internacional de Cinema
SCI	Secretariado de Cinema e Imprensa
SIC	Serviço de Informação Cinematográfica

SMC	Secretariado de Meios de Comunicação
TVE	TV Educativa
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNICEF	Fundos das Nações Unidas para a Infância
Usaid	United States Agency for International Development

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	16
CAPÍTULO 1 OS CAMINHOS DA INVESTIGAÇÃO .....	21
1.1. Os fios e a trama .....	30
CAPÍTULO 2 INTERVENIENTES HISTÓRICOS E A FORMAÇÃO DO PLAN DENI ...	35
2.1. América Penichet, Luis Campos Martínez e o Plan Deni .....	36
2.2. Plan Deni e a opção pelo público infantil .....	40
2.3. Formação do Plan Deni .....	41
2.4. Metodologia do Plan Deni e a concepção de Infância .....	43
CAPÍTULO 3 O PROTAGONISMO DA IGREJA CATÓLICA NO BRASIL COM RELAÇÃO AO CINEMA E A GÊNESE DO CINEDUC .....	55
3.1. O Centro Dom Vital .....	55
3.2. D. Hélder Câmara .....	56
3.3. Criação da CNBB .....	60
3.4. Central Católica de Cinema e a Atuação do Pe. Guido .....	60
3.5. Ações da OCIC .....	61
3.6. Crise e Ruptura Brasileira .....	63
3.7 Movimentos de artistas .....	65
3.8. Os Fundadores do Cineduc .....	67
3.8.1. <i>Marialva Monteiro</i> .....	67
3.8.2. <i>Hilda Azevedo</i> .....	69
CAPÍTULO 4 O FAZER-SE DO CINEDUC .....	72
4.1. Momentos Educacionais e Econômicos .....	73
4.1.1. <i>O Momento Educacional</i> .....	73
4.1.2. <i>O Momento Econômico</i> .....	75
4.2. Origem do Cineduc .....	76

<b>4.3. Singularidades do Modelo Brasileiro.....</b>	<b>79</b>
<b>4.3.1. <i>Organização do Curso Cineduc</i> .....</b>	<b>79</b>
<b>4.3.2. <i>O Trabalho da Psicóloga e a Formação do Professor do Cineduc</i>.....</b>	<b>83</b>
<b>4.3.3. <i>As Escolas contempladas pelo Cineduc</i> .....</b>	<b>85</b>
<b>4.4. Autoavaliação dos Três Primeiros Anos do Cineduc .....</b>	<b>87</b>
<b>4.5. Olhares de Fora: Avaliação de América Penichet e da Imprensa .....</b>	<b>90</b>
<b>4.6. Desligamento do Cineduc da CNBB .....</b>	<b>92</b>
<b>4.7. Análise dos três anos do trabalho do Cineduc ainda na CNBB .....</b>	<b>93</b>
<b>CAPÍTULO 5 O CINEDUC COMO ORGANIZAÇÃO NÃO GOVERNAMENTAL (ONG) .....</b>	<b>97</b>
<b>5.1. Escolha do Símbolo do Cineduc .....</b>	<b>108</b>
<b>5.2. Experiência do Cineduc no Morro do Catumbi .....</b>	<b>112</b>
<b>5.3. Experiência do Cineduc em Escolas Experimentais.....</b>	<b>115</b>
<b>5.4. Entrada dos Sócios Colaboradores .....</b>	<b>116</b>
<b>5.5. 1º Seminário Imagem &amp; Educação .....</b>	<b>118</b>
<b>5.6. Projeto Lobato .....</b>	<b>120</b>
<b>5.7. Reflexões da Psicóloga Maria Rita Kehl.....</b>	<b>120</b>
<b>5.8. Projeto Municine .....</b>	<b>122</b>
<b>5.9. Prêmio Estácio de Sá .....</b>	<b>124</b>
<b>5.9.1. <i>Lançamento do Livro “Cinema: uma janela mágica”</i> .....</b>	<b>124</b>
<b>5.10. O Cineduc nos Primórdios de 1980.....</b>	<b>125</b>
<b>5.10.1. <i>Um Programa de TV: Olho mágico</i> .....</b>	<b>126</b>
<b>5.10.2 <i>Projeto Diafilme</i> .....</b>	<b>132</b>
<b>5.11. Reflexões a partir da trajetória do Cineduc.....</b>	<b>139</b>

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>145</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>150</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>163</b>
<b>ANEXO A – ENTREVISTA COM MARIALVA PARANHOS MONTEIRO .....</b>	<b>163</b>
<b>ANEXO B – ENTREVISTA COM HILDA AZEVEDO SOARES .....</b>	<b>163</b>
<b>ANEXO C – ENTREVISTA COM ELIZABETE BULLARA RIBEIRO DE MATTOS.....</b>	<b>163</b>
<b>ANEXO D – ENTREVISTA COM REGINA FERNANDES.....</b>	<b>163</b>
<b>ANEXO E – ENTREVISTA COM ANNA ROSAURA TRANCOSO .....</b>	<b>163</b>
<b>ANEXO F – ENTREVISTA COM MARIALVA PARANHOS MONTEIRO E HILDA AZEVEDO SOARES .....</b>	<b>163</b>
<b>ANEXO G – TERMO DE AUTORIZAÇÃO: MARIALVA PARANHOS MONTEIRO .....</b>	<b>163</b>
<b>ANEXO H – TERMO DE AUTORIZAÇÃO: HILDA AZEVEDO SOARES .....</b>	<b>163</b>
<b>ANEXO I – TERMO DE AUTORIZAÇÃO: ELIZABETE BULLARA RIBEIRO DE MATTOS.....</b>	<b>163</b>
<b>ANEXO J – TERMO DE AUTORIZAÇÃO: REGINA FERNANDES.....</b>	<b>163</b>
<b>ANEXO K – TERMO DE AUTORIZAÇÃO: ANNA ROSAURA TRANCOSO .....</b>	<b>163</b>
<b>ANEXO L – INSTRUMENTO PARTICULAR DE LICENCIAMENTO CINEDUC..</b>	<b>163</b>

## INTRODUÇÃO

“Em cada sentido moram outros sentidos”.  
(QUEIRÓS, 2009, p. 18-19)

Como sujeito encarnado que sou, carrego em minhas entranhas as falas de um senhor que tenho como um grande exemplo até hoje: meu pai. Esse homem buscou, através de suas atitudes, apresentar para suas filhas o que é o ser humano e, além disso, o que é ser um cidadão no sentido amplo da palavra. Teve como meta principal a instrução das suas filhas e para isso utilizou várias táticas, nos ajudando e incentivando no caminho do conhecimento, visando a superação. Atitudes que nem sempre podiam ser quantificáveis, mensuráveis, porque relacionadas aos sentidos de viver. Almiro Ferreira do Nascimento mostrou, com simplicidade e sabedoria, através de gestos e palavras, a necessidade de desconfiar das frases radicais e determinantes; ensinou-nos que o ditado “pau que nasce torto, morre torto” não era verdade, ou seja, que com amor, diálogo, respeito e orientação a história poderia tomar outros rumos. Assim, o questionamento e o desejo de conhecer sempre foram atitudes que me acompanharam ao longo da trajetória pessoal e profissional. As atitudes e falas de meu pai criaram imagens de que jamais esqueci, tendo aprendido com essas imagens, assim como constatado que a dúvida ensina, pois “[...] a dúvida é a possibilidade do humano” (QUEIRÓS, 2010)<sup>1</sup>. E uma das minhas escolhas foi dizer, mesmo sabendo que não seria simples: “prefiro sentir o risco do que sentir o medo da escravidão”<sup>2</sup>. Como afirma Gallo (1995, p. 173): “Ao escolher a produção da segurança, escolhe a morte; faz a opção por uma vida branda, apática, um arremedo de existência.” Menciono isso para que os leitores possam entender um pouco da minha trajetória como educadora e pesquisadora.

No ano de 2001, iniciei um trabalho de produção audiovisual com crianças e adolescentes na escola Oga Mitá, com sede na Tijuca, Rio de Janeiro. Essa opção se deu em decorrência do meu interesse por cinema e produção audiovisual e por entender que seria uma maneira de me aproximar mais dos adolescentes, pois essa era a primeira vez em que trabalhava com essa faixa etária. Além disso, na época, a utilização das novas tecnologias estava em pauta nas discussões educacionais, e eu queria produzir com eles algo que pudesse me desafiar enquanto educadora, de modo a possibilitar descobertas para mim e para o grupo

---

<sup>1</sup> Palestra de comemoração dos 30 anos da escola Oga Mitá, no auditório do Sesc Tijuca.

<sup>2</sup> Essa reflexão já existia dentro de mim, mas só consegui formular em frase depois que li o texto “Uma educação anarquista: por uma pedagogia do risco”, de Silvio Galo, porque “o risco é sinônimo de liberdade” (REICH *apud* GALLO, 1995, p. 172).

com que iria trabalhar naquele ano. Sentia medo do desconhecido, mas precisava de algo novo na minha prática educacional e aquele era o momento de arriscar, pois a escola possibilitava práticas pedagógicas mais ousadas, em razão de seu projeto político-pedagógico.

O meu *fazer-se* nessa área do conhecimento veio ampliar minha formação como educadora, visto que à medida que as ações e propostas eram colocadas em prática, ia descobrindo que aquilo que estava realizando com ares de novidade era, na verdade, uma proposta desenvolvida por outras instituições já há bastante tempo. E foi com o objetivo de ampliar, aprofundar e teorizar sobre meus conhecimentos e experiências práticas que decidi fazer o Mestrado em Educação em 2010.

Nas aulas de Pensamento Educacional no Brasil, ministradas pela professora Angela Maria Souza Martins, ao estudar sobre o Manifesto dos Pioneiros de 1932, percebi que nos documentos daquela época se mencionava o cinema dentro da escola:

[...] a escola deve utilizar, em seu proveito, com maior amplitude possível, todos os recursos formidáveis, como a imprensa, o disco, o cinema e o rádio, com que a ciência multiplicando-lhe a eficácia, acudiu a obra de educação e cultura e que assume, em face das condições geográficas e de extensão territorial do país, uma importância capital. (GHIRALDELLI JÚNIOR, 2001, p. 75-76).

Nesse momento, vários questionamentos surgiram, pois o que eu conhecia sobre mídia-educação e cinema-educação fazia parte de um *corpus* de estudos e ações mais recentes, com aproximadamente uma década de existência, e a questão que se colocava para mim era: durante o século XX, quais ações tinham sido realizadas com relação ao cinema na educação? Elas ainda existiam? Eu desconhecia o percurso histórico desse trabalho no Brasil. A busca por sair do senso comum fez-se necessária, pois, como afirma Reis Junior (2008, p. 30):

Infelizmente, o desconhecimento histórico leva muitos daqueles que estão envolvidos com a mídia-educação a se comportar e se expressar de modo a fazer crer que ela apenas se fundamenta em fenômenos sociais do presente. Esse modo de pensar dificultou, até agora, a valorização do processo sócio-histórico que dá sentido às práticas educacionais de mídia-educativa do presente.

Essa percepção de que o novo não era tão novo e o velho não era tão velho me levou ao desejo de conhecer mais a história da educação e do cinema no Brasil, pois “[o] passado não é assim tão passado porque dele nasce o presente com que se faz o futuro” (MEIRELES, 2001, p. 9). Senti o desejo de olhar para esse meu desconhecimento: “quando olhamos nós acordamos alegrias, tristezas, saudades, amores, lembranças que dormem em nossos corações” (QUEIRÓS, 2009, p. 9).

Busquei unir os papéis de educadora e historiadora, pois o caminho histórico me forneceu elementos que deram maior consistência às reflexões provenientes de minha própria prática. Ao mergulhar na história tive acesso a informações que me possibilitaram compreender melhor o papel do cinema no processo educativo. Embora a modernidade tenha fragmentado o conhecimento, a educação e a história caminham juntas, da mesma forma que a teoria e a prática. Como afirma Martins, é necessário

buscar uma história que não fique na superficialidade, [...] ir em direção a uma história que explicita as vinculações básicas entres os diferentes aspectos de uma realidade sociocultural [...] buscando compreender a riqueza e a complexidade dos processos e das práticas pedagógicas (MARTINS, 2006, p. 110).

Esta pesquisa tem como objetivo mergulhar na história para adensar reflexões sobre o cinema e a educação, travando um diálogo que possibilite mostrar trajetórias tão complexas. Busco um diálogo com o desconhecido ou pouco conhecido e acredito na riqueza do mesmo.

A introdução do cinema nas salas de aula é um marco na educação, pois representa a possibilidade de cruzamento entre duas áreas de conhecimento: pedagogia e comunicação. Isso contribuiu para o desenvolvimento de trabalhos que promovam a ampliação das leituras de mundo e o enriquecimento da criatividade de todos os que participam desse processo: educadores e estudantes.

A utilização da linguagem audiovisual com o propósito educativo teve início há muito tempo, e neste trabalho optei por investigar o percurso histórico do Cineduc – Cinema e Educação<sup>3</sup>, um pioneiro no trabalho com cinema e educação no Brasil, que foi criado pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), no ano de 1969, e cuja trajetória histórica é ainda pouco conhecida.

As questões que se apresentaram inicialmente na pesquisa foram: como se originou o Cineduc? Como o Cineduc se relaciona com a Igreja Católica? Como essa relação aparece nos documentos? Qual a percepção que os fundadores têm em relação ao papel da Igreja no contexto histórico e político daquela época? Por que o Cineduc vinculava-se ao Plan Deni<sup>4</sup>? Qual a relação do Cineduc com os criadores e fundadores do Plan Deni? Os objetivos desenvolvidos pelo Plan Deni eram os mesmos do Cineduc? Quais as concepções de criança e cinema que vieram do Plan Deni para o Cineduc? Como o cinema e a educação eram vistos no Cineduc? Como e onde foi desenvolvido o trabalho do Cineduc? Quais as facilidades e

---

<sup>3</sup> Neste texto, a ONG Cineduc: Cinema e Educação será referenciada, na maioria das vezes, apenas por Cineduc.

<sup>4</sup> O Plan Deni é uma metodologia utilizada pelo seu idealizador Luis Campos Martínez num projeto desenvolvido pela Igreja Católica que tinha como objetivo a educação do espectador crítico infantil através do Cinema.

dificuldades encontradas ao longo de sua trajetória? O que se entende por espectador crítico nesse contexto? Como foi sua aceitação nas escolas e na sociedade?

Para tentar responder a essas perguntas, precisaria desenvolver uma metodologia para ajudar na tessitura da pesquisa. Nesse sentido, a orientação e a experiência da professora Angela Martins foram de fundamental importância, pois as leituras oferecidas nos nossos encontros e os autores do campo da história sugeridos por ela possibilitaram a construção de um ninho. Essa imagem pode parecer um porto seguro, mas não foi essa a intenção. O ninho com um simbolismo de contorno, construção, só se realizaria depois de muito trabalho, muitas escolhas embasadas por certa segurança, para que fosse possível saber onde buscar os fios do processo de construção.

Ao longo da pesquisa, verificamos que mesmo tendo optado pelo percurso histórico e o *fazer-se* dos protagonistas, ainda assim, o período envolvido era muito longo, já que a ONG Cineduc tem 40 anos de existência preenchidos por uma vasta realização de projetos. Diante disso, decidimos entender o contexto histórico que contribuiu para a realização desse trabalho na sociedade brasileira e na América Latina; perceber as ações da Igreja que levaram à realização desse projeto, somando-se as ações do Cineduc e de seus protagonistas nas décadas de 70 e 80.

Sendo assim, para fundamentar teoricamente este estudo, dialogamos com as ideias de Edward P. Thompson, no que diz respeito aos conceitos de processo e experiência, para compreender as especificidades dos protagonistas desse processo. De sua proposição conceitual, constante na obra “A formação da classe operária inglesa” (THOMPSON, 1987), foi utilizada a expressão *fazer-se*, no sentido de entender uma formação social e cultural que surge a partir dos processos experienciados e vividos. Como processo, as ações desses protagonistas acontecem no cotidiano; assim trago também para o diálogo Michael de Certeau (1994), no que diz respeito às práticas cotidianas desses praticantes, atores dos processos que criam suas estratégias e táticas para o *fazer-se* num contexto hegemônico. E como o Cineduc trabalhava com cinema e criança, foram importantíssimas algumas leituras que realizei de Walter Benjamin (1994).

Para melhor compreensão do foco dessa pesquisa, no primeiro capítulo apresento os caminhos metodológicos escolhidos, podendo assim o leitor perceber os sentidos presentes nesse processo de busca e construção da pesquisa, quais os diálogos estabelecidos com os autores escolhidos, as fontes, os sujeitos e o campo.

No segundo capítulo, disserto sobre os fios e as tramas que antecederam a formação do Cineduc no Brasil e sua relação com o Plan Deni, destacando as ideias norteadoras dessa ação, moldadas a partir do trabalho das pessoas que desenvolviam esse projeto fora do Brasil.

No terceiro capítulo trago brevemente a história das ações de jovens católicos que se envolveram em atividades relacionadas ao cinema, bem como de pessoas que foram fundamentais para o fortalecimento de um pensamento mais progressista no interior da Igreja Católica.

No quarto capítulo apresento a criação e o desenvolvimento do Cineduc no Brasil. Por meio das categorias experiência, táticas, estratégias, procuro mostrar o *fazer-se* da instituição e dos atores desse processo, seus objetivos, sua concepção de cinema, educação e criança, apontando as bases teórico-metodológicas desse trabalho.

No quinto capítulo analiso o trabalho do Cineduc como Organização não Governamental (ONG), suas ações durante a segunda metade da década de 1970 e ao longo da década de 1980, quando esta instituição desenvolveu ações junto às escolas estaduais no Rio de Janeiro.

Nas Considerações Finais faço um balanço das contribuições do Cineduc para a história do cinema e da educação no Brasil que considerei interessantes.

## CAPÍTULO 1 OS CAMINHOS DA INVESTIGAÇÃO

“Descobrimos que cada gosto nos traz uma história”.  
(QUEIRÓS, 2009, p. 18-19)

Quando criança houve um período em que meu pai viajava para o garimpo Serra Sem Calça, que ficava na cidade de Jarú, em Rondônia, para trabalhar na extração do ouro. Quando voltava, eu queria ver o que ele trazia e gostava de ouvir as histórias narradas por ele a outros adultos que frequentavam nosso restaurante. Ao ouvir a conversa, eu criava imagens na minha cabeça e era com elas que eu ouvia tudo que ele dizia. Certa vez meu pai foi para o garimpo e não trouxe nenhum ouro, e isso me deixou sem entender “como ele vai para um lugar cheio de ouro e não traz nada?”

Perguntei para o meu pai como era garimpar. Ele me explicou que cada pessoa ou grupo escolhia um pedaço de terra para cavar um buraco a fim de encontrar o ouro. Iam cavando e, pelas paredes do buraco, pelo que se encontrava no processo de escavação, era possível perceber se aquele buraco teria ou não ouro. Alguns buracos desde o início denunciavam a presença do metal, outros não, por isso não se podia desistir tão rápido. Era preciso ter paciência. Caso o local não fosse bom, furava-se outro buraco.

Através dessa história, vejo o material do Cineduc como um garimpo riquíssimo em informações, histórias, memórias, produções. Mas era preciso escolher um buraco para cavar. Pelos relatos do meu pai, percebia que no garimpo Serra Sem Calça havia muita disputa e, várias vezes, os valores éticos não eram respeitados. Para lidar com essa situação, meu pai se utilizava de outras “armas” que não podem ser tocadas, mas sentidas e vividas: sinceridade, humildade, intuição e astúcia. Desde muito pequena, aprendi que essas “armas” são fundamentais para se ter um bom relacionamento e conquistar a confiança das pessoas. A ética e a moral são princípios que perpassam a vida.

A estratégia que tracei para buscar a história do Cineduc foi entrevistar algumas pessoas<sup>5</sup>, fazer um levantamento bibliográfico do que já havia sido escrito sobre essa instituição e também das produções acadêmicas que tratavam sobre os temas Cinema, Igreja, Educação, a fim de buscar as pistas dessa história, entendendo que “nunca vamos contar toda a história, nós nunca vamos restituir o passado enquanto tal, nós vamos reconstituir o passado como lugar de lacunas” (LEANDRO, 2011b).

---

<sup>5</sup> Todas as pessoas entrevistadas, quando mencionadas pela primeira vez, aparecerão com os nomes completos, mas nas ocorrências seguintes, serão tratadas pela maneira que gostam de serem chamadas ou como são conhecidas socialmente.

Todas as entrevistas realizadas foram de modalidade aberta, ou seja, os entrevistados tinham liberdade para se expressar e deixar fluir as lembranças, pois o objetivo era conhecer o Cineduc por meio de pessoas que viveram esse espaço/tempo, pensando que pudessem fornecer informações e relatar suas experiências particulares. Meu objetivo era buscar os *vestígios* dessa história e o fazer-se dessas pessoas. Era preciso ouvir, ver, observar aonde os entrevistados me levariam para escolher as ferramentas disponíveis para escavação desse passado.

No ano de 2011, já no mestrado, encontrei Marialva Paranhos Monteiro, uma das fundadoras do Cineduc, no 6º Festival de Cinema de Ouro Preto (CineOP), participando do III Fórum da Rede Kino, Rede Latino-Americana de Educação, Cinema e Audiovisual. Nesse evento aproveitei para marcar uma entrevista com ela, realizada no dia 27 de junho de 2011, em sua casa, na cidade do Rio de Janeiro.

Tivemos uma conversa bastante longa em que Marialva se interessou em contar a história do Cineduc: seu começo, o nome das pessoas que participaram, muitas delas integrantes de setores da Igreja e do Governo.

Em um segundo momento, fiz uma entrevista com Hilda Azevedo Soares, em sua casa, no dia 19 de setembro de 2011. Ela trabalhou na Central Católica dos Bispos do Brasil e iniciou o trabalho do Cineduc junto com Marialva. D. Hilda, a princípio, não me pareceu muito receptiva à conversa, recusou-se a falar sobre a origem do Cineduc, argumentando que essa história já era sabida por mim. Nesse momento, o método de pesquisa foi questionado por ela, mas expliquei que sua fala era importantíssima, pois cada um se expressa a partir das experiências e lembranças que tem do processo. Depois disso ela se tornou mais flexível. Essa entrevista se dividiu em três momentos: o da fala oficial, o da fala durante o café, após ter sido finalizada a entrevista, e o da fala durante a despedida. Todas as gravações foram devolvidas para ela ler e algumas partes foram retiradas a seu pedido. As lembranças de D. Hilda iam surgindo como se viessem das camadas subterrâneas da memória, e já naquele momento o prazer de rememorar estava presente. Comecei a perceber que a fala sobre o Cineduc era importante para ela, aquelas lembranças pareciam ser significativas em sua vida, isso porque D. Hilda é uma senhora de 95 anos, sua lógica temporal sendo bem diferente daquela da maioria das pessoas.

A terceira entrevista foi com Elizabete Bullara Ribeiro de Mattos, a atual secretária executiva da ONG Cineduc. Nosso encontro foi realizado no dia 23 de janeiro de 2012, na sede do Cineduc, no Rio de Janeiro. A ida ao Cineduc foi bastante interessante porque havia a curiosidade de saber como era esse espaço físico. Ao chegar lá, percebi que era um lugar

ainda em fase de organização, por motivo de recente mudança. Elizabete ficou motivada a falar sobre a metodologia do Cineduc e suas contribuições, a formação de professores e do espectador crítico. Ela abordou sua trajetória profissional, relacionando a formação fora do Cineduc com aquela construída dentro da instituição, privilegiando o entendimento sobre Educação e Cinema.

As duas últimas entrevistadas foram a professora Regina Fernandes, que atuou junto ao Cineduc nas décadas de 1980 e 1990, e Anna Rosaura Trancoso, aluna do Cineduc durante os primeiros anos de atuação na escola Andrews e futura professora da instituição. A entrevista com Regina Fernandes foi realizada em sua casa, no dia 29 de junho de 2012. Ela relatou sua história como arte educadora e sobre seu trabalho dentro do Cineduc. Já com Anna Rosaura, pelo tempo escasso e por ela não morar no município do Rio de Janeiro, a entrevista foi realizada via *Skype*, no dia 04 de setembro de 2012. Anna Rosaura falou sobre o que o Cineduc representou para ela, enquanto aluna e profissional de educação, e contou como conheceu a instituição.

Todas as entrevistas gravadas foram transcritas e devolvidas aos entrevistados para que fossem lidas, alteradas e autorizadas para a utilização na pesquisa. Das entrevistas transcritas, a única que recebeu várias intervenções foi a realizada com D. Hilda, pois ela quis corrigir e retirar o que considerava excessivo.

Durante o período de entrevistas, realizei uma pesquisa bibliográfica, utilizando principalmente a internet, com o objetivo de identificar o que já havia sido escrito sobre o Cineduc. Percebi que a maioria dos textos focava a metodologia utilizada pelo Cineduc. O livro *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*, de Rose Clair Matela (2008), foi uma leitura importante, pois trouxe um panorama do movimento cineclubista no Brasil e depoimentos de algumas pessoas que foram entrevistadas ou citadas nas entrevistas.

Essa pesquisa bibliográfica se desdobrou numa busca do que tinha sido escrito em relação a Cinema, Educação e Igreja no Brasil e na América Latina. Nesse sentido, foi de grande auxílio a dissertação da pesquisadora Raquel Santos (2009), *Lição de coisas: Igreja Católica e formação cultural para o cinema no Brasil e na Bahia*; as teses de doutorado de João Alves Júnior (2008), *O livro de imagens luminosas: Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil [1889-1937]*; a de Milene Gusmão (2008): *Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI*; dissertação de Daniel Nunes Guimarães Paes (2010), *Olhar ativo: a central católica de cinema do Rio de Janeiro (1954-1971)*; Layana Karine Pimentel (2010): *Por uma América Latina mais justa: análise das concepções dos cristãos de esquerda sobre a AL na Revista Paz e Terra (1966-*

1969) e outros textos acadêmicos encontrados na internet. Essas produções acadêmicas, além de trazerem informações fundamentais para o entendimento do entrelaçamento entre cineclubismo, cinema, educação e Igreja, possibilitaram a leitura de outros textos importantes, como os documentos papais. No site do Vaticano tive acesso às Encíclicas Papais.

A internet foi um instrumento fundamental para toda a pesquisa não só para o levantamento bibliográfico, mas também para o contato com outros pesquisadores, com os entrevistados e com a instituição pesquisada.

O encontro com as pessoas entrevistadas, as que fundaram ou tiveram uma passagem pelo Cineduc, foi bastante intenso. Logo percebi nelas o desejo de expor o que esse trabalho tinha representado e como havia sido a atuação particular de cada uma. Pela partilha de histórias, registros e memórias considerei que havia encontrado um tesouro. As histórias que iam sendo narradas geraram em mim um desejo de torná-las públicas, pois, como professora que trabalha com audiovisual na escola junto ao público infanto-juvenil, as narrativas que eram ouvidas possibilitavam reflexões e significações dentro das minhas experiências em sala de aula e esse era um tesouro que não queria mais estar guardado e que poderia, no compartilhamento, gerar outras narrativas e práticas. Isso mobilizou meu desejo de pesquisa, de aprofundar minha busca pela história do Cineduc e das pessoas que a fizeram.

Ao longo do período de reconhecimento da área do “garimpo”, que durou, aproximadamente, um ano e três meses, recebi de algumas entrevistadas várias fontes documentais.

Marialva Monteiro, depois do nosso primeiro encontro, disponibilizou cartas, circulares, relatórios, produções acadêmicas, material didático, boletins informativos produzidos pelos protagonistas dessa história. Todo esse material era originário de seu arquivo pessoal que, segundo ela, estava em caixas e futuramente seria matéria-prima para um livro. O acesso a esse arquivo foi parcial, pois os documentos eram entregues a mim já fotocopiados, portanto filtrados pela seleção de Marialva.

Os documentos oferecidos por Marialva foram: circulares escritas por Luis Campos Martínez, que apresentam a fundamentação do Plan Deni; boletins do Serviço de Informações Cinematográficas da Ação Católica Brasileira; cartas escritas por Luis Campos Martínez e América Penichet, Francisco Gutiérrez; duas cartilhas produzidas pelo Cineduc nos anos iniciais do trabalho. Marialva disponibilizou o material que Ronald Monteiro<sup>6</sup> preparou para

---

<sup>6</sup> Ronald F. Monteiro, esposo de Marialva Monteiro, era formado em Direito, mas escolheu exercer a carreira de crítico de cinema. Escrevia para os boletins da Igreja e também para jornais. Foi professor do curso de Iniciação Cinematográfica da Ação Social Arquidiocesana (ASA) e um estudioso da filmografia japonesa. Ver mais no

dar o primeiro curso de formação de professores e o relatório que apresenta as atividades desenvolvidas pelo Cineduc nos anos de 1970-1972.

Além desse material, tive acesso aos Relatórios de Atividades do Cineduc dos anos de 1972, 1974, 1975 e 1976, resultado da reunião com a equipe de professores. Outro documento muito importante foi o “Relatório: Principais Atividades”, que lista as atividades do Cineduc desde 1970 até 1991. Também recebi o Relatório que descrevia a participação do Cineduc desde 1974 até 1991 em encontros, seminários/congressos e festivais; alguns Boletins Informativos: nº 1, de abril de 1973; nº 2, de abril de 1974; nº 3, de maio de 1974, o documento intitulado Cinema e Educação (Cineduc); Documento Final do IV Seminário Latino-americano de La OCIC, em Cenáculo, Lima, Peru, de 1983; um *release* para TVE (1989), dois Catálogos Gerais de filmes de 1955-1958 e de 1958-1959, organizado pelo Serviço de Informações Cinematográficas – SIC. Consegui os seguintes livros: *A propos du langage total: simples notes philosophiques*, de Marcel Colin; *Linguagem total: uma pedagogia dos meios de comunicação*, de Francisco Gutierrez; *Pedagogia de la comunicacion*, de Francisco Gutiérrez; *Pedagogia del linguagem total: código para uma educación libertadora*, de Luis Campos Martínez; *El cine frente a la televisión*, de Luis Espinal.

Marialva disponibilizou alguns livros importantes para o entendimento acerca da formação do pensamento do Cineduc e o registro do primeiro Encontro de Mídia e Educação, realizado no Rio de Janeiro, em 1978, que reuniu profissionais de vários estados do Brasil. Foi importantíssimo o contato com todos os documentos oferecidos por Marialva, mas como esse material não estava organizado e catalogado, tornava-se difícil entender a sequência das ações descritas naqueles documentos, também não era possível perceber a frequência com que eram produzidos nem por que eram produzidos, a mesma imprecisão incidia sobre alguns dados quantitativos, que se modificavam de um documento para outro. Mas, de qualquer modo, eles foram importantes como registros e me forneceram pistas para buscar outros documentos relacionados ao Cineduc, organizei esses documentos, obedecendo uma sequência de datas. Fiz anotações e questionamentos ao perceber lacunas nas informações desses documentos.

A professora Regina Fernandes também me recebeu com seus arquivos. Ela narrou parte da história do Cineduc e mostrou o *Jornal Arte e Educação* nº 18; *10º Jornal de Arte*

---

livro *O olhar crítico de Ronald F. Monteiro*, publicado pela Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro, Prefeitura, Rio Filme, Secretaria Municipal de Cultura, em 1996.

*Educação da Escolinha de Arte do Brasil*, de 1972; textos que foram lidos nas reuniões do Cineduc; projetos que ela, Marialva e D. Hilda escreveram; material didático produzido pela equipe do Cineduc, oriundo de suas ideias; e, por último, um jornal que teve uma única edição em comemoração dos 20 anos do Cineduc. Ela cedeu todo esse material para que eu o fotocopiasse.

A seguir, listo o material fornecido pela professora Regina Fernandes: o catálogo do 2º Cinema Criança: mostra latino-americana de filmes para infância e juventude, realizado entre 8 e 13 de outubro de 1991, no Centro Cultural do Banco do Brasil; a programação do curso “Cinema e animação”; a única edição do jornal *Último Rolo*, que apresenta uma retrospectiva das atividades do Cineduc contada pela equipe e ex-alunas; *Informe Cineduc*, ano 1, nº 2, outubro de 1993; o projeto “Plano Cineduc: meios de comunicação, cidadania, Educação e participação”, que tinha como objetivo a expansão do Cineduc, sendo este um centro de formação e de estudo de Cinema e Educação; o texto “o desenvolvimento dos conceitos científicos na infância”, de Vygotsky, que era material de estudo da equipe; alguns artigos produzidos por ela e que foram apresentados em congressos.

Marialva e Elizabete Bullara franquearam-me o acesso ao acervo que estava na sede da ONG Cineduc. Logo na primeira gaveta, percebi que as pastas tinham uma organização específica. Foi um processo lento de garimpagem: quando me deparava com uma pasta que me interessava, lia e a separava. Os papéis estavam bem amarelados, alguns desses em papel de seda com as letras já pouco legíveis. Encontrei quatro pastas que me suscitaram grande interesse: “Correspondências expedidas e recebidas I e II”, “Relatórios Cineduc” e “Circulares Cineduc”. Manuseei os documentos com muito cuidado porque algumas folhas sofriam pela ação do tempo e pela maneira como estavam guardadas. Nas pastas de “Correspondências expedidas e recebidas”, percebi que havia muitos recortes de jornais, a maioria com registro de nome, dia, mês, ano e nome do jornalista. Alguns documentos eram datilografados, e outros, manuscritos. Ainda encontrei várias versões do processo de escrita de alguns textos, com correções feitas à caneta. Esses registros foram fundamentais, pois, ao manuseá-los, sentia pulsar vida e história. Era evidente o desejo de registro da história. Ao manusear essas pastas, vi que alguns documentos entregues a mim por Marialva deveriam estar originalmente nelas, dentro daquela ordem das etiquetas. Assim, as pastas encontradas no acervo do Cineduc me forneceram os documentos que faltavam e respostas às perguntas geradas pelos documentos de Marialva.

A secretária do Cineduc autorizou a saída das quatro pastas para que fossem fotocopiadas e devolvidas à instituição. Retornei ao Cineduc para devolver as pastas e, nesse

dia, marcamos um encontro: eu, Marialva e D. Hilda. Para concretização desse momento, fomos buscar D. Hilda em sua casa. Nesse dia realizei uma conversa com elas a fim de conseguir entender alguns fios que se apresentavam no processo, mas que eu não conseguia ver como eles tinham surgido. Esta conversa também foi transcrita.

Voltei outras vezes ao Cineduc para ler as atas elaboradas de 1974 até 2012. Li um total de 34 (trinta e quatro) atas, sendo 27 (vinte e sete) de Assembleias ordinárias e 7 (sete) de Assembleias extraordinárias. Esses documentos tiveram de ser lidos e fotocopiados no Cineduc, e não foi possível tirar cópia de todas as atas, assim selecionei apenas as que traziam contribuições relevantes para a pesquisa. A maioria dessas atas foi escrita num caderno de capa preta, que tinha as páginas numeradas. Algumas dessas atas estavam digitadas, guardadas apenas enquanto arquivo de computador.

Ler o registro feito pelas pessoas que passaram pelo Cineduc me possibilitou voltar ao passado estando no presente. Percebi que a letra nas pastas, nas correções dos documentos, nas informações dos recortes de jornais e em várias atas era de D. Hilda Azevedo.

Infelizmente, por falta de espaço, de pessoal e cuidado adequado, é provável que em pouco tempo esse material venha a se perder, pois alguns desses documentos já estão com a escrita bem apagada. Sendo assim, como pesquisadora bolsista da Capes, resolvi utilizar boa parte desse dinheiro para organizar o material recolhido e realizar um CD, a fim de disponibilizar tais documentos, que foram autorizados pela instituição<sup>7</sup>, a outros pesquisadores que trabalham nos campos da mídia e educação, história e educação, prática pedagógica, metodologia, infância e mídia, formação de professores. O CD também pode ser uma maneira de divulgação desse arquivo, que necessita de cuidados profissionais e que só um financiamento possibilitaria o tratamento adequado.

O processo de construção desse CD foi muito trabalhoso, para tanto, contei com os serviços de um profissional<sup>8</sup> da área de documentação para organizar o material utilizado na pesquisa sem alterar a organização dada pelo Cineduc. Esta instituição construiu uma organização documental própria, que precisava ser respeitada.

A primeira etapa foi o conhecimento dos documentos onde foram dadas orientações para forma adequada para as citações no corpo do trabalho e os passos que precisavam ser desenvolvidos. Todos os documentos precisavam ser digitalizados de acordo com o nome das pastas do Cineduc e depois disso, fazer a descrição de todos em documento para que estes

---

<sup>7</sup> Uma cópia da autorização está no anexo da pesquisa.

<sup>8</sup> Quem realizou este trabalho foi Maria Auxiliadora Nogueira, bibliotecária, com especialização em Gestão da Informação e Inteligência Competitiva; coordenadora da Comissão de Identificação e Descrição (CE-03), do Comitê de Informação e Documentação (CB-14), da ABNT. Contato: doranogueira@yahoo.com.br

fossem autorizados pela atual presidente do Cineduc. A digitalização de toda documentação só foi possível porque uma amiga disponibilizou um escâner profissional e seu tempo para ajudar nesse processo.

Depois de tudo digitalizado, vimos que pelo pouco tempo disponível, não seria possível pedir a autorização de todos os documentos, então, resolvemos pedir a autorização só dos documentos utilizados na pesquisa e disponibilizá-los em CD juntamente com as entrevistas que foram transcritas. Essa fase da pesquisa exigiu um trabalho cuidadoso e criterioso, pois, através da citação do trabalho você vai à bibliografia e ao clicar nela o leitor tem acesso direto ao documento original. Sendo assim, para realizar esse caminho foi preciso uma comunicação intensa entre o profissional e a pesquisadora. Foram alguns dias de trabalho!

Todo esse material recolhido gerou em mim um forte desejo de continuar a garimpagem, pois a riqueza dessa documentação para o campo do Cinema e da Educação na América Latina é imensurável. Ao mesmo tempo, certa inquietação também me invadiu, pois percebia que era muita informação para ser trabalhada em tão pouco tempo. Esse foi um momento muito difícil: o da escolha. Precisei me distanciar de todo esse material e, com mais calma, perceber o que tinha ficado de todo o processo vivido durante esse percurso. Embora gostasse de vários caminhos apontados durante o levantamento do material, precisava definir o que deveria ser aprofundado e explorado.

Os autores que escolhi para o diálogo no campo da história ajudaram-me nessa escolha: Edward P. Thompson, com as categorias *fazer-se* e *experiência*, e Michael de Certeau, com as categorias *táticas* e *estratégias*. Com esses autores, percebi que pesquisar sobre o Cineduc é falar do fazer-se das pessoas que viveram essa experiência e identificar as táticas e estratégias utilizadas por eles nesse percurso da história da instituição.

O ato de pesquisar, assim como o ato de garimpar, é processual. É um ir e vir constante. É buscar nos pequenos gestos, nas coisas simples, a complexidade. Ao realizar essa tarefa, me deparei com um dilema: a seleção das informações do percurso histórico do Cineduc ainda era uma tarefa que precisava ser construída. Os documentos eram muitos e variados, era necessário saber selecionar os documentos que poderiam fornecer as informações mais relevantes para a pesquisa. Assim foi decidido que as fontes escolhidas seriam: as circulares enviadas por Luiz Campos Martínez às ON (Oficinas Nacionais), as cartas que Hilda Azevedo e Marialva Monteiro escreveram e receberam de América Penichet, os relatórios de atividades do Cineduc, algumas atas da instituição e as entrevistas realizadas com algumas pessoas que participaram desse processo. Outras fontes como os recortes de

jornal da época que traziam informações sobre o Cineduc e o jornal *Último rolo* serviriam de apoio para melhor contextualizar o que estava sendo dito e completar o que faltava de informação nos documentos escolhidos. Foi realizada uma análise documental, e de acordo com a metodologia histórica, os documentos foram analisados em diálogo com o contexto histórico no qual foram produzidos.

A escolha das cartas se deu por entendermos que esses registros “ainda que não intencionais, desnudam ideias, planos, projetos e até segredos dos missivistas, assim como sua inserção de classe e a definição de sua perspectiva na vida cotidiana” (BREGLIA; ALVES, 2010, p. 276), bem como possibilitam revelar alguns nomes não mencionados na história oficial, embora responsáveis pela construção, reconstrução e transformação da mesma (BREGLIA; ALVES, 2010, p. 275).

As correspondências, então, dão pistas para o adensamento da pesquisa histórica, possibilitando uma reflexão mais profunda. Através dessas pistas, fissuras e brechas, o que se esconde produz visibilidade e questionamentos; assim, o silêncio fala profundamente, o esquecimento também é história: “[...] a produção da imagem reside não apenas no que se exhibe, mas no que se esconde” (BREGLIA; ALVES, 2010, p. 283). Elas ajudaram na tessitura das redes sociais estabelecidas pelos protagonistas, sendo assim, importantíssimas para se fazer um entrelaçamento dos dados históricos, educacionais, sociais e políticos da época junto ao fazer-se da trajetória dessa ONG.

Para verificar esse processo, precisei apurar minha garimpagem. Foi um momento de muita leitura para conseguir separar o ouro do cascalho e da terra. Fase trabalhosa e demorada, a qual exigiu muita atenção, tempo e critério. Nessa etapa consegui perceber melhor algumas impressões deixadas pelos documentos, ideias que se repetiam com frequência, dentre elas a busca de reconhecimento dentro da Educação e na sociedade, a produção didática e acadêmica da equipe e o processo de formação dos profissionais para alcançar o objetivo de formar “um espectador crítico infantil”.

Até aqui a metáfora do garimpo ajudou, mas para o processo de compreensão e análise dessas fontes é preciso realizar o entrelaçamento entre fontes e categorias dos teóricos escolhidos para construir uma história do Cineduc, pois escrever é arte e criação de quem escreve em diálogo com os autores e os documentos. É necessário construir essa trajetória, perceber os encontros, desencontros e os caminhos percorridos nesse processo.

### 1.1. Os fios e a trama

Certo dia, com o intuito de preparar suas duas filhas para que fossem moças prendadas, valores presentes naquela sociedade e tempo histórico, minha mãe comprou telas de tapeçaria para iniciarmos um curso que chegara à cidade de Ji-Paraná, no estado de Rondônia, onde morávamos. O colorido das linhas, os momentos de criação, de escolha das cores, do enfiar da linha na agulha, do tecer e destecer estão vivos até hoje na memória: “Viajava dentro delas por todo o recinto e misturava-me ao jogo de cores de suas cúpulas até que se rompessem. Perdia-me nas cores, nos céus, numa joia, num livro” (BENJAMIN, 2011, p. 95). Os autores escolhidos para esse diálogo – Edward Palmer Thompson, Michael de Certeau – valorizam as experiências dos sujeitos que acontecem nos processos cotidianos e na relação com o outro. E essa experiência não é uma categoria fria e isolada, mas ela está cheia de vida, de contradições, de silêncios, de lutas e de mudanças. Para eles, os silêncios não são vazios, mas possibilidades de pensamento e avanço.

Thompson foi um marxista que, durante toda sua vida, lutou pela transformação social. Ao longo de sua trajetória, passou a se ver como um marxista humanista (ALVITO, 2012, p. 1). Sempre muito reflexivo e questionador, teceu críticas aos “marxologistas”, pois estes reduziram a potência do texto de Marx, tendo buscado ver limites e silêncios na obra de Marx, para ele indícios de potência de pensamento. Sendo assim, dialetiza o pensamento de Marx com o objetivo de fazer “avançar a história e o entendimento de Marx, e não a marxologia” (THOMPSON, 1981, p. 181).

No livro *Miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser* (THOMPSON, 1981), o historiador critica o materialismo estruturalista, disseminado por Althusser, e se posiciona afirmando que toda teoria “determinista, imutável” é um posicionamento cômodo e, por sua vez, aprisionador, fechado em si mesmo, e que “toda teoria é um conhecimento em desenvolvimento, provisório e aproximado” (BERTUCCI; FARIA; OLIVEIRA, 2010, p. 61).

Thompson critica veementemente o marxismo althusseriano, pois este não via a empiria como um componente importante na formação social e de classe, além de conceber o modo de produção como a única maneira de se constituir uma classe. Segundo Thompson (1981), Althusser criou um modelo simples e confortável para explicar a sociedade, a simbologia de um edifício composto por infraestrutura (base) e superestrutura (os poderes reguladores da sociedade), ou seja, a sociedade se resumiria a uma relação hierárquica e

determinante. Nesse pensamento, o sujeito e os processos desaparecem e a classe é definida, unicamente, pelo modo de produção.

Thompson (1981) aponta um dos “silêncios” de Marx, que foi não conseguir se livrar da prisão imposta pelo seu “antagonista burguês”, vendo a lógica do funcionamento do capital como determinante para a formação da classe. Contudo, não deixa de mencionar que Marx conseguiu fazer o que era possível em sua época e, para justificar esse seu pensamento, argumenta que, diferentemente do marxismo estruturalista, Marx tentou ver de outro modo a formação da classe e da sociedade utilizando a antropologia, apesar de não ter tido total sucesso:

não é verdade que ele [Marx] tenha inocentemente negligenciado a necessidade de proporcionar uma certa ‘genética’ à sua teoria. Marx tentou isso, primeiro, em seus escritos sobre alienação, fetichismo de mercadoria, e reificação; e em segundo lugar, em sua noção do homem, em sua história, continuamente refazendo a sua própria natureza (THOMPSON, 1981, p. 182)<sup>9</sup>.

Para Thompson, os termos *experiência e cultura* são silêncios na obra de Marx. Diante disso, ele a toma como herança, não como uma imagem a que se devesse render homenagem. Ele realmente recupera o caráter processual do materialismo histórico.

Thompson reconhece que a obra crítica não é um pensamento total e afirma que só se pode pensar uma coisa se ela for observada, experimentada, vivida<sup>10</sup>. Por isso valoriza tanto a experiência e o processo, pois é nesse entrelaçamento que as pessoas se fazem enquanto sujeito e sociedade, trazendo assim a cultura para o centro do materialismo histórico. De sua proposição conceitual, constante na obra *A formação da classe operária inglesa* (THOMPSON, 1987), foi utilizada a expressão “fazer-se” no sentido de entender uma formação social e cultural que surge a partir dos processos experimentados e vividos. Para o historiador, a classe operária formou-se pelo modo como esta vivenciou suas experiências cotidianas, marcadas pelo tempo. Em sua pesquisa, ele foi buscar os indícios de como as pessoas fizeram-se no decorrer daquele processo.

Thompson não nega a existência da estrutura, mas entende que a experiência e o fazer--se das pessoas acontecem no processo, nas relações, e que essas relações são

---

<sup>9</sup> Segundo Thompson (1981, p. 181), Marx teria valorizado uma pesquisa antropológica em dado momento, baseada nos costumes, mas não conseguiu desenvolver esse pensamento.

<sup>10</sup> Outra crítica desenvolvida por Thompson a Althusser e aos marxismos é de que uma teoria seria tomada como verdade e essa verdade seria tão inequívoca que as pessoas se absteriam de observar, de experimentar. É uma teoria que bloqueia o acesso ao real. As pessoas dizem o que é o real sem experimentá-lo ou observá-lo.

perpassadas por valores, moral e sentimentos. A partir desse momento, a imagem da tela de tapeçaria se torna muito útil para desdobrar os conceitos de Thompson. Sua estrutura é horizontal e nela estão presentes as questões econômica, social, cultural, incluído o sujeito que se tece, destece e retece no processo, por isso a estrutura poderia ser “transmudada” (THOMPSON, 1981, p. 188).

Nesse sentido, o autor amplia a observação acerca da formação da sociedade trazendo para o contexto investigativo a complexidade das relações, o movimento dos sujeitos na história, suas contradições, crenças, valores, costumes, desafiando “a previsão e fugindo de qualquer definição estreita da determinação” (THOMPSON, 1981, p. 189). Thompson entende que “a teoria era permanentemente refeita na relação indispensável com as fontes: [porque] as categorias adequadas à investigação da história são históricas” (BERTUCCI; FARIA; OLIVEIRA, 2010, p. 19).

Thompson afirma que:

A velha noção utilitária de que todos os fatos são quantificáveis e mensuráveis (e podem, portanto, ser ingeridos por um computador) e de que tudo o que não pode ser medido não é um fato, está viva e animada, e domina uma grande parte da tradição marxista. (THOMPSON, 1981, p. 193-194).

Para esse autor, “pensamento e ser habitam um único espaço, que somos nós mesmos” (THOMPSON, 1981, p. 27), sendo assim é importante tornar complexos os fatos, incluindo no materialismo histórico o que não é quantificável e mensurável, como os sentimentos, as emoções, os costumes. Pois,

as pessoas não experimentam sua própria experiência apenas como ideias, no âmbito do pensamento e de seus procedimentos [...]. Elas também experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidades, como valores ou (através de formas mais elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas. Essa metade da cultura (e é metade completa) pode ser descrita como consciência afetiva e moral (THOMPSON, 1981, p. 189).

Por este viés, entendemos que o pensamento de Edward Palmer Thompson dialoga com alguns conceitos de Michel de Certeau na medida em que Thompson traz para o materialismo histórico a história dos sujeitos, suas experiências e o fazer-se das pessoas no processo, afirmando que a estrutura pode ser transmudada (THOMPSON, 1981, p. 188). Certeau, no livro *A invenção do cotidiano – artes de fazer* (1994), apresenta duas categorias que irão nos ajudar nesse entrelaçamento da pesquisa: *as estratégias* e *as táticas* dos praticantes. Interessa-nos ver o ponto de “junção” entre os conceitos desses teóricos.

Certeau (1994, p. 38) afirma que “o cotidiano se inventa de mil maneiras de caça não autorizada”. Para desdobrar o sentido dessa frase, vejamos o caso apresentado pelo autor. As estratégias da colonização espanhola entre etnias indígenas foram modificadas pelo uso que os colonizados, subjugados ou mesmo consentindo, fizeram das leis, das práticas e/ou das representações que lhes eram impostas ora pela força, ora pela sedução. Sendo assim, neste breve exemplo, podemos perceber o que Certeau chama de usos, táticas e estratégias. É possível reconhecer os usos e as táticas empregadas pelos indígenas para subverter (nem sempre intencionalmente) essas leis, práticas e representações. “Eles metaforizavam a ordem dominante: faziam-na funcionar em outro registro” (CERTEAU, 1994, p. 95), assim faziam-se diferentes e invisíveis no espaço organizado pelo ocupante. Os colonizadores espanhóis utilizaram estratégias para conseguir a dominação através das relações de força e poder. “A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças” (CERTEAU, 1994, p. 99).

Sendo assim, entendemos que a estratégia pressupõe o poder, enquanto a tática é determinada pela “carência” deste, ou seja, “as estratégias são capazes de produzir, mapear e impor, ao passo que as táticas só podem utilizá-los, manipular e alterar” (CERTEAU, 1994, p. 92). Destacamos que as categorias *estratégia* e *tática* não têm um lócus definido e fixo, fazendo parte de um jogo de relações de poder em que cada qual utiliza suas “armas”, visto que a força está em todo lugar.

Quando Thompson fala na transmutação da estrutura, podemos entender que a tela pode ser a estratégia, mas os sujeitos com suas táticas vão escolher os pontos, os caminhos para construir, emergir ou lutar pelo que pensam e acreditam<sup>11</sup>. Thompson diz que

*la structure* ainda domina a experiência, mas dessa perspectiva sua influência determinada é pequena. As maneiras pelas quais qualquer geração viva, em qualquer ‘agora’ ‘manipula’ a experiência desafiam a previsão e fogem a qualquer definição estreita da determinação. (THOMPSON, 1981, p. 189, grifo do autor).

Esse é um ponto de cruzamento interessante a ser percebido na metodologia de pesquisa desses autores, mas outro ponto relevante é a valorização do processo que acontece

---

<sup>11</sup> Experiência humana: “os homens e mulheres também retornam como sujeito, dentro deste termo – não como sujeitos autônomos, ‘indivíduos livres’, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidades e interesses e como antagonismos, e em seguida ‘tratam’ essa experiência em sua consciência e sua cultura das mais complexas maneiras (sim, relativamente autônomas) e em seguida, muitas vezes, (mas nem sempre, através das estruturas das classes resultantes) agem, por sua vez, sobre sua situação determinada.” (THOMPSON, 1981, p. 182)

no cotidiano, a passagem dos fios, as escolhas das cores, dos pontos e nós que se apresentam nesse tecer, destecer e retecer.

Portanto, todo “ser social” tem experiência, pois ela “entra sem bater à porta” através do pensamento e da reflexão sobre os acontecimentos individuais e coletivos, estando o indivíduo aberto a mudanças “que dão origem a experiência modificada”. Assim exerce pressão “sobre a consciência social existente e propõe novas situações, contradições e silêncios” (THOMPSON, 1981, p.16).

Com as categorias de Thompson e Certeau queremos observar, escavar e tecer os materiais escolhidos do percurso histórico do Cineduc e do fazer-se dos sujeitos que trabalharam na construção coletiva e individual. O olhar estará focado no desenho que se forma nessa tela de tapeçaria, buscando dar foco às experiências das pessoas, suas reflexões, pensamentos, mudanças e permanências que ocorreram ao longo do processo de constituição do Cineduc e dos protagonistas entrevistados.

## CAPÍTULO 2 INTERVENIENTES HISTÓRICOS E A FORMAÇÃO DO PLAN DENI

Este capítulo tem como objetivo buscar os fios e as tramas que antecederam a formação do Cineduc no Brasil. Entendemos que a história não acontece de forma isolada e que as ações individuais dependem dos processos culturais, políticos e sociais que colaboram para a realização, paralisação ou silenciamento de projetos tanto individuais quanto coletivos. Neste caso, podemos recorrer às categorias de Michael de Certeau, identificando as estratégias e as táticas. Vale ressaltar que as estratégias não têm um lugar fixo, constituindo os objetivos gerais, e que as táticas (também chamadas metas) são os passos desenvolvidos para realizar ou não as estratégias. Também recorreremos a metáforas como instrumento de compreensão dessa história: da tela de tapeçaria como meio de perceber os processos vividos, e do processo de garimpagem, já que muitas das informações pesquisadas não estavam em um só lugar, sendo necessário garimpar, limpar o terreno para ver melhor o que podia ser aproveitado. Duas imagens de artesanato para o tratamento de informações provenientes de arquivos que se contradizem em datas, locais e nomes dos eventos. De qualquer modo, buscamos a fidelidade às fontes pesquisadas.

Sendo assim, traremos vários intervenientes históricos para uma maior contextualização histórica, suas tensões e contradições. Esta não foi uma tarefa simples, pois algumas relações e ações não aconteceram apenas no Brasil, ganhando complexidade maior quando relacionadas à América Latina, da qual o Brasil se diferenciava, ocupando outro lugar, como no caso do Conselho Episcopal Latino Americano (CELAM) e da discrepância da constituição e Igreja Católica brasileiras.

Ainda nesse capítulo traremos da concepção metodológica do Plan Deni, das pessoas que se dedicaram a essa *missão*, bem como da implantação dessa metodologia como plano experimental da SAL – OCIC, realizado em Lima e Quito. Haverá uma análise dos intervenientes da história na América Latina que possibilitaram essa ação.

Para se entender melhor os motivos que possibilitam o desenvolvimento de um trabalho com Cinema e Educação para crianças de iniciativa da Igreja Católica brasileira é interessante tratar das questões políticas, históricas, culturais e educacionais que antecederam o funcionamento do Cineduc. Algumas a nível nacional, outras de escopo mundial ou latino-americano.

Os anos que vão de 1916 a 1955 são conhecidos como o “período da neocristandade”. Todas as diretrizes formuladas pela Igreja eram executadas por fiéis líderes

das igrejas locais. Esse foi um período em que a instituição católica investiu muito para que a juventude fosse ativa e se incorporasse ao trabalho de evangelização (GUSMÃO, 2008).

Durante esse momento, várias ações católicas relacionadas ao cinema ocorreram em todo o mundo, não sendo diferente na América Latina e no Brasil. Alguns jovens conduziam o trabalho com o cinema na América Latina e, dentre eles, estão: América Penichet, Luís Campos Martínez e Hilda Azevedo.

No ano de 1928, no congresso de L'Union Internationale des Ligues Féminines Catholiques, ocorrido na Holanda, a Igreja Católica tomou uma iniciativa importantíssima para o desenvolvimento de ações mais articuladas com relação às questões cinematográficas, fundando a Organização Católica Internacional do Cinema (OCIC)<sup>12</sup>. E também foram concebidas as Encíclicas *Vigilante Cura* (1936)<sup>13</sup> e *Miranda Prorsus* (1957)<sup>14</sup>.

## 2.1. América Penichet, Luis Campos Martínez e o Plan Deni

Alberto Muller, ao mencionar os jovens que participaram do movimento da neocristandade em Cuba, afirma que América Penichet, juntamente com outros jovens, formou um grupo muito forte de homens e mulheres atuantes nesse processo de recristianização das igrejas católicas em Cuba (MULLER, 2008).

De acordo com Muller (2008), o trabalho de América Penichet sempre esteve relacionado ao cinema. Ela foi uma jovem católica que promoveu e desenvolveu trabalhos tanto na primeira geração de jovens atuantes, quanto na segunda. A década de 1950 foi um período de: “[...] maturação e especialização para a Ação Católica, onde outra geração de

<sup>12</sup> O órgão consultivo do Vaticano se instalou em Munique - Alemanha, transferiu-se depois para Paris e, em 1933, instalou-se definitivamente em Bruxelas-Bélgica (DALE, 1973 *apud* SANTOS, 2009).

<sup>13</sup> No ano de 1936, o Papa Pio XI promulgou a “Encíclica *Vigilanti Cura*”. Nesse documento o Papa faz um breve comentário sobre a audiência realizada em 1934 com uma comissão da Federação Internacional do Trabalho da Imprensa Cinematográfica, no qual apresentou a importância do cinema e a influência que este exercia tanto para o bem quanto para o mal (PIO XI, 1936). O objetivo era lembrar a todo custo que o cinema deveria ser realizado de acordo com a visão cristã da Igreja Católica Apostólica Romana. Nesse documento, o Papa Pio XI exorta a Igreja a não poupar esforços e uso de meios, principalmente a imprensa, “para que o cinema se torne cada vez mais um elemento precioso de instrução e educação, e não de destruição e de ruína para as almas.” (PIO XI, 1936, p. 2).

<sup>14</sup> Nesta segunda, promulgada pelo Papa Pio XII, em 8 de setembro de 1957, são retomados e renovados os ensinamentos da Igreja sobre o cinema e incluídos ensinamentos sobre as normas de uso do rádio e da televisão, como meios de ensinar e divulgar o pensamento católico. Mesmo considerando esses três veículos de comunicação, a encíclica trata-os separadamente. Nessa encíclica, Pio XII (1957, p. 1) se refere ao avanço tecnológico como “um precioso dom de Deus” e o homem, por natureza, buscaria a comunicação com o próximo através de “desenhos e escritos dos tempos mais remotos até as técnicas da nossa idade” (PIO XII, 1957, p. 4), logo devendo todos os homens utilizar os instrumentos de comunicação a serviço de Deus. Também reafirma as recomendações aos organismos nacionais, dirigidos pelos bispos, com relação à classificação e à indicação dos filmes de acordo com os princípios morais.

homens e mulheres admiráveis retomam a tocha da fé, do compromisso e da determinação de não cessar na proclamação do Evangelho de Cristo em terra cubana”<sup>15</sup> (MULLER, 2008, p. 1, tradução nossa). Nesse período a Igreja Católica, principalmente na América Latina, passou por reformulações; é um período bastante complexo. Para exemplificar, podemos apontar duas ações importantíssimas: a fundação do Conselho Episcopal Latino-Americano (CELAM), em 1955, e o Concílio Vaticano II, que serão abordados adiante.

Em Cuba, assim como no Brasil e em outros países, as encíclicas e censuras<sup>16</sup> relacionadas ao cinema eram aplicadas pelos jovens e intelectuais. Segundo Ramos (2006, p. 1), em 1950, América Penichet liderou com muito sucesso o Centro Católico de Orientação Cinematográfica (CCOC) e em pouco mais de uma década fundou e coordenou “mais de 40 cineclubes” (RAMOS, 2006, p. 2), trabalho que atendeu do público em geral até o mais especializado, como estudantes, sacerdotes e trabalhadores.

Cineastas de renome como Bresson, Rossellini, Cocteau, De Sica, Renoir y Buñuel foram promovidos pelo CCOC através de seus cineclubes. Em virtude das excelentes relações construídas com empresários e casas distribuidoras, o Centro pôde influenciar favoravelmente a carreira comercial de filmes como “Dios necesita hombres”, “Milagro en Milán” e “El diario de un cura rural”, filmes exibidos em Cuba, hoje clássicos,”<sup>17</sup> (RAMOS, 2006, p. 2, tradução nossa).

Pelo que podemos perceber, através dos diretores que foram apresentados e discutidos nos cineclubes ligados à Igreja (conforme a citação anterior), aquela instituição já não via o trabalho com o cinema apenas de forma moralista, havendo já uma visão do cinema como arte e processo criativo.

---

<sup>15</sup> Texto original: “[...] maduración y especialización para la Acción Católica, en donde otra generación de hombres y mujeres admirables retoman la antorcha de la fe, del compromiso y de la determinación de no cesar en la proclamación del evangelio de Cristo en tierra cubana.” Assim como esta, todas as citações trazidas neste texto, oriundas de documentos/textos ainda não publicados no Brasil, foram traduzidas por Soledad Castillo Tritini.

<sup>16</sup> Com as diretrizes das encíclicas podemos entender como surgiu a necessidade do trabalho dos críticos de cinema para uma avaliação dos filmes, para a realização de boletins regulares com a classificação dos filmes, a fim de que as pessoas tivessem conhecimento do seu teor, para compor uma Junta Nacional que intencionava criar, classificar e julgar bons filmes para os cristãos. Essa Junta estaria ligada à Ação Católica, sob o comando do bispo das dioceses. A encíclica observa que essa Junta deveria estar incumbida da organização das salas de cinema e que essa tarefa teria um custo alto, sendo necessário muito trabalho em prol da ação contra os “os maus filmes”, que colocavam em risco o “sagrado ministério”. A Junta deveria ser constituída por pessoas conhecedoras da técnica cinematográfica e firmes nos princípios morais da doutrina católica, bem como ser dirigida por um padre escolhido pelo bispo. Novamente, sugere-se a comunicação entre os centros de vários países para se conseguir, com a ajuda dos intelectuais católicos, a unidade no “sentir, julgar e agir” (PIO XI, 1936, p. 9).

<sup>17</sup> Texto original: “Cineastas de renombre como Bresson, Rossellini, Cocteau, De Sica, Renoir y Buñuel fueron promovidos por el CCOC a través de sus cineclubes. Y fue en virtud de las excelentes relaciones entabladas con empresarios y casas distribuidoras que el Centro pudo influir a favor de la carrera comercial de filmes como ‘Dios necesita hombres’, y que se exhibieron en Cuba películas, hoy clásicas, como ‘Milagro en Milán’ y ‘El diario de un cura rural’.”

Segundo Paes (2010), em 1952, as discussões da Jornada de Estudos promovida pela OCIC, em Madri, Espanha, com tema escolhido “Educação Cinematográfica”, tinham como objetivo articular “o cinema e os meios de comunicação e cultura”. Para o autor, essa preocupação muda o foco do espectador adulto e busca a formação do espectador infantil e jovem, entendendo o cinema “como meio de expressão e como manifestação cultural” (OCIC, 1952 *apud* PAES, 2010, p. 53).

Em 1953, América Penichet organizou vários estudos cinematográficos para educadores católicos. O prestígio que ela obteve com seu trabalho resultou, em 1954, na sua indicação para o cargo de vice-presidente da CCOC na América Latina<sup>18</sup>, vindo a organizar em janeiro de 1957 o Congresso Mundial, com financiamento da OCIC e apoio da hierarquia local (RAMOS, 2006).

Com o triunfo da Revolução Cubana de 1959<sup>19</sup>, esse trabalho entrou em colapso e América Penichet teve de ir a Lima-Peru, onde fundou o SAL-OCIC. Durante o trabalho desenvolvido por ela em Cuba, Luis Campos Martínez a conheceu e desenvolveu um diálogo com ela e com o Prof. Julio Morales Gómez, presidente da Ação Católica<sup>20</sup>, tornando-se ainda leitor da revista Cine-Guía – primeira revista católica cujo tema era cinema, editada em Cuba, em 1953 (PÉREZ PIMENTEL, 1987).

Em 1947, Luis Campos Martínez foi à Havana para estudar Direito na Universidade Central de Havana<sup>21</sup>, onde começou a dirigir cine-fóruns em cinemas e instituições, a fim de motivar a expressão das pessoas. Já nesse período, Martínez valoriza a expressão humana através das artes o que, como veremos mais adiante, fará parte da metodologia elaborada por ele para o Plan Deni.

Em 1954, no período em que viveu em Quito-Ecuador, Martínez fundou a secretaria da OCIC e, em 1957, participou do Congresso Mundial da Organização Católica Internacional

<sup>18</sup> Nesse mesmo ano Luís Campos Martínez fundou o OCIC, em Quito-Ecuador.

<sup>19</sup> Buscamos encontrar fatos históricos que pudessem dar mais informações sobre a saída de América Penichet de Cuba, no ano de 1959, ano da Revolução Cubana, mas não conseguimos. De acordo com a história, a Igreja Católica tinha uma boa relação com os revolucionários. No texto, disponível em [http://educaterra.terra.com.br/voltaire/artigos/cuba\\_fidel\\_religiao.htm](http://educaterra.terra.com.br/voltaire/artigos/cuba_fidel_religiao.htm), no início, em 1953, quando Fidel Castro foi preso pela ditadura, “o bispo D. Pérez exigiu garantias dos funcionários da ditadura Batista de que não matariam na cadeia e de que os submeteriam a um julgamento justo” (SCHILLING, 2002). Essa relação “amistosa” não teria se repetido mais. “Alguns anos depois, já no poder, quando apresentou seu Projeto de Reforma Agrária, em 17 de maio de 1960, teve contra si grande parte dos bispos. A Igreja de Cuba, instituição mais eminente do antigo Império Espanhol, tinha históricas ligações com os donos de engenho. A tal ponto que eram eles quem garantiam os proventos dos 800 e poucos padres da ilha de Cuba. Além disso, para os nacionalistas cubanos, ela havia cometido o pecado de excomungar seu herói nacional José Martí, morto numa escaramuça libertária em 1895” (SCHILLING, 2002).

<sup>20</sup> Ver o documento intitulado “Semanas Sociales”, editado pela Conferência de Bispos Católicos de Cuba (CBCC), disponível em <http://www.encomunion.org/Documentos/Cuba-y-su-Iglesia/semanas.pdf>.

<sup>21</sup> A vida de Luis Campos Martínez foi sempre perpassada pela educação: ler, escrever, trocar conhecimentos e apreciar filmes. Suas áreas de atuação foram Letras, Filosofia, História, Psicologia, Cívica e Sociologia.

de Cine, em Havana<sup>22</sup>, organizado por América Penichet. No ano de 1961, por problemas com a Revolução Cubana<sup>23</sup>, voltou para Quito<sup>24</sup>. Nessa estadia em Quito, retomou o projeto que iniciou nos cine-fóruns, de quando havia fundado a secretaria da OCIC<sup>25</sup>. Os cine-fóruns aconteciam aos sábados, nas turmas do 4º ao 6º ano, em colégios para meninos e meninas.

Em seu documento autobiográfico, Luis Campos Martínez relata que para custear essa atividade vendiam-se “*bonos*”, que davam direito a seis filmes no trimestre. Aos estudantes que demonstravam interesse, era oferecido um treinamento especial no Centro sobre Linguagem Cinematográfica, inaugurado por ele próprio. (CAMPOS MARTÍNEZ *apud* PÉREZ PIMENTEL, 1987). Também afirma que com esse projeto, os estudantes “aprenderam a se relacionar com colegas de outras escolas, ter sentido crítico” e que o trabalho com adolescentes tinha sido bom, mas que seria melhor desenvolvê-lo com as crianças “para não chegar tarde”. Percebemos que essa última frase de Martínez dialoga com o tema discutido na reunião da OCIC, em 1952, cujo foco recai sobre o espectador infantil, e também com o discurso de André Ruzskowski, realizado em janeiro de 1957, em Cuba<sup>26</sup>, na reunião do Conselho Geral da OCIC (GOMES, 1981, p. 72 *apud* SANTOS, 2009, p. 75). Ele defendeu a seguinte ideia: “o único terreno onde a batalha pela educação cinematográfica pode ser ganha de maneira decisiva – como o foi para a alfabetização e a cultura geral das massas – é a escola” (GOMES, 2008, p. 75). Esse trabalho deveria, ainda, passar do nível secundário para o primário<sup>27</sup>.

Essa experiência vivenciada por Luis Campos Martínez o levou mais tarde, em outubro de 1967, a conceber o Plan Deni: “uma metodologia educativa que utilizava o cinema como instrumento/ferramenta” (CAMPOS MARTÍNEZ *apud* PÉREZ PIMENTEL, 1987, p. 3). Esse trabalho tinha como objetivos: “Pesquisar a atitude das crianças perante o cinema 2)

---

<sup>22</sup> Segundo Paes (2010, p. 65), “Em 1958, Hilda Azevedo, Hélio Furtado do Amaral, Dulce Barros participaram do Encontro Internacional da OCIC, realizado em Havana, Cuba”. Não tivemos como confirmar se foi o mesmo evento de que Hilda participou, mas, pelo local, pensamos que sim. A data precisa dos eventos ainda é uma questão que precisa ser melhor investigada.

<sup>23</sup> Em seu documento autobiográfico, Martínez diz que não se enquadrava em nenhuma classificação, pois nunca pertenceu a nenhum sistema e nem a grupo de oposição, porque era um anarquista cristão (PÉREZ PIMENTEL, 1987, p. 2-3). Segundo ele, seu irmão Carlos foi acusado de divergir da política do governo, sendo por isso preso e fuzilado pelos “milicianos de Raúl castro sin ninguna misericordia” (PÉREZ PIMENTEL, 1987, p. 3).

<sup>24</sup> Martínez narra com mais detalhes os motivos e como foi sua saída de Cuba para Quito (PÉREZ PIMENTEL, 2012, p. 2-3).

<sup>25</sup> Martínez escreve que, mesmo estando distante, outras pessoas continuaram seu trabalho.

<sup>26</sup> Essa foi a primeira vez que esta reunião aconteceu fora da Europa.

<sup>27</sup> No jornal publicado pelo Serviço de Informações Cinematográficas, de 30 de julho de 1958, consta que André Ruzskowski esteve no Brasil depois de seu regresso da Jornada da OCIC, realizada em Paris, tendo contribuído com um excelente estudo sobre a “Encíclica *Miranda Prorsus*”.

Experimentar de que forma podemos nos valer do cinema para a melhor realização humana da criança na escola e na sua família<sup>28</sup>” (CAMPOS MARTINEZ, 1969a).

## 2.2. Plan Deni e a opção pelo público infantil

No período em que as diretrizes do Concílio Vaticano II estavam muito presentes nas discussões latino-americanas, colocando em pauta a valorização humana e a busca por mais igualdade social, ocorreram alguns movimentos dentro da Igreja para as crianças da América Latina.

América Penichet escreve que a Sal-OCIC, em abril de 1968, “recebeu uma ajuda econômica inesperada, destinada a uma ação cinematográfica a favor da criança latino-americana<sup>29</sup>” (SAL-OCIC, 1974). Segundo declara Saez (1985, p. 12), essa ajuda econômica foi uma doação da “Obra Pontifícia da Santa Infância”<sup>30</sup>.

Penichet relata que, depois de muitas reuniões e reflexões, chegou-se à conclusão de que “era necessário e prioritário dedicar a ajuda a uma ação educativa e formadora da criança frente ao cinema, partindo de experiências concretas, e realizar de maneira experimental antes de lançar um plano a nível continental” (SAL-OCIC, 1974). Foi assim que, mais uma vez, América Penichet e Luis Campos Martínez se encontraram em torno do cinema e da educação.

O trabalho de cinema para criança não é uma questão posta a partir desse momento, como vimos anteriormente.

---

<sup>28</sup> “Investigar la actitud de los niños frente al cine, 2) Experimentar en qué forma nos podemos valer del cine para la mejor realización humana del niño e la escuela e en su familia”

<sup>29</sup> Nos documentos que foram lidos, reconhecemos que quem os assina é Lourdes Penichet, irmã de América Penichet. Mas não conseguimos obter mais informações sobre ela e nem sobre seu papel nesse trabalho.

<sup>30</sup> “Esta Obra surgiu para auxiliar os educadores a despertar, gradualmente, a consciência missionária nas crianças, animá-las a fim de compartilharem sua fé e os seus bens materiais com as próprias crianças das regiões e Igrejas mais necessitadas e promover as vocações missionárias a partir da idade mais tenra [...] No ano de 1946 surge das Nações Unidas a UNICEF (Fundo das Nações Unidas para a Infância), com o objetivo de contribuir para a infância no mundo subdesenvolvido. Mas um século antes, no seio da Igreja, surgiu a primeira organização mundial em favor da infância desamparada, com um programa mais amplo do que da UNICEF: ajudar não só nas necessidades físicas, mas também espirituais e para o conhecimento do verdadeiro Deus.”

### 2.3. Formação do Plan Deni

A metodologia do Plan Deni<sup>31</sup> foi concebida por Luis Campos Martínez, em Quito, no ano de 1967. No ano de 1968, ele foi convidado por América Penichet, diretora do Secretariado da América Latina da Organização Católica Internacional de Cinema (SAL-OCIC), para desenvolver sua metodologia como plano experimental nas cidades de Lima-Peru e Quito-Ecuador, com o fim de ser desenvolvido em toda América Latina.

O Plan Deni iniciou seu trabalho experimental na SAL-OCIC e durante todo o processo Luis Campos Martínez escreveu oito circulares que narram, com detalhes, os objetivos, a metodologia, as etapas do projeto, além dos gêneros de filme que as crianças podiam assistir para o desenvolvimento de seu pensamento e crítica, de modo que as equipes dos vários países pudessem acompanhar e entender de que se tratava o trabalho. Nesses documentos é exposto o desejo de expansão do Plan Deni pela América Latina, projeto realizado em setembro de 1969. Em julho de 1969, há uma circular extra para atender à demanda do Informe 1/1969, esgotado, em que as diretrizes do trabalho foram expostas.

No primeiro informe escrito por Luis Campos Martínez, afirma-se que o plano experimental tem como objetivo “investigar qual a atitude da criança frente ao cinema e experimentar qual a melhor maneira para se utilizar o cinema a fim de promover uma melhor realização humana das crianças na escola e em sua família.” (CAMPOS MARTINEZ, 1969a). Após um ano de plano experimental, ele escreveu outra missiva, que justificava o trabalho com o cinema, apontando objetivos, metodologia, etapas necessárias à implantação do projeto e maneiras de registrar e avaliar o trabalho. Os objetivos dessa carta se diferenciam dos da carta anteriormente citada, indicando um processo de investigação que vai se reformulando mediante as experiências em campo. Martínez era um homem de leitura ativa, que modificava e ampliava seu pensamento ao longo do processo, sem deixar de alimentar um desejo de humanização da sociedade e defesa das “minorias”.

Na carta que escreveu em setembro de 1969, Luis Campos Martínez aponta como objetivos:

[...] pesquisar como compreende a criança o “fato filmico”, quer dizer, as imagens, seu conteúdo e sua técnica e como recebe o “fato cinematográfico”, quer dizer, a influência exercida pelo cinema não só em relação à conduta da criança considerada isoladamente, senão também

---

<sup>31</sup> Na autobiografia escrita por Martínez, ele afirma que o Plan Deni foi uma metodologia criada por ele, mas na circular enviada para as famílias (Quito, 13 de outubro de 1969), ele diz que vem desenvolvendo um esforço para integrar em seu país “uma nova pedagogia Linguagem Total”, criada pelo educador Francês Antoine Vallet.

enquanto à sua repercussão em toda sua vida social; desenvolver a percepção visual e auditiva da criança utilizando o cinema como meio para lhes fortalecer o hábito de atenção ativa; educar-lhe o espírito crítico pela manifestação oral; motivar sua imaginação criadora através do desenho livre, a escritura, o modelado e a dramatização espontânea e atitudes estudando essas manifestações; capacita-lhe na leitura da imagem e, dentro do possível, inicia-lhe em sua escrita (a câmara caneta); procurar nos pais de família e professores, os melhores colaboradores neste trabalho, interessando-lhes assim no uso dos meios de comunicação social como instrumento motivador do diálogo familiar e escolar, espontâneo e habitual, depois do programa ou função observados em comum<sup>32</sup> (CAMPOS MARTINEZ, 1969b).

Nesses objetivos, ele apresenta dois termos: “hecho filmico” e “cinematográfico”<sup>33</sup>. O fato filmico está relacionado à própria imagem e à técnica, enquanto o fato cinematográfico, à repercussão da narrativa na vida social da criança.

No primeiro informe enviado às Oficinas Nacionais – ON, Martínez também declara qual o público que o desenvolvimento da metodologia do Plan Deni atendeu em Quito e Lima. Segundo ele, as escolas eram particulares e públicas, sendo que, entre as privadas, existiam as confessionais e não confessionais, as que atendiam a meninos ou a meninas e outras mistas. As escolas selecionadas atendiam a crianças de “várias classes sociais e econômicas”, da faixa etária entre 7 e 11 anos de idade (CAMPOS MARTINEZ, 1969a).

Vemos que o público atendido pelo plano experimental é compatível com o que havia sido proposto para utilização da verba: atender às crianças da América Latina e, em especial, as das classes menos favorecidas. Também estava de acordo com os movimentos realizados pela Igreja na América Latina nas décadas de 1950-60 (Celam, Concílio Vaticano II). Além disso, percebemos que pela diversidade de público e escolas, Luis Campos Martínez se propõe a fazer um estudo sobre essas crianças frente ao cinema, como está exposto em um de seus objetivos.

---

<sup>32</sup> Texto original: “[...]investigar como comprende el niño el “hecho filmico”, es decir, las imágenes, su contenido y su técnica y como recibe el “hecho cinematográfico”, es decir, la influencia ejercida por el cine no sólo sobre la conducta del niño considerando aisladamente, sino también en cuanto a su repercusión en toda su vida social; desarrolla la percepción visual y auditiva del niño utilizando el cine como medio fortalecerles el hábito de atención activa; educarle el espíritu crítico por la manifestación oral; alentar su imaginación creadora mediante el dibujo libre, la escritura, el modelado y la dramatización espontáneas y actitudes estudiando esas manifestaciones; capacitarle en la lectura de la imagen y, dentro de lo posible, iniciarle en su escrita (la cámara lapicera); buscar en los padres de familia y maestros, los mejores colaboradores en este trabajo, interesándoles así en el uso de los medios de comunicación social como instrumento motivador del diálogo familiar y escolar, espontáneo y habitual, después del programa o función espectados en común.”

<sup>33</sup> Conceitos desenvolvidos por Gilbert Cohen-Seat: “um cineasta em seu próprio direito, ele demonstrou uma preocupação com o papel social do cinema. [...] Cohen-Seat era uma figura respeitada por aqueles no meio acadêmico francês”. (COHEN-SÉAT, 1985, tradução nossa).

## 2.4. Metodologia do Plan Deni e a concepção de Infância

Ainda no Informe 1/1969, Martínez (1969a) define que o trabalho seria desenvolvido durante um ano (dividido em três ciclos ou trimestres) e em duas etapas: uma com as crianças e outra com os pais. A primeira etapa seria dedicada às crianças. Em um primeiro momento, três dias antes da exibição de algum filme, seriam apresentadas fotografias do filme e, durante o recreio, seria ouvida sua trilha sonora. No domingo, de preferência, todas as crianças envolvidas no projeto veriam um filme juntas, sendo esta a oportunidade de participação de outras crianças e dos pais, ou seja, independente da classe social e na estrutura da escola, as crianças eram reunidas para assistir ao filme. Não acontecia debate, era só a projeção do filme. No dia seguinte, cada turma na sua escola, identificariam as fotografias, relacionando-as com a cena e a música correspondente. A dinâmica estimularia um diálogo breve, de no máximo 15 minutos, em que cada participante faria uma exposição acerca do que gostou no filme, do que não gostou, de como faria se fosse o diretor. O professor faria perguntas como: havia alguma cena que gostariam de ver novamente? Como eram os personagens e com qual se identificaram? Em um terceiro momento, as crianças seriam orientadas a expressar suas impressões através de desenhos, escrita ou através da modelagem. Martínez resalta que cada trabalho deveria ter o nome de seu autor, da escola e da obra cinematográfica, além de data, ano e série. Além desses procedimentos, havia a instrução sobre algum ponto da linguagem cinematográfica.

Ao final da atividade, cada responsável pela “oficina” deveria redigir um registro de forma objetiva, o qual seria reunido, posteriormente, ao de outros professores de outros espaços, com a finalidade de se fazer um estudo vertical e horizontal<sup>34</sup> (CAMPOS MARTINEZ, 1969a).

Cada um desses procedimentos é seguido dos objetivos que a atividade pretendia alcançar. O objetivo do primeiro era desenvolver as percepções visual e auditiva, para que fosse adquirida a “atenção crítica”; no segundo, a intenção era desenvolver o “espírito crítico”; no terceiro, “desenvolver a imaginação criadora e conhecer a criança”; no quarto, aprender a julgar (CAMPOS MARTINEZ, 1969a).

Os professores deviam fazer um relatório com as observações e conclusões do trabalho desenvolvido com as crianças para que depois, em reunião com os outros professores da

---

<sup>34</sup> Está é a metodologia desenvolvida por Luis Campos Martínez no Plan Deni naquele tempo histórico.

equipe, fosse feito um estudo de acordo com a proposta de Cohen-Seat (CAMPOS MARTINEZ, 1969a).

A proposta desse cineasta é do estudo horizontal, chamado sociológico, em que se compara o resultado de todos os terceiros anos de mesma faixa etária e de meios sociais diferentes. O estudo vertical, ou psicológico, procura perceber como as imagens, seus conteúdos e técnica utilizada são compreendidos pelas crianças de diversas idades e, em larga medida, como estes influenciam na formação de sua personalidade<sup>35</sup> (CAMPOS MARTINEZ, 1969a).

Ao escrever sobre a metodologia do estudo vertical e horizontal, Martínez faz referência a Cohen-Seat, porém desenvolve novas terminologias para sua prática. Ao o eixo vertical chama de “ato fílmico” e, ao horizontal, de “ato cinematográfico”. Para Cohen-Seat, os efeitos do cinema sobre o espectador assumem uma importância primordial.

Nesse período histórico, de acordo com Duarte,

eram poucos os estudos que se preocupavam em entender o modo como o espectador faz uso dos conteúdos veiculados em produtos audiovisuais (filmes, novelas, seriados de tevê, propaganda, etc.). Pensava-se que o *receptor* é alguém que recebe passivamente os conteúdos das mensagens transmitidas naqueles artefatos e que tem sua atividade intelectual bloqueada pela sutileza e pela complexidade da linguagem audiovisual. Assim, não havia razões para estudar os modos de recepção; interessava entender o modo como as mensagens são emitidas, ou melhor, os recursos de que os meios de utilizam para seduzir e ludibriar o espectador (DUARTE, 2009, p. 54).

A autora afirma que somente nos anos de 1980 os estudos da recepção começam a questionar a passividade do “receptor” e perceber que “existe um *sujeito social* dotado de valores, crenças, saberes e informações próprios de sua(s) cultura(s), que interage, de forma ativa, na produção dos significados das mensagens” (DUARTE, 2009, p. 54).

O trabalho com as famílias proposta pela metodologia do Plan Deni, pelo que pudemos perceber, pretendia buscar a parceria dos pais para que, pelo menos uma vez por semana, a família se reunisse para ver a um programa de televisão, podendo discuti-lo posteriormente. Martínez argumenta que “é o ambiente familiar que influi na vivência

---

<sup>35</sup> Texto original: “El estudio horizontales sociológico (lo que Cohen-Seat llama el ‘hecho cinematográfico’), compara el resultado de todos los terceros grados e años de las escuelas que experimentan para ver la influencia ejercida por el cine entre niños de igual edad pero de medio diferente. El estudio vertical es psicológico (lo que Cohen-Seat llama el ‘hecho fílmico’), para ver cómo las imágenes, su contenido y técnica influyen y son comprendidas por niños de diversa edad.”

cinematográfica, e não o contrário, como tradicionalmente tinha se pensado” (CAMPOS MARTINEZ, 1969a)<sup>36</sup>.

Luis Campos Martínez destaca que o meio familiar influencia o gosto cinematográfico e ainda acrescenta uma citação de Albert Sicker: “[o] filme não coloca nada alheio na criança, senão dá lugar e possibilidade de ação ao que já existe nele”<sup>37</sup> (CAMPOS MARTINEZ, 1969a). É possível perceber que seu objetivo é “tirar” o cinema do lugar de quem “influencia” negativamente o sujeito, devolvendo esse papel à família, que com seus costumes, valores e crenças realizam a formação infantil. A criança, segundo Martínez, recebe as informações da TV filtradas pelos princípios e valores familiares, só assim vindo a reproduzir comportamentos. Pensamos que esta concepção começa a perceber a criança enquanto um sujeito social, mas ainda bastante limitado, posto que sua formação estaria baseada apenas na família. Parece-nos que a criança e o jovem são encarados como sem condições para avaliar criticamente valores, costumes e crenças vividos socialmente na escola, na família, com os amigos, em contato com os meios de comunicação.

Diante do exposto, nos parece que Martínez criou um método que pretendia emitir um diagnóstico sobre o funcionamento do pensamento das crianças em relação às narrativas cinematográficas, bem como desvendar, através da técnica, a “magia” do cinema, pois dessa forma as crianças poderiam se tornar mais críticas diante do que viam. Como pessoa estudiosa que era, com extensa carga de leitura, incluindo como referencial teórico os escritos de Gilbert Cohen-Seat, Martínez comungou das ideias desse teórico para elaboração do método de formação de professores do Plan Deni, tanto que incluiu nos objetivos os princípios metodológicos “fato filmico” e “fato cinematográfico”, baseados naquela teoria. Martínez também sugere como leitura Jean Piaget, que estudou a lógica da construção do desenvolvimento cognitivo dividindo-a em etapas, de acordo com a idade. Talvez por isso valorizasse tanto a análise da produção das crianças.

Os outros três objetivos da metodologia do Plan Deni estavam relacionados à questão da criança na escola e aos conteúdos programáticos. A atenção, a escuta, a criatividade das crianças são habilidades importantes segundo a perspectiva pedagógica, implicando em um sujeito mais participativo e crítico. Diante dos documentos, percebemos que a visão de criança coincide com uma concepção moderna de infância, no entanto ainda pouco se reconhece o que é ser criança. De acordo com os escritos de Martínez, o reconhecimento se

---

<sup>36</sup> “Es el ambiente familiar el que influe sobre la vivencia cinematográfica, y no a la inversa como tradicionalmente se había creído”.

<sup>37</sup> Texto original: “[el] filme no coloca nada ajeno en el niño, sino da lugar y posibilidad de acción a lo que ya existe en él.”

limita ao categórico, sem abertura para o social:

Não sendo a criança um adulto em miniatura, senão um ser que vive sua própria vida, e por isto, não podemos falsear a realidade ao sacar as nossas conclusões, temos sido muito cuidadosos, especialmente nos seguintes pontos: 1) Não prestar muita atenção às expressões escritas das crianças pequenas, pois são incapazes de nos dar um fiel reflexo da sua vida psíquica; 2) Não tomar ao pé da letra as expressões 'intelectualizadas' de uma criança, pois geralmente trata-se só de verbalismo; 3) Realizar as aulas experimentais no dia seguinte da função, pois se corre o risco de que a lembrança do filme se falseie com outras impressões; 4) Todas as declarações se receberam com reservas, pois às vezes, para se fazer de interessantes, as crianças exageram suas manifestações; ou tentam dar as respostas que eles supõem agradar ao interrogante, especialmente quando este é o próprio professor; e são respostas "copiadas" quando escritas, ou "repetidas" do primeiro que falou"<sup>38</sup> (CAMPOS MARTINEZ, 1969c, p. 2, tradução nossa).

A criança é alguém sem capacidade de escolha ou de decisão, pois o que dizia nem sempre podia ser tido como verdadeiro. Da mesma forma, a imaginação, principalmente a manifestada pelas crianças menores, não era percebida como uma criação de narrativas e de sentidos nas quais esse sujeito se constituiria outro, através de um jogo simbólico de observação ressignificação. Quando muito, os desenhos eram encarados como material de análise das reações aos estímulos do filme.

Esse entendimento de Martínez<sup>39</sup> nos levou a refletir sobre a categoria infância conforme foi definida acima e a criança como ser social. A categoria infância apaga as infâncias e busca uma padronização, diferente de entendê-la como ser social que produz cultura. Apesar disso, compreende-se que esse era o pensamento hegemônico naquele momento histórico, embora já não fosse o único. Martínez reconhece que a criança não é um adulto em miniatura, mas ainda se sabia muito pouco dessa infância. Será que hoje se sabe mais ou ainda continuamos criando um modelo de infância e apagando outras tantas infâncias existentes na sociedade?

A lógica de se preparar a criança para o futuro oferece pistas para podemos refletir

---

<sup>38</sup> “No siendo el niño un adulto em miniatura, sino un ser que vive su propia vida, y por esto no falsear la realidad al sacar nuestras conclusiones, hemos tenido mucho cuidado, especialmente em los siguientes puntos: 1) No darle mucha atención a las expresiones escritas de los niños pequeños, pues son incapaces de darnos un fiel reflejo de su vida psíquica; 2) No tomar al pie de la letra las expresiones 'intelectualizadas' de un niño, pues generalmente se trata de puro verbalismo; 3) Realizar las clases experimentales al día siguiente de la función, pues se corre el peligro de que el recuerdo del filme se falsee con otras impresiones; 4) Todas las declaraciones se recibieron con reservas, pues a veces, para hacerse los interesantes, los niños adornan sus manifestaciones; o tratan de dar las respuestas que ellos suponen los gustarían al interrogante, especialmente cuando este es el propio maestro; e son respuestas "copiadas" cuando son escritas, o "repetidas" del primero que habló”.

<sup>39</sup> Em 1973, Luiz Campos Martínez publica o livro *Código para una educación libetadora : pedagogía lenguaje total*. Nesse livro (p. 119), ele cita Walter Benjamin como referência. Não conseguimos perceber se ele, já em 1969, era um leitor de Benjamin, o que seria um dado interessante, pois a criança e o brinquedo são conceitos que passam a obra deste filósofo em um sentido bastante diferente daquele configurado por Martínez.

sobre a concepção de infância vinda com a modernidade. O movimento da ciência moderna desenvolveu a preocupação de olhar a infância como objeto de estudo, produzindo explicações para tudo que faz parte dessa faixa etária, deixando de ser entendida como parte da vida, do desenvolvimento processual dos seres humanos em geral. Isso fez com que a criança fosse vista como alguém que precisa ser formado para fazer parte da sociedade. Sendo assim, a ciência moderna serviu para “autorizar” os adultos “cheios de conhecimentos e experiências” a definir uma ideia fechada de infância, podendo por isso ditar as regras para integrá-la na vida social. Diante disso, Martínez, como um intelectual contemporâneo de sua época, de certa maneira reproduziu esse discurso dominante.

Com relação à parceria entre professores e pais, Martínez acreditava na importância tanto da família quanto da escola. Ele cita, nos documentos, que um dos passos para a implantação do projeto em uma escola seria a escolha e preparação da equipe, sendo igualmente importante a seleção das escolas. Antes de tudo, seria preciso conversar com os professores, com o grupo do apostolado e com os pais de família, para que eles pudessem compreender a necessidade de realizar esse trabalho com as crianças (CAMPOS MARTINEZ, 1969d). Contudo, nos parece que os professores do Plan Deni não eram os mesmos que lecionavam nas escolas. Sendo assim, era um projeto que atuava na escola, mas que não era parte intrínseca do currículo desenvolvido na instituição escolar, ou seja, ele não tinha um caráter de integralidade e sim um projeto secundário.

Na metodologia do Plan Deni, havia o incentivo para que as crianças comunicassem a sua recepção do filme por meio de vários meios artísticos: modelagem, criação de texto, dramatização, pintura, desenho ou outras técnicas, material que posteriormente era analisado de acordo com alguns referenciais psicológicos. Penso que utilizar o desenho da criança com esse único fim é limitar sua potencialidade, mas nesse período histórico a psicologia estava muito presente nas ações educacionais. No entanto, pensando na potencialidade da própria atividade, que tinha como objetivo desenvolver a expressão da criança por meio da arte e sua predisposição para jogar e brincar, esta atividade poderia propiciar um momento lúdico, pois sem pedir autorização a criança cria e recria, dando significado ao brinquedo “no próprio ato de brincar” (BENJAMIN, 2002, p. 87).

Outra potencialidade presente naquele trabalho está na iniciativa de juntar todas as crianças numa sala de cinema, para assistir ao mesmo filme, sendo essa uma possibilidade de encontros sociais, culturais. Além disso, o cinema é um lugar de reflexão, não no nível do consciente, mas do inconsciente. Todo sujeito pensante ao assistir ao filme vai percebê-lo de acordo com suas experiências, mas podendo também, na coletividade, obter outros valores,

ideias e visões de mundo. Para Benjamin a grande riqueza da imagem em movimento é misturar o imaginário e o real (BENJAMIN, 2011, p. 189).

Mas o que nos preocupa com essa criação é o tempo. A produção era enquadrada e determinada pelo tempo do outro, do adulto que sabe. Será que, mesmo assim, essas atividades produziam sentidos? Luis Campos Martínez mais uma vez apresentava uma posição ambígua, pois afirmava que as crianças precisavam se expressar através da oralidade e da imagem, mas não conseguia ver nesse processo criação e autoria.

Martínez comunica que a pessoa interessada em trabalhar no Plan Deni deveria cumprir três condições: “ter vocação pedagógica, formação cinematográfica e identidade ideológica com a OCIC” (CAMPOS MARTÍNEZ, 1969e). A primeira era a única que não poderia ser trabalhada e oferecida em formação continuada, mas as outras poderiam ser adquiridas através de encontros de formação organizados pelo grupo. Ele prescrevia que era preciso começar com poucas escolas, de duas a três, com condições sociais diferentes (CAMPOS MARTINEZ, 1969e). Segundo Marialva Monteiro, esse era o ponto em que Luis Campos Martínez era “radical”<sup>40</sup>. Ele acreditava que esse trabalho deveria acontecer com as crianças das diferentes classes, em escolas particulares e públicas, ficando extremamente irritado quando isso não acontecia. Na abordagem sobre o desenvolvimento desse projeto no Brasil, detalharei melhor essa questão.

Na Circular extra, de julho de 1969, na qual as diretrizes do Plan Deni são recolocadas, Martínez inclui algumas perguntas, provavelmente as que lhe chegavam através de carta: “Como conseguir os filmes? As salas de cinema? Como provocar o interesse das autoridades escolares, dos pais e das crianças?” (CAMPOS MARTINEZ, 1969e). A resposta dada na circular prescrevia o entusiasmo e o estudo da situação de cada localidade, dando a entender que não havia uma fórmula única para o sucesso. Existiam diretrizes, mas era necessário que cada lugar criasse sua própria rede de trabalho. Nesse ponto, podemos perceber que Martínez reconhecia que cada local tem as suas possibilidades e dificuldades e que isso deveria ser avaliado por cada “Oficina Nacional” (ON).

No final desse documento, Martínez sugere uma bibliografia para estudo, sendo indicados: a revista *Nouvelles*, trimestralmente editada pela UNESCO, e a leitura de autores como Albert Sicker, Léo Lunders, Jean Piaget, Miguel Porter, Gallego Rodenas Lamet. Também são selecionados filmes e recomenda a visita a embaixadas, porque elas possuíam

---

<sup>40</sup> O sentido dado por Marialva a essa palavra era de que Martínez não abria mão do seu posicionamento. Ela relatou nas entrevistas que só com trabalho no Brasil ele não “implicava”. Para exemplificar seu “radicalismo”, afirma que as últimas notícias sobre Luís Campos Martínez diziam respeito ao desenvolvimento de trabalho com cinema em aldeias indígenas.

um material cinematográfico significativo e de qualidade. Nesse período, as embaixadas<sup>41</sup> foram muito importantes para a ampliação do repertório daqueles que trabalhavam com cinema e gostavam de frequentá-los.

No Informe 2, há um estudo de como as crianças se relacionavam com os filmes antes de ser desenvolvido o trabalho do Plan Deni. Segundo Martínez, quanto menos cinematografia, mais o filme seria indicado para criança, sendo da preferência da criança filmes com animais de verdade, ou seja, que se aproximassem do realismo. Martínez indica que as crianças são mais “detalhistas e conservadoras, desejam lógica e coerência” nos filmes que gostam de assistir, optando por aqueles “que não tenham ângulos de visão nem movimentos de câmera excepcionais nem primeiros planos audaciosos.”<sup>42</sup> (CAMPOS MARTINEZ, 1969f, p. 2).

Será que a fantasia, o oculto, o mistério, a complexidade, a dor, a morte, o amor e a vida não poderiam ser trabalhados com a criança? Walter Benjamin (1994, p. 69) afirma que “diante de um livro ilustrado, a criança coloca em prática a arte dos taoistas consumados: vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se por entre tecidos e bastidores coloridos, adentra onde vive o conto maravilhoso”.

O Informe 2 (CAMPOS MARTINEZ, 1969f) traz um exemplo bastante interessante nesse sentido. Uma criança de nove anos, depois de ver um filme em preto e branco, diz que quer um vestido rosa igual ao da protagonista. Por esse exemplo fica claro como o ver está sujeito a interferências. Martínez também diz que a música e os diálogos perturbam a criança. Por que isso aconteceria? A música e os diálogos fazem parte da narrativa cinematográfica. Em muitas histórias, a música e os diálogos são fundamentais para a narrativa, então, por que na narrativa fílmica teria que ser diferente? Essas afirmações me levaram a questionar qual a concepção de criança que fundamenta o pensamento de Martínez.

As Circulares 3, 4 e 5 constituem as conclusões de cada trimestre do projeto experimental realizado em Quito. Nelas é relatado que os professores participantes do projeto realizaram encontros para estudo do trabalho que envolveu 700 crianças no primeiro trimestre, as conclusões sendo agrupadas de acordo com aspectos psicológico, moral, estético e estatístico (CAMPOS MARTINEZ, 1969d, 1969g, 1969h). Em todas as circulares constam a relação de filmes vistos e as análises realizadas. Os resultados se orientaram pelas seguintes categorias: idade, gênero e classes sociais.

---

<sup>41</sup> Nesse período as embaixadas não eram consulados porque aqui era a capital do Brasil. Todas possuíam filmotecas de 16milímetros. Segundo Marialva, as melhores eram as da Alemanha, França. Hoje este acervo está na Maison de France e na UFF.

<sup>42</sup> “que no haya ángulos de visión ni movimientos de cámara excepcionales ni primeros planos audaces[...].”

Um ponto importante a ser destacado é que os professores verificavam que as crianças tinham aumento na sua capacidade de observação crítica, diminuindo assim os momentos de dispersão na hora das aulas, além disso, os discursos tornaram-se mais corretos e fluentes ao longo do projeto (CAMPOS MARTINEZ, 1969g).

Martínez reconhece a influência positiva da TV, dizendo que isso facilitou a compreensão dos filmes (CAMPOS MARTINEZ, 1969g). Constata que as crianças pequenas preferem desenhar e as maiores preferem escrever e que, com o passar do tempo, as maiores também tomam gosto pelo desenho. Martínez comenta que essa recusa inicial ao desenho por parte das crianças maiores possivelmente tem relação com os métodos “antipsicológicos” dos trabalhos com desenhos realizados na escola tradicional.

Martínez era um estudioso que buscava a articulação entre teoria e prática e nesse momento estava em período de formação e transformação. A maioria das suas ações era compatível com uma corrente que defendia mudanças na educação e com as pesquisas estatísticas da época sobre os meios de comunicação social.

Na Circular 6, ao justificar “por que experimentar com crianças?”, afirma que:

essencialmente porque temos comprovado que dadas as circunstâncias do mundo de hoje, chegávamos tarde aos jovens. Os condicionamentos culturais do meio os influenciavam desde cedo, criando estruturas mentais apáticas e errôneas, fomentando atitudes e comportamentos de seres domésticos. Aliás, é um fato comprovado o tempo de uso que a criança faz dos instrumentos de comunicação social ser de não menos de 35 horas semanais. Isto testemunha que estamos vivendo em uma civilização “da imagem”. Segundo estatísticas, um dos nossos jovens tem visto ao longo dos seus doze anos acadêmicos (escola e colégio) 250 filmes no cinema e 7.500 filmes na TV, cada um de duas horas de duração. Embora o tempo que tenha dedicado às aulas equivalha a 5.400, ou seja, uma diferença de [3.350] a favor da imagem. Estão nossas estruturas educativas preparadas para formar realmente o sujeito nessas circunstâncias? O analfabeto atual não é aquele que não saiba ler e escrever letras e palavras, senão aquele que não saiba ler e escrever imagens. Em alguns países europeus, é obrigatório junto ao uso do lápis, o aprendizado do uso da câmera filmadora; e aproximação do livro ao cinema, às filminas à TV, à gravadora e aos discos<sup>43</sup> (CAMPOS

---

<sup>43</sup> esencialmente porque hemos comprobado que dadas las circunstancias del mundo de hoy, llegábamos tarde a los jóvenes. Los condicionamientos culturales del medio los influyen temperamento croándoles estructuras mentales apáticas y errôneas, y fomentando actitudes y comportamientos de seres domésticos. Además es un hecho comprobado el uso que el niño hace de nos menos de 35 horas semanales frente a los instrumentos de comunicación social. Este testimonia el que estamos viviendo en una civilización “de la imagen”. Según estadísticas uno de nuestros jóvenes a visto a lo largo de sus doce años académicos (escuela y colegio), 250 filmes en las salas de cine y 7.500 películas en la TV, cada una de dos horas de duración. Sin embargo, el tiempo que hecha dedicado a las clases equivale a unos 5.400 largametragens, es decir, una diferencia de [3.350] a favor de la imagen. ? Están nuestras estructuras educativas preparadas para formar realmente al hombre en etas circunstancias? El analfabeto actual no es quien no sopa leer y escribir letras y palabras, sino quien no sopa leer e escribir imágenes. En algunos países europeos es obligatorio junto al uso del lápiz, aprender el manejo de la cámara filmadora; y junto al libro, el cine las filminas y la TV, la grabadora y los discos. (CAMPOS MARTINEZ, 1969c, p. 1).

MARTINEZ, 1969c, p. 1).

O Plan Deni foi um projeto que, de certa forma, buscou traçar um perfil das crianças da América Latina. Muitas vezes era dito que as meninas se comportavam de uma determinada maneira e os meninos de outra (CAMPOS MARTINEZ, 1969d, p. 1). O Plan Deni realizava pesquisas de caráter quantitativo para orientar a atuação dos educadores. Como vimos dois parágrafos acima, Luis Campos Martínez justifica a atuação do Plan Deni baseando-se em dados de pesquisa quantitativa. Esses dados estão presentes em vários documentos analisados do Cineduc e nas matérias apresentadas nos jornais da época. Marialva sempre retomava esse tema como uma explicação da importância do trabalho com crianças no espaço das escolas:

observou-se que a criança latino-americana<sup>44</sup> assiste a cerca de 250 filmes no cinema e 7.500 na televisão, durante o período de seus estudos primários e secundários, consumindo, pelo menos, 35h semanais de imagem. Daí para a conclusão foi um pulo: a escola não pode desprezar a potencialidade dessa comunicação visual (IMAGENS..., 1973, p. 97).

A Circular 3 (CAMPOS MARTINEZ, 1969d) diz que, onde o Plano estava sendo desenvolvido, as crianças preferiam ver a filmes coloridos, 70% delas indo semanalmente ao cinema em companhia dos pais e irmãos. Na Circular 4, Martínez (1969g) informa que existe um grupo sempre interessado em participar dos debates, porém menos de 50% usa a palavra. Em outro momento, ele menciona que essas crianças são aquelas cujos pais conversam e debatem com elas sobre os programas de televisão e cinema. Como já mencionado, nessa circular é feita uma crítica à família, sendo afirmada a importância da parceria entre a escola e a família. Martínez diz que “os interesses da escola deveriam ser os interesses do (lar) e vice-versa, mas o enfrentamento lar-escola continua sendo frequente. O diálogo é quase desconhecido”<sup>45</sup> (CAMPOS MARTINEZ, 1969g, tradução nossa). No entanto, havia ganhos como o do aumento do número de crianças que conversavam com seus pais sobre os temas dos filmes e dos programas de TV, o que tornava as crianças mais felizes e melhorava a qualidade do diálogo nas famílias. As crianças que atingiam esse estágio eram as que mais participavam e tinham maior desenvoltura no manejo das técnicas cinematográficas. O prazer e o incentivo são fundamentais para o crescimento e desenvolvimento do conhecimento em

<sup>44</sup> Essa mesma citação aparece no jornal *O Globo*, em 17/10/1970, na revista *Família Cristã*: março de 1981, na revista *Visão*, divulgada em 13/07/1972. Nesse mesmo texto Marialva faz uma crítica às “estruturas educacionais”, afirmando que as escolas não estão preparadas para “formar um homem diante da força das imagens” e as escolas preferem a metodologia de “trinta anos atrás”, assim, não aproveitam a novidade que o Cineduc propõe.

<sup>45</sup> Texto original: “Los intereses del colegio debería ser los intereses del hogar y viceversa, pero el enfrentamiento hogar-escuela siegue siendo frecuente. El dialogo es casi desconocido.”

qualquer área.

Na Circular 5 (CAMPOS MARTINEZ, 1969h), aparece outra dificuldade na relação com as famílias. É apresentado o caso de um professor que exibiu o filme “El Bocon”, sendo considerado pela mãe de uma das crianças sem valor educativo. Martínez valida a atividade do professor e reconhece seu trabalho com o grupo, alegando que os alunos têm necessidade de criar um repertório através de tipos variados de filmes, além do caráter experimental do plano prever que as crianças vejam vários tipos de filmes de modo que se possa avaliar “quais são os filmes que convém para as crianças, quais estão ao seu alcance, [entender] como criar um autêntico ‘CINEMA PARA CRIANÇAS<sup>46</sup>’ (CAMPOS MARTINEZ, 1969h, tradução nossa). Menciona ainda que alguns pais viam com má fé as sessões de filmes exibidas em salas comerciais, esclarecendo, na circular, que são cobrados os ingressos dos pais e das crianças na sessão de cinema de domingo com o intuito de garantir o pagamento dos professores do projeto, somando-se o fato significativo de que junto a cada criança que pode pagar seu ingresso, assiste também uma criança sem recursos, que não paga<sup>47</sup> (CAMPOS MARTINEZ, 1969h, tradução nossa). Os pais também reclamaram da mobilização das crianças no fim de semana, sugerindo que as atividades fossem durante a semana, nos respectivos colégios, para que não houvesse tamanha interferência nas relações familiares. Alguns conflitos são apontados por Martínez, como o do projeto Plan Deni acontecer dentro das escolas sem fazer parte do planejamento desses espaços educacionais. O cinema não era considerado fonte de conhecimento, por isso não podia acontecer durante o horário escolar. Outra questão residia na importância que Martínez dava à participação da família sem que esta quisesse dispor de seu fim de semana livre. Ele comenta na última circular que, ao perguntar sobre a questão de ir ou não ao cinema, algumas crianças responderam que não iam por dificuldades financeiras, ou falta de tempo dos pais; outras diziam que os pais, geralmente de classes mais baixas, preferiam o futebol e as touradas, enquanto que os pais de classe alta não levavam as crianças ao cinema por considerarem-no um espetáculo excessivamente popular. Ainda fora apontada a dificuldade na abordagem do eixo cinema e técnica com as crianças menores. Segundo Martínez, as crianças esqueciam e, por isso, era necessário repetir várias vezes o conteúdo.

Outro aspecto que Martínez destaca é da importância dos desenhos espontâneos, pois

---

<sup>46</sup> “qué películas convienen para los niños cuales están a su alcance, como crear un auténtico ‘CINE PARA NIÑOS’”

<sup>47</sup> “el hecho significativo do que por cada niño de posibilidades que paga su entrada, assiste también un niño sin recursos que no la paga”.

eles funcionam para a criança como motivação para leitura da imagem, também servindo como meio de expressão nessa faixa etária. Martínez faz uma crítica à escola pela desvalorização desse tipo de desenho, preferindo o desenho linear, em que há um modelo a ser imitado, sendo com isso desprezada a “iniciativa e criação das crianças”, convertendo-as em “seres domesticados” (CAMPOS MARTINEZ, 1969c).

Nessa mesma circular Martínez coloca seu posicionamento frente ao cinema mais detalhadamente:

De muitas aberrações se responsabiliza o cinema, mas as nossas experiências e observações demonstram-nos que os espectadores, em geral, e com maior razão psicológica, as crianças, só procuram no cinema o que pertence à esfera de interesses de sua idade e formação, e que sua reação se dará segundo os condicionamentos culturais que possuem, especialmente os que provêm de suas famílias. Quem procura no cinema “a culpa” das suas faltas, só está procurando obter uma atenuação da pena e impedindo ao mesmo tempo que se descubra a verdadeira causa das mesmas. Não existem os pobres inocentes seduzidos pelo cinema! Ninguém se faz ladrão ou delinquente pelo cinema, mas é o delinquente e o ladrão quem procura no cinema motivos de inspiração. O mesmo afirmamos em relação à pornografia<sup>48</sup>. (CAMPOS MARTINEZ, 1969c, tradução nossa).

Para finalizar, são traçadas metas para continuar desenvolvendo o Plan Deni. Dentre elas, o desenvolvimento desse trabalho em outros países da América Latina e, a mais ousada, a obtenção de apoio do governo para a oficialização nacional do Plan Experimental “Deni.” É através dessa meta de ampliação que se inicia o trabalho no Brasil.

É inegável que houve uma grande coragem no movimento de Luis Campos Martínez, já que ainda hoje trabalhar com cinema na escola é bastante difícil, porque existe uma mentalidade de que o cinema é apenas mais uma linguagem que está a serviço dos conteúdos didáticos, bem como o entendimento de que a leitura de palavras é mais importante do que a leitura de imagens. Defender uma ideia e implementá-la também é admirável no sentido de promover mudanças e intervir no campo da educação e da sociedade, pois além de buscar o trabalho com o cinema dentro contexto educacional, Martínez buscou imprimir o objetivo do Plano experimental, que era trabalhar as crianças pobres e buscar táticas para conseguir realizá-lo, como foi o caso de se cobrar taxas ou contribuições de quem podia pagar para

---

<sup>48</sup> Texto original: “De muchas aberraciones se lo responsabiliza al cine, pero nuestras experiencias y observaciones nos demuestran que los espectadores en general, y con mayor razón psicológica los niños, sólo buscan en el cine lo que pertenece a la esfera de intereses de su edad y formación, y que su reacción será según los condicionamiento culturales que pases, especialmente los provenientes de su familia. Quien busque en el cine ‘la culpa’ de sus faltas, sólo está buscando obtener una atenuación de la pena o impidiendo al mismo tiempo que se descubra la verdadera causa de las mismas. No existen los pobres inocentes seducidos por el cine! Nadie se hace ladrón o delincuente por el cine, sino que es el delincuente y el ladrón quien busca en el cine motivos de inspiración. Lo mismo afirmamos de pornografía.”

possibilitar a participação das crianças cujos pais que não tinham condições financeiras suficientes. Lembramos que esse trabalho foi realizado como Plano Experimental em associação com a Igreja, mas Martínez já o tinha iniciado anteriormente. Pensando no potencial do cinema enquanto arte, não podemos negar que, mesmo sendo uma maneira fechada de trabalhá-lo, a arte cria brechas em que pensamentos e transformações são produzidos. Também entendemos que o caráter experimental possibilitou uma abertura na escolha do repertório de filmes e, neste caso, a ignorância era a potência naquela ação, pois ela abria um espaço de maior liberdade que se sobrepunha às verdades fechadas que faziam parte dos “professores”. É interessante perceber as contradições vividas nesse processo e reconhecê-las como situações que perpassam os sujeitos e os projetos.

Nosso desejo foi o de buscar alguns fios entrelaçados dentro e fora do Brasil, que possibilitaram a criação do Cineduc. Percebemos que todas as contradições, articulações, negociações, imposição de poder, faltas e ruínas possibilitam perceber a tela de tapeçaria a ser transmutada em processos. Interessa-nos o movimento que se faz presente na vida de todos através de ações, que por sua vez se apresentam como mudanças, resignações e identidade singular.

### CAPÍTULO 3

## O PROTAGONISMO DA IGREJA CATÓLICA NO BRASIL COM RELAÇÃO AO CINEMA E A GÊNESE DO CINEDUC

No Brasil<sup>49</sup>, durante o período na neocristandade, houve uma das mais influentes gerações de líderes leigos católicos da história da América Latina<sup>50</sup> (GUSMÃO, 2008). Vários jovens católicos se envolveram em ações relacionadas ao cinema<sup>51</sup>. A formação do Centro Dom Vital, criado na década de 1920<sup>52</sup>, foi a base para que outras ações fossem realizadas, tais como a atuação do Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira (SCI-ACB), a atuação da Ação Social Aquidiocesana-ASA, a formação da CNBB e da Central Católica de Cinema.

Neste capítulo, trataremos um pouco da história dessas ações, bem como a de pessoas que foram fundamentais para que um pensamento mais progressista se desenvolvesse dentro da Igreja Católica e nas suas ações, inclusive com relação ao cinema. Interessarão as tensões vividas ao longo desse processo.

### 3.1. O Centro Dom Vital

Em 1916, quando D. Leme foi nomeado arcebispo da diocese de Olinda-PE, iniciou-se um movimento católico pela crença de que todos os conflitos e desordens se deviam a uma crise moral, já que o Brasil não era um país totalmente católico (SALIM, 1982). Em 1926, D. Leme foi nomeado bispo auxiliar e veio para o Rio de Janeiro, onde se encontrou com Jackson Figueiredo<sup>53</sup>, seu principal colaborador na reconquista da “inteligência brasileira”.

---

<sup>49</sup> Percebemos que tanto a Igreja quanto o Estado tinham interesse no cinema enquanto “lição de coisas” (SANTOS, 2009), sendo que cada um com objetivos diferentes. No governo Vargas, o cinema passou a ser visto como “meio de divulgação e propagação de uma determinada visão de nação brasileira” (GUSMÃO, 2008, p.163). Já para a Igreja, seguindo as diretrizes das Encíclicas papais *Vigilanti Cura* e *Miranda Prorsus*, o cinema “devia refletir os princípios e a doutrina católica” (GUSMÃO, 2008, p.164).

<sup>50</sup> Ao aprofundar os estudos sobre o cinema e a educação no Brasil, percebemos que no período Vargas vários intelectuais católicos que defendiam o cinema na educação, como Jonathas Serrano e Francisco Campos, participavam de órgãos governamentais.

<sup>51</sup> A tese de doutorado de João Alves dos Reis Júnior (2008) nos ajuda a entender a relação desses jovens com a Igreja e o Estado, bem como a ver a primeira fase de movimentação da Juventude Católica com os assuntos relacionados ao cinema.

<sup>52</sup> No Brasil, durante o período colonial, a Igreja tinha muita influência sobre as decisões políticas e educacionais do país. No Império, mesmo com a instituição da oficialidade da religião católica na constituição de 1824, a Igreja Católica já não tinha tanto poder de decisão, embora ainda fosse referência para educação da elite brasileira e participasse das decisões políticas e econômicas do país. A mudança mais radical ocorreu no período republicano, quando houve a separação entre a Igreja e o Estado. A República, inspirada no positivismo, se disse leiga.

<sup>53</sup> Conforme Salim (1982), Jackson Figueiredo em pouco tempo reuniu vários intelectuais, sendo que um deles foi Alceu de Amoroso Lima, seu sucessor neste trabalho após sua morte no ano de 1928.

Uma das estratégias da Igreja foi atrair os intelectuais e formar os jovens, de modo que eles se tornassem líderes na sociedade. Assim nasceu o Centro Dom Vital, segundo Salim (1982), uma proposta de catolicismo mais intelectualizado. De acordo com este autor, o pensamento veiculado no período “estava fortemente pautado pelo pensamento tradicional e reacionário francês, expresso pelos ideários da *Action Française* e pelos doutrinadores de contrarrevolução”<sup>54</sup> (SALIM, 1982, p. 5).

Em 1928, mesmo ano da morte de Jackson Figueiredo, Alceu de Amoroso Lima foi convidado a assumir a presidência do Centro Dom Vital e, de início, impõe o afastamento do Centro Dom Vital da militância política ou partidária. A partir daí, o Centro passou a ter como propósito principal o desenvolvimento de uma cultura superior, ou seja, o ensino e a formação dos intelectuais<sup>55</sup>.

### 3.2. D. Hélder Câmara

Nesse mesmo período, no ano de 1936, o padre Hélder Pessoa Câmara veio para o Rio de Janeiro a fim de aprofundar os estudos na sua área de atuação: a educação. Em depoimento, no filme “D. Hélder Câmara – Santo rebelde” (DOM..., 2006)<sup>56</sup> o sociólogo Luis Alberto de Souza afirma que D. Hélder, desde 1947, já era assistente nacional da ação católica, tendo utilizado essa experiência para criar a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB. Segundo o sociólogo, pode-se dizer que essa organização católica “é filha da Ação Católica porque D. Hélder a montou com uma equipe de dirigentes da Ação Católica e o que é interessante: basicamente de mulheres”.

O depoimento de D. Hélder Pessoa Câmara faz transparecer a relação mais estreita entre Belo Horizonte/Rio de Janeiro, ACB/CNBB. Ele escreve que com 27 anos de idade, em 1936, a Providência transferiu-o, “de modo inesperado”, para o Rio de Janeiro, passando a colaborar com D. Sebastião Leme e depois com D. Jaime Câmara. Nesse processo, foi nomeado assistente geral da Ação Católica Brasileira. Os bispos presentes nessa ocasião exigiram a criação de um Secretariado Nacional da Ação Católica. D. Hélder relata que comunicou D. Jaime sobre o “desafio amável recebido em Belo Horizonte” e que recebeu

---

<sup>54</sup> Com esse pensamento, em 1921, Jackson Figueiredo criou a revista *A Ordem*, que se tornou o mais importante instrumento de difusão das ideias católicas. Era a busca da consolidação da nacionalidade brasileira associada aos valores católicos (SALIM, 1982).

<sup>55</sup> Segundo Salim (1982), no ano de 1928, o Centro D. Vital contava com 50 associados e, no ano de 1935, menos de 10 anos depois, esse número passou para 500.

<sup>56</sup> Segundo a Norma ABNT NBR 10520:2002, a indicação da fonte, quando não há autoria, é feita apenas pela primeira palavra do título seguida de reticências (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2002, p. 5).

“carta-branca para agir”. Nesse documento, ele apresenta como a fundação se deu e afirma que “estava acima de qualquer preço a mobilização de leigos simplesmente admiráveis, devotadíssimos, não a pessoas, mas ao serviço ao próximo, servindo à Igreja”. Comenta que foi buscar no Instituto do Sal, Cecília Monteiro, “uma criatura-símbolo que permaneceu fiel até ser levada pelo Pai para a Casa da Eternidade”. D. Hélder afirma que do primeiro “núcleo de colaboradores da Ação Católica Brasileira, precursora da CNBB, continuam na ativa, entre outros, Aglaia Peixoto, Carlina Gomes, Maria Luiza Amarante e Edgar Amarante, Jeanette Pucheu, Vera Jacoud, Frei Romeu Dale... [...]” (CÂMARA, 2012). Segundo ele, depois de realizações de Encontros Regionais de Bispos e com o “apoio de D. Carlos Chiarlo e D. Armando Lombardi, e a alta proteção de D. Jaime e de D. Carlos Carmelo de Vasconcelos”, a ideia da CNBB estava amadurecida.

Em 1952, foi nomeado bispo (RIDENT, 2000, p.212 *apud* GUSMÃO, 2008, p. 164)<sup>57</sup>, mas, ainda em 1950, D. Hélder<sup>58</sup> entrou em contato com Monsenhor Giovanni Batista Montini, então subsecretário de Estado do Vaticano e futuro Papa Paulo VI, que o apoiou e conseguiu a aprovação, em 1952, para a criação da Conferência, com sede no palácio arquiépiscopal do Rio de Janeiro (HÉLDER..., 2012)<sup>59</sup>. Também foi o padre articulador do Conselho Episcopal Latino-Americano (CELAM), fundado em 1955<sup>60</sup> pelo Papa Pio XII.

A primeira reunião do Celam aconteceu no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, no Colégio Sacré Coeur, no ano de 1955, com o apoio da CNBB. Foi um movimento em que a Igreja implementou várias mudanças e criou estratégias para continuar ampliando os princípios católicos, bem como abriu-se para reflexões e ações com relação às diferenças sociais e à miséria em que vivia boa parte da população (SEGUNDA..., 2008).

D. Hélder era conhecido na época como “Bispo Vermelho”, por ter sido defensor dos direitos humanos no período da ditadura militar (PIMENTEL, 2010, p. 34). Defendia uma Igreja simples, que atendesse às pessoas pobres, rejeitando o recurso à violência. Segundo o autor, foi um forte líder católico de esquerda, embora acreditemos que definir esse posicionamento como de esquerda seja reduzi-lo a uma categoria, o que faz deixar de ver as

---

<sup>57</sup> Rident (2000, p. 212 *apud* GUSMÃO, 2008, p. 164) pontua a influência dos teólogos franceses humanistas sobre D. Hélder Câmara e a esquerda católica brasileira. Mounier, Teilhard de Cahardin, Lebreton e Maritain, dentre outros religiosos dessa corrente, “defendiam o ‘primado da qualidade sobre a quantidade, do trabalho sobre o dinheiro, do humano sobre a técnica, da sabedoria sobre a ciência’, do serviço comunitário sobre a ambição do enriquecimento individual” (GUSMÃO, 2008, p. 164-165).

<sup>58</sup> Em 1956, fundou a Cruzada São Sebastião, com a finalidade de dar moradia decente aos favelados. Desta primeira iniciativa, outros conjuntos habitacionais surgiram. Em 1959, fundou o Banco da Providência, cuja atuação se concentra no atendimento a pessoas que vivem em condições miseráveis (cf. [http://pt.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9lder\\_C%C3%A2mara](http://pt.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9lder_C%C3%A2mara)).

<sup>59</sup> Essa informação foi obtida na Wikipédia, em dez. 2012.

<sup>60</sup> No ano de 1955, foi reconhecido oficialmente o CELAM, que teria sua sede em Bogotá, na Colômbia.

complexidades de suas ações.

Na segunda reunião do CELAM, no ano de 1968, em Medellín, na Colômbia, a temática foi “A Igreja na presente transformação da América Latina à luz do Concílio Vaticano II<sup>61</sup>”, e as discussões se organizaram em torno dos títulos:

Promoção humana; Evangelização e crescimento na fé; Igreja visível e suas estruturas. Foram produzidos 16 documentos, no horizonte dos três grandes temas citados: I) Justiça, Paz, Família, Demografia, Educação, Juventude. II) Pastoral popular, Pastoral de elites, Catequese, Liturgia. III) Movimentos de Leigos, Sacerdotes, Religiosos, Formação do Clero, Pobreza da Igreja, Pastoral de Conjunto, Meios de Comunicação (VATICANO..., 2012).

Um ano após essa reunião tivemos a implantação do Plan Deni na América Latina.

D. Hélder teve participação ativa no Concílio Ecumênico Vaticano II e foi um dos propositores e signatários do Pacto das Catacumbas<sup>62</sup>, que influenciou na Teologia da Libertação. Ele atuou como Secretário Geral da CNBB até 1964, mas “por divergências com o Cardeal D. Jaime Câmara é designado para ser arcebispo de Olinda e Recife – Pernambuco” (HELDER..., 2012).

Observamos que essa foi uma estratégia para desarticular movimentos progressistas da Igreja Católica, aqueles que buscavam uma renovação no modo de pensar e agir, associados aos movimentos articulados desse período. Pelo que se pode perceber, D. Helder Câmara era um líder muito atuante dentro e fora do país. Inclusive, em depoimento, Raimundo Caramuru, ex-assessor da CNBB (DOM..., 2006), relembra um episódio ocorrido nos Estados Unidos responsável pelo rompimento entre os que apoiavam e os que não apoiavam os posicionamentos do bispo, quando uma parcela da classe dominante do Rio de Janeiro fez uma avaliação negativa do que D. Hélder havia dito nesta ocasião. Marina Bandeira (DOM..., 2006) narra que, no período da ditadura militar, D. Hélder estava no meio de um conflito e que um episódio (não declarado por ela) ocorreu, nesse período o cardeal D. Jaime expressou o desejo de que ele saísse do Rio de Janeiro.

Além da sua transferência para Pernambuco, os governantes utilizaram outra estratégia: proibir que a imprensa, de um modo geral, publicasse qualquer matéria sobre D. Hélder.

<sup>61</sup> O papa D. João XXIII convocou os bispos para o Concílio Vaticano II no dia 25 de dezembro. Os temas abordados durante o **Concílio Vaticano II** foram divididos em quatro sessões, de setembro a dezembro de 1962 a 1965. Os textos que resultaram do **Concílio Vaticano II** abordam os temas mais diversos como as fontes da fé, a liturgia ou ainda a liberdade religiosa e as relações com as outras religiões. Cf. <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/506998-vaticano-ii-um-concilio-ecumenico>.

<sup>62</sup> “Pacto das Catacumbas” foi um documento redigido e assinado por quarenta padres participantes do Concílio Vaticano II, entre eles muitos bispos latino-americanos e brasileiros, no dia 16 de novembro de 1965, pouco antes da conclusão do concílio. Esse documento foi firmado após a eucaristia na Catacumba de Domitila. [...], os signatários comprometeram-se a levar uma vida de pobreza, rejeitar todos os símbolos ou os privilégios do poder e a colocar os pobres no centro do seu ministério pastoral.”

A imprensa recebeu um ofício em nome da segurança nacional dizendo que a partir daquele dia era terminantemente proibido publicar qualquer coisa, elogio ou ataque, de D. Hélder Câmara ou sobre D. Hélder Câmara. O diretor era obrigado a datar, assinar e devolver o papel. (DOM..., 2006, 41:36).

Nesse mesmo documentário, Padre Reginaldo Veloso (DOM..., 2009) explica que, com a saída do cardeal Hélder, outra linha de Igreja “foi implantada a todo custo”. Era uma Igreja de autoridade eclesiástica dos bispos e dos padres, “sem empenho de transformação da sociedade”, o lema desenvolvido pelo Concílio Vaticano II.

Interessante reconhecer esses fios e perceber as contradições presentes dentro da Igreja Católica. Não podemos simplesmente fazer classificações como de esquerda ou de direita, embora nos pareça que essa divisão estivesse posta num momento de exigência de posicionamento político claro. Interessa-nos ver os vários posicionamentos e perceber que as mudanças geram o medo da perda de poder.

D. Hilda, em depoimento (PAES, 2010, p. 68), afirma que com as decisões do Concílio Vaticano II (finalizado em 1965), a Igreja toma uma “feição nova”. Ela comenta que tudo e todos de dentro dela ganharam “uma nova roupagem”, inclusive que o cinema recebeu uma nova luz, perdendo alguns preconceitos antes atrelados a ele, podendo revelar valor próprio.

Esse depoimento de D. Hilda nos levou a refletir sobre a roupagem nova. Embora não tenha sido essa a sua intenção, sua fala nos fez ver várias dessas mudanças implantadas sob o prisma da experiência e cultura, sendo inevitável trazer para a trama esses termos. De acordo com o pensamento de Thompson, as pessoas experimentam as situações e as relações de modo complexo. Não as experimentam como “sujeitos autônomos”, mas de acordo com suas necessidades, interesses e antagonismos (THOMPSON, 1981). A mudança motivada pelas ações e pensamentos de D. Hélder Câmara teve seguidores, embora muitos dos sentimentos gerados não fossem quantificáveis. Mudar é um processo e, muitas vezes, não se trata apenas de “mudar de roupa”, já que o processo é cultural. A elite brasileira também fazia pressão para manter a “ordem” e o “poder”.

As informações com relação ao trabalho do cinema filiado à Igreja ainda carece de estudos mais aprofundados. Existem numerosas pesquisas relevantes quanto ao tema, mas consideramos esse um tema vasto que ainda precisa de muitas outras contribuições. Consideramos ser de grande importância uma pesquisa específica sobre as ações de Pe. Guido, uma dentre outras personalidades que atuaram na “militância” desse campo.

### 3.3. Criação da CNBB

Reis Júnior (2008) afirma que “em 1938, [Jonathas Serrano] tornou-se fundador e primeiro presidente do Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira [SCI/ACB]”, coordenou a redação de vários textos para publicação em diversos “jornais e revistas de grande circulação, com o objetivo de difundir uma classificação dos filmes – recomendando-os e desaconselhando-os ao público católico [...]” (REIS JÚNIOR, 2008, p.67). Segundo Santos (2009), esse secretariado, em 1939, se filiou à OCIC (CNBB, 1994 *apud* SANTOS, 2010, p. 81).

Com a criação da CNBB, em 1952, que tinha como objetivos a expansão da Igreja, a participação nas questões políticas e sociais e nos processos de renovação católica (CONDINI, 2004, p. 16 *apud* PAES, 2010, p. 53), esta instituição centraliza e contempla várias ações e trabalhos da Ação Católica Brasileira – ACB, nessa nova estruturação da Igreja. Como afirma Bandeira (2000, p. 306 *apud* PAES, 2010), os trabalhos desenvolvidos pelo laicato foram incorporados pelo episcopado, ocorrendo fortalecimento de algumas ações que já vinham acontecendo isoladamente e que agora se apresentavam aliadas a setores internos da CNBB. Por isso, alguns autores afirmam que, em 1952, a OCIC chegou ao Brasil (em Belo Horizonte - MG) para cumprir os objetivos de “criar as condições para o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica a serviço da formação de jovens”, desenvolver cursos e seminários para estimular a implantação de cineclubes nas instituições ligadas à igreja, especialmente nos colégios (GUSMÃO, 2008, p. 169). No Rio de Janeiro, outro braço forte da OCIC foi o Centro de Estudos da Ação Social Arquidiocesana pertencente à Pontifícia Universidade Católica (PUC). Esse trabalho foi “coordenado por Irene Tavares de Sá, que promoveu mais de 60 cursos sobre cinema entre 1952 e 1968”<sup>63</sup> (GUSMÃO, 2008, p. 170).

### 3.4. Central Católica de Cinema e a Atuação do Pe. Guido

Segundo Malusá (2006), em 1953, a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) criou o Centro de Orientação Cinematográfica. Conforme Hilda Azevedo, esse setor era chamado de Central Católica de Cinema - CCC e, dentro dessa Central, havia o

---

<sup>63</sup> Gusmão (2008, p. 170) afirma que Irene Tavares de Sá publicou três livros que se tornaram referência para a discussão sobre cinema, educação e cineclubes colegiais: ‘Cinema e educação’, de 1967 pela Editora Agir; ‘Cinema em debate: filmes em cartaz’, para cineclubes colegiais, professores e alunos, de 1974, também pela Editora Agir; e ‘Cinema: presença na educação’, em 1976, pela Editora Renes.

departamento de Serviço de Informação Cinematográfica – SIC. Esse setor era destinado à formação de espectadores, tendo como presidente o Pe. Guido Logger, o “conselheiro e orientador espiritual” da Central, sendo de sua alçada a palavra final nas decisões (CENTRAL CATÓLICA DE CINEMA *apud* PAES, 2010, p. 54):

A principal atuação da Central Católica de Cinema “dava-se através do Serviço de Informações Cinematográficas – SIC, que seguindo os pressupostos da encíclica Vigilante Cura, e das centrais católicas de outros países, assistia aos filmes antes de seu lançamento em salas de distribuidoras concomitantemente com a Censura Federal. O corpo de censores da Central era formado basicamente pelo Pe. Guido Logger, o crítico de cinema Ronald Monteiro e outros colaboradores, eventualmente Hilda de Azevedo Soares participou da redação das críticas” (PAES, 2010, p.52).

Vemos que nessa história existem várias fissuras e buscar as informações sobre os processos vividos nos dá a sensação de alguns apagamentos e silêncios que tornam difícil a compreensão da história. Muitas vezes faltam informações, datas, registros. Parece que algumas questões ainda fazem parte de uma censura não interrompida. Para entender parte da história, foi fundamental assistir documentários disponíveis no *Youtube* como os depoimentos de D. Hélder e das pessoas que conviveram com ele. Mesmo assim, pensamos que essas informações precisam de pesquisas mais aprofundadas.

### 3.5. Ações da OCIC

A OCIC Brasil, já no ano de 1952, participou do Congresso da OCIC, em Colônia, com representação do frei Secondi Mendes (ANDRADE, 1962, p. 17 *apud* PAES, 2010, p. 54). No ano de 1958, a OCIC Brasil participou do Encontro Internacional da OCIC realizado em Havana, Cuba, organizado por América Penichet. Os representantes foram Hilda Azevedo, Hélio Furtado do Amaral e Dulce Barros. Em 1960<sup>64</sup>, a OCIC promove uma jornada de estudos internacional, em Viena, Áustria, em que o tema abordado foi “Cinema, juventude e poder público”. A representante do Brasil foi Dulce Barros.

---

<sup>64</sup> Segundo Pimentel (2010), a década de 1960 foi um momento de transformações socioculturais, em que na Igreja Católica acontecem algumas rupturas de padrões estabelecidos. O autor afirma que “essas discussões, no interior da Igreja Católica Romana, resultaram no Concílio Vaticano II, convocado pelo Papa João XXIII no ano de 1962 e encerrado pelo Papa Paulo VI em 1965” (PIMENTEL, 2011, p.34). Uma das temáticas do Concílio era uma nova postura pastoral católica, que defendia o “conceito de Deus libertador dos fracos e oprimidos, que estaria comprometido pela história do Homem” (PIMENTEL, 2011, p.34). D. Helder Câmara, como secretário da CNBB, acolheu e defendeu as temáticas do Concílio.

Em seguida, houve a reunião do Conselho Geral da OCIC que, em resposta ao Celam, elegeu um secretário: André Ruszowski, que teria como objetivo realizar a ligação dos países da América Latina com a OCIC (PAES, 2010).

Nesse período, Paes (2010) informa que houve mudança no discurso da OCIC, influenciada que estava pelas mudanças implementadas pelo papado de João XXIII: tanto a valorização dos “pobres e oprimidos” quanto ações da elite católica no apostolado cinematográfico, articuladas internacionalmente e com enorme poder de “pressão e convencimento” para eleição do cinema como importante “instrumento de educação e de conscientização pessoal”. Este último movimento ofereceu uma abertura para o diálogo com o cinema, uma transformação no modo de ver e pensar o cinema, este entendido enquanto arte.

Em 1966, o Conselho Geral da OCIC realiza uma reunião extraordinária em Cuernavaca, México, produzindo um documento em que se pede à sociedade que não veja a organização como moralista, mas sim, como grupo de “pessoas que se interessam pelos valores e problemas do cinema” (OCIC, 1966 *apud* PAES, 2010, p. 69). Ainda nesse documento, duas das metas apontadas foram a educação cinematográfica e a educação pelo cinema.

Um grupo da Igreja Católica no Brasil estava muito envolvido com todas essas mudanças dirigidas pelo Concílio Vaticano II, mas, com o golpe militar no Brasil, essas ações passam a ser um foco de perseguição onipresente. O grupo progressista era uma minoria dentro da Igreja no Brasil, tendo um papel de resistência às injustiças, mas, segundo Paes (2010), “em um curto período de tempo a ‘esquerda católica’ está em frangalhos, alijada da presença vital de D. Helder Câmara” (PAES, 2010, p. 68).

Podemos perceber o jogo presente nas tramas do cotidiano e nas relações de poder. Mesmo assim, entendemos que houve a desarticulação dos movimentos progressista da Igreja, mas estes não foram totalmente aniquilados. A resistência continuava a existir, só que com as táticas adequadas aquele novo contexto.

### 3.6. Crise e Ruptura Brasileira

No ano de 1967, Pe. Guido e Hélio Furtado de Amaral participaram do conselho Geral da OCIC, em Berlim. Nesse evento foi apresentada uma tese pela representante do Canadá Lucien Labelle, que apresentava formas alternativas de classificação moral dos filmes, em que houvesse maior respeito à livre escolha do espectador conjugada à certeza sobre os efeitos dos filmes sobre o espectador (PAES, 2010, p. 71)<sup>65</sup>.

Essas reflexões influenciaram decisões com relação a este assunto no Brasil. D. Hilda, ao falar em entrevista sobre o trabalho do SIC e sobre os boletins, lembra que depois de certo tempo, eles “aboliram” a cotação moral dos filmes porque começaram a perceber que o leitor estava mais interessado na classificação final do que no filme propriamente, não sendo este o objetivo pretendido com o trabalho. Eles queriam formar um público que pudesse ir ao cinema e apreciar alguns valores estéticos, de expressão através da imagem. Ela ainda frisa que era “um trabalho de educação do público” para melhor apreciação do que se via (SOARES, 2011)<sup>66</sup>.

Com esse posicionamento frente às cotações morais, outra “relação entre cinema e religião” passou a se apresentar, o cinema ocupando agora um lugar de “possibilidade de reflexão-denúncia sobre a situação que viviam comumente os países latino-americanos” (PAES, 2010, p.73). Torna-se mais presente o posicionamento social e político. Entendemos que essas pessoas não tinham nas mãos nenhuma bandeira vermelha, mas o cinema poderia ser mais um meio de denúncia e reflexão. “É nesse contexto [1967] que Hilda Azevedo idealiza, representando a Conferência Nacional de Bispos do Brasil, no âmbito do então Secretariado de Opinião Pública, o prêmio Margarida de Prata<sup>67</sup>” (PAES, 2010, p. 73). O

---

<sup>65</sup> Segundo Paes (2010), no II Seminário Latino-americano da OCIC, que teve como tema principal “A contribuição do cinema para a atual transformação da América Latina”, Hilda Azevedo, juntamente com padre Massote, depois de ouvirem todos os estudos que vinham sendo realizados para perceber se o trabalho de cotação estava sendo utilizado conforme eles desejavam, decidiu que o Brasil abandonaria a cotação moral de filmes. Vários países da América Latina estiveram presentes nesse evento, que teve como “consultoras” Yvonne de Hemptinne – representante da OCIC, e América Penichet – representante de OCIC-AL ( PAES, 2010). Achamos melhor colocar essa informação em nota de rodapé por não conseguirmos dados mais precisos sobre o evento como o local sede ou a confirmação do nome do evento, pois esse evento aparece como sendo o que aconteceu em 1979, de que Marialva teria participado para conhecer melhor o Plan Deni. Acreditamos que ainda cabe um estudo mais aprofundado sobre esses eventos.

<sup>66</sup> Cf. Anexo B.

<sup>67</sup> No site da CNBB consta que o “objetivo principal do Margarida de Prata, desde a sua criação, é destacar, no cinema brasileiro, as obras que apresentam em suas abordagens temáticas e artísticas valores humanos, éticos e espirituais; ampliar a consciência crítica dos espectadores a fim de que sejam capazes de valorizar, nos filmes, a discussão sobre a realidade do nosso país e o imaginário do povo; um terceiro objetivo é contribuir com a Comunicação, enquanto utilização do cinema como instrumento incentivador da reflexão sobre a cultura e os valores espirituais da nossa sociedade. Por fim, Margarida de Prata objetiva abrir um espaço de diálogo da Igreja com os profissionais do cinema brasileiro” (CNBB, 2008).

prêmio representou um apoio à iniciativa de filmes que não ignoravam as condições de opressão vividas pela população, se tornando assim uma ação de resistência (CNBB, 2008 *apud* PAES, 2010).

De acordo com Paes (2010), “o início dos anos de 1970 não eram anos de crise apenas para o apostolado cinematográfico brasileiro”, também ocorre um “descompasso entre a Cúria Romana e o laicato Católico”. Essa crise se inicia no ano de 1964, quando o filme de Pier Paolo Pasolini, “Evangelho Segundo São Mateus”, ganhou o prêmio da OCIC, no Festival Internacional de Veneza. Essa crise se intensifica com a indicação do filme “Um homem, uma mulher”, de Claude Lelouch, em 1966, no Festival de Cannes e, novamente, em 1968, a OCIC dá o prêmio no Festival de Veneza para Pasolini, com o filme “Teorema”.

Diante dos fatos apresentados, percebemos a presença de ambiguidades dentro dos movimentos de cinema ligados à Igreja Católica. A “liberdade” proposta por um grupo mais progressista se vê ameaçada por outro, mais reacionário. As críticas recebidas pela OCIC são respondidas no discurso de André Ruzskowski, durante a premiação do Festival de Veneza.

[...] Em primeiro lugar, confunde-se a obra com a pessoa que a realizou. Um júri qualquer, especialmente, um júri imparcial e justo como deve ser o do OCIC, precisa considerar o filme e não o criador do mesmo. Em Veneza pronunciamo-nos não sobre Pasolini, mas sobre o filme, que adquiriu uma existência própria, independentemente, de seu autor, e que será projetado para um público cuja maioria, fora da Itália, nem sequer ouviu falar do discutido poeta [...] (PAES, 2010, p. 78).

Além desse pronunciamento do presidente do júri da OCIC, que vê o diretor de cinema Pasolini como poeta e sua obra como artística, há outro trecho que dá maior esclarecimento sobre a visão do OCIC em relação ao cinema desse tempo, pois, em 1965, os critérios para a escolha dos filmes avaliavam a contribuição “para o progresso espiritual e o desenvolvimento dos valores humanos”. Não é uma visão que priorizasse o moralismo, pois afirma que antes de possuir valores espirituais, era necessário que o filme provasse ser uma “verdadeira obra de arte” (CENTRAL CATÓLICA DE CINEMA, 1965 *apud* PAES, 2010, p. 80).

Diante do posicionamento da OCIC, temos a reação da Santa Sé, que retoma uma postura fechada e recomenda, em documento<sup>68</sup>, para o “apostolado mundial retirar a confiança na OCIC, por ter este hábito de premiar filmes lamentáveis”. Tornam-se evidentes as diferenças de posicionamento com relação ao que era cinema. Uns o viam como arte que educa para a ampliação do olhar, em uma perspectiva libertadora, enquanto outros entendiam

<sup>68</sup> “Documento Pontifício da Secretaria de Estado de nº 165.756 de 13 de agosto de 1970” (PAES, 2010, p. 80).

o cinema como uma arte a serviço da educação baseada numa visão moralizante trazida pela Encíclica *Vigilante Cura*. A Cúria manifesta o desejo de “controlar” ações desenvolvidas com o cinema pelos membros do OCIC.

Esse documento é a suma das discussões do 18º Congresso do OCIC, em Luxemburgo, no qual o Brasil foi representado por Pe. Guido Logger e Hélio Furtado de Amaral. Nesse Congresso, “o presidente Jean Bernard renuncia e a ala progressista perde forças” (PAES, 2010, p. 81).

De acordo com Paes, essas questões também interferem na realidade brasileira. “O documento da Central relata implicações disto na realidade brasileira como a reformulação da própria Central, as atividades do Cineduc como passíveis de ampliação nacional, talvez com diálogo com o Ministério da Educação Brasileiro e pesquisa.” (PAES, 2010, p. 81) Mas sabemos que isso não aconteceu, a “angústia” apresentada nos escritos de Amaral (1970 *apud* PAES, 2010) já previa uma mudança grande: novamente, a desarticulação de outro movimento da Igreja, nesse caso, relacionado ao cinema: a Central Católica de Cinema. “Alguns meses depois Pe. Guido Logger é afastado da direção da Central, assim como Frei Romeu Dale do quadro de assessores de comunicação da CNBB” (PAES, 2010, p. 81).

Uma questão se coloca nesse momento: será que esta foi outra estratégia do grupo mais conservador da Igreja para desarticular uma parte do que restava dos trabalhos progressistas? Parece-nos que sim, o que pretendemos desdobrar mais adiante com a leitura da correspondência entre Marialva e América Penichet, e da criação da ONG Cineduc.

### 3.7 Movimentos de artistas

Segundo Gusmão (2008), nesse contexto religioso, intelectuais articulados à renovação católica seguiam a perspectiva do humanismo defendida por Jacques Maritain, que preconizava a primazia de Deus e do humanismo integral<sup>69</sup>, percebendo no cinema um meio poderoso para responder ao que consideravam a desumanização do mundo moderno. Essa questão humanista atravessava também os debates, os pensamentos e ações dos artistas da época. Após a Segunda Guerra Mundial, formaram-se outros espaços de reflexão e encontros. Walter Silveira (*apud* GUSMÃO, 2008) lembra a Conferência Internacional dos Artistas

---

<sup>69</sup> Segundo Gusmão (2008, p. 179), o humanismo integral defendido por Maritain “concilia cristianismo e humanismo reconhecendo a autonomia da cultura e da práxis, bem como reafirma a inspiração cristã como condição de integridade e abertura”, ou seja, Maritain defendia uma renovação social e cultural, em que se pudesse conjugar ciência e sabedoria (conhecimento científico e conhecimento empírico), bem como ação e contemplação. Para o filósofo francês, a contemplação traz para cena a discussão sobre a arte, a estética como campo do desdobramento humano.

promovida pela UNESCO, em Veneza, em setembro de 1957, cujo tema era a liberdade do artista e do intelectual, que deve ter como compromisso a responsabilidade social, ou seja, “expressar a alma nacional e a emoção humana” (GUSMÃO, 2008, p. 182). Gusmão (2008, p. 184) acrescenta que: “o novo cinema pretende observar, participar e transformar a sociedade [...] e que este também estava ancorado em princípios humanistas de formação cultural”.

De acordo com Stecz (2009), os movimentos cinematográficos da América Latina influenciados pela esquerda, nas décadas de 1960 e 1970, tinham como palavra de ordem:

Um novo cinema para uma nova sociedade. Com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça conforme Glauber Rocha<sup>70</sup>; documentando qualquer aspecto da vida do homem latino-americano, de acordo com Fernando Solanas e Octávio Gettino; com um cinema junto ao povo, necessariamente anti-imperialista, produzido na Bolívia de Jorge Sanjines; ou um cinema imperfeito, conforme apontava o cubano Julio Garcia Espinosa. Imperfeito no sentido de um cinema engajado, militante, oposto ao entretenimento escapista do cinema de Hollywood (STECZ, 2009, p. 3).

Stecz (2009) acredita que o ponto de conexão entre os jovens da América Latina e os de outros países tenha sido o Centro Experimental de Cinematografia de Roma. Os jovens foram influenciados pelas cinematografias nacionais e o neorrealismo italiano<sup>71</sup>. Segundo Stecz (2009), esse movimento teve início com o filme “Roma Cidade Aberta”<sup>72</sup>, de Roberto Rossellini (1945 *apud* STECZ, 2009), “que registrava questões que afetavam a Europa: guerra, luta de resistência antifascista, a reforma agrária, a crise do mercado de trabalho, o subemprego nas áreas urbanas, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher” (STECZ, 2009, p. 3).

De acordo com Stecz (2009), no início da década de 1960, a sociedade brasileira almejava mudanças políticas e culturais com a chegada de João Goulart ao poder, um dirigente popular que “propunha reformas políticas, alterações na legislação trabalhista e a reforma agrária. [...] Os artistas e intelectuais viam na arte uma maneira de mobilização e conscientização política na trilha das transformações sociais” (STECZ, 2009, p. 5-6).

Entendemos que o episcopado brasileiro da vertente mais progressista dialogou com esse movimento de intelectuais e artistas, pois também entendia como “um problema grave as

---

<sup>70</sup> Na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, Ramos e Miranda (2004, p. 144-145) afirmam que o precursor do movimento do Cinema Novo foi Nelson Pereira dos Santos, aparecendo, na perspectiva histórica, como um divisor de águas. Segundo os autores, esse é um período em que a “América Latina pede passagem” e que, diferente do cinema argentino e do cubano, que estavam impregnados de considerações ideológicas, Glauber Rocha prega uma “estética da fome” e mesmo uma “estética do sonho”; ou seja, o Cinema Novo se afasta dos esquemas militantes nacionais.

<sup>71</sup> O neorrealismo é um dos primeiros cinemas nacionais a propor a aproximação entre autor e realidade, sendo o povo e as situações cotidianas protagonistas, o que possibilitou um olhar reflexivo sobre essa realidade que ultrapassava os paradigmas e aparatos técnicos impostos pela indústria cinematográfica.

<sup>72</sup> Esse filme foi premiado no 1º Festival de Cannes (GUSMÃO, 2008).

injustiças sociais que existiam como reflexo das contradições estruturais da sociedade” e o lema foi “agir para transformar a sociedade.” (LIMA, 1977, p. 31 *apud* PIMENTEL, 2010, p. 35).

É nessa década que Marialva Paranhos Monteiro se aproxima da CNBB, uma das participantes da fundação do Cineduc no Brasil.

### **3.8. Os Fundadores do Cineduc**

Nesses espaços de ação, Marialva Monteiro, Hilda Azevedo e Pe. Guido Logger se encontram, bem como outras pessoas que foram importantes para a formação do Cineduc, como Ronald Monteiro, Cosme Alves Neto.

Percebemos que as experiências que perpassam a vida de cada uma dessas pessoas, muitas delas intelectuais católicas, provocaram modificações no seu modo de pensar e agir. As iniciativas de D. Hélder Câmara, de Pe. Guido Logger<sup>73</sup> e de vários jovens intelectuais contribuíram para uma ampliação das ações da Igreja com relação ao cinema, embora subsistisse como fundamento a educação dos fiéis. Também percebemos que as ações do grupo progressista católico estavam entrelaçadas às ações que aconteciam na América Latina, cuja discussão rondava os valores humanos, a transformação da relação da Igreja com os pobres.

#### **3.8.1. Marialva Monteiro**

Marialva formou-se em 1962, em Filosofia, na PUC-RJ. O seu desejo era estudar cinema, mas naquela época não existia faculdade especializada nessa área. A partir de 1964, com a instauração da ditadura militar, as atividades dos cineclubes<sup>74</sup> passaram a ser realizadas com muita dificuldade e proibições; mesmo assim, Marialva os frequentava. Depois começou a trabalhar no Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes (UME), com Cosme Alves Neto<sup>75</sup>. Ela foi secretária de Cosme no Grupo de Estudos

---

<sup>73</sup> Na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, Ramos e Miranda (2004, p. 129) apresentam outros padres importantes nesse movimento do cinema brasileiro integrado à Igreja Católica: Guido Logger, Massote, Lopes, Humberto Didonet e Hélio Furtado de Amaral.

<sup>74</sup> Segundo *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*, de Rose Clair (MATELA, 2008), o movimento cineclubista foi um foco de resistência e militância política, bem como um espaço de formação cinematográfica em que se discutiam e analisavam filmes.

<sup>75</sup> Cosme Alves Neto foi diretor do MAM durante muitos anos. Ele era um grande cinéfilo, sendo considerado o embaixador das cinematografias da América do Sul por conhecer muito do cinema brasileiro e da América Latina como um todo.

Cinematográficos (GEC) da UME e participava de um cineclube no auditório do prédio Gustavo Capanema que, segundo afirma, era frequentado por muitos estudantes. Ela também frequentava a cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro (MONTEIRO, 2011)<sup>76</sup>.

Posteriormente fez o curso de cinema oferecido pela Ação Social Arquidiocesana – ASA, cujo principal objetivo, segundo ela, era formar “um espectador mais participativo”, que se pautasse pela “ética” (MONTEIRO, 2011, p. 2)<sup>77</sup>. O curso, que durava nove meses e era organizado por Irene Tavares de Sá, foi a ocasião em que Marialva conheceu o Pe. Guido Logger, professor do curso e também responsável pelo Setor de Informação Cinematográfica<sup>78</sup>, do Serviço de Meios de Comunicação da CNBB. Marialva (2011) apontou que Pe. Guido era um estudioso de cinema, autor de livros, tendo se dedicado ao estudo das obras do diretor Ingmar Bergman<sup>79</sup>. D. Hilda também pontua que “ele era muito conhecido como bom professor” (SOARES, 2011)<sup>80</sup>.

Vale lembrar que nesse período a Encíclica vigente era a *Miranda Prorsus* (1957), que se refere aos meios de comunicação e aos avanços tecnológicos como “um precioso dom de Deus”, devendo ser utilizado a serviço de Deus por todos. Esse também é o tempo histórico em que ocorre o encontro da Celam em Medellín<sup>81</sup> (1968), em que os meios de comunicação e a educação são discutidos.

Parece-nos um fato a ser pensado: a indiscutível atuação da Igreja na formação do Cinema. De acordo com o depoimento de Marialva, percebemos que existe uma brecha deixada pela educação brasileira que possibilitou a entrada da Igreja como instituição que intervém no currículo, oferecendo formação nessa área. Também é interessante indagarmos a formação dos professores que ministraram esses cursos, chegando à conclusão de que se tratavam de autodidatas, cuja especialização no assunto dependia do envolvimento subjetivo,

---

<sup>76</sup> Cf. Anexo A.

<sup>77</sup> Cf. Anexo A.

<sup>78</sup> Padre Guido Logger era considerado “Conselheiro e orientador espiritual” da Central, cabendo a ele a palavra final nas decisões com relação à classificação moral dos filmes (PAES, 2010, p.54). Além dos cursos, a Central Católica de Cinema realizava eventos em parceria com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que tinha como diretor Cosme Alves Neto (PAES, 2010, p.55).

<sup>79</sup> A obra de Ingmar Bergman compõe um dos mais ricos e essenciais capítulos da história do cinema. Como poucos, o diretor se apropriou da linguagem para realizar um conjunto significativo que transcende a própria experiência cinematográfica. Abordando temas intrínsecos à existência humana – como desejo, morte e religiosidade –, o cineasta rompeu as fronteiras do cinema sueco e atingiu a universalidade.

Cf. <http://www.terra.com.br/cinema/favoritos/bergman.htm>

<sup>80</sup> Cf. Anexo B.

<sup>81</sup> “Posteriormente, nas décadas de 1970 e 1980, assumiu a forma de uma política eclesial denominada Teologia da Libertação, que tinha como opção preferencial os pobres. A Teologia da Libertação expandiu-se por todo território brasileiro, permanecendo bastante firme em sua atuação, tendo como nomes em destaque Leonardo Boff e Frei Betto” (PAES, 2010, p. 39).

da paixão pelo cinema, como é o caso do Cosme Alves Netto, estudioso do Cinema brasileiro, Ronald Monteiro, que tinha sua formação em Direito, tornando-se crítico de cinema e estudioso da filmografia japonesa, Pe. Guido que era um estudioso das obras de Bergman, tendo escrito vários livros relacionados ao cinema, Hilda Azevedo que se apresenta nas atas do Cineduc como “do Lar” e, embora nunca tenha dado aula, era uma pessoa conhecedora do assunto com profundidade, Marialva Monteiro que era formada em Filosofia e que atuou no Cineduc como professora de cinema para crianças e ganhou o prêmio Estácio de Sá, em reconhecimento à educadora que se tornou. A formação se dava através do desejo, da convivência com um determinado grupo, das relações sociais e pessoais.

### **3.8.2. Hilda Azevedo**

Hilda Azevedo, outra personagem fundamental para a trajetória do Cineduc, relatou em entrevista que demorou muito a se envolver com a educação da criança e do adolescente. Desde jovem se interessava por cinema, dizendo ter vivido “aquela fase de guardar retratinho de artista de cinema”<sup>82</sup> (SOARES, 2011, p. 3)<sup>83</sup>. Depois deixou de ser uma mera espectadora e tornou-se uma observadora do futuro do cinema e da relação desta linguagem com o público. Segundo ela, sua formação aconteceu na Igreja Católica, pois sempre esteve envolvida com a juventude católica. Munida de sua paixão pelo cinema, Hilda diz que quando foi realizar o trabalho dos boletins de informação da CNBB precisou buscar dados sobre “a história do cinema, repercussão do cinema” (SOARES, 2011)<sup>84</sup>.

Como vimos anteriormente, a Central Católica de Cinema tinha por tarefa assistir aos filmes antes destes serem liberados para o circuito, privilégio dividido com a Censura do governo. Após a apreciação os boletins eram confeccionados para divulgar informações sobre filmes, tendo sua distribuição nas portas das igrejas da diocese do Rio de Janeiro<sup>85</sup>. Hilda

---

<sup>82</sup> Dona Hilda tem como *hobby* guardar críticas de cinema. Na segunda vez em que fui a sua casa para ver as alterações que havia feito na transcrição da entrevista (que, por sinal, ainda continuava da mesma maneira que observei nos documentos do Cineduc: a lápis, ela fez uma adequação da fala, tornando-a mais próxima da escrita), ela me apresentou um quarto de sua casa que continha várias estantes cheias de recortes de jornais, nacionais e internacionais, com textos críticos sobre filmes. E ainda guardava uma pilha de críticas atuais, por organizar. Foi nesse momento que reconheci o mesmo tipo de organização das pastas que eu havia selecionado no Cineduc. Para D. Hilda, arquivar, guardar a memória daquela forma, não significava um peso, e sim uma diversão.

<sup>83</sup> Cf. Anexo B.

<sup>84</sup> Cf. Anexo B.

<sup>85</sup> D. Hilda relatou que esse serviço foi abolido com o tempo, pois perceberam que as pessoas não estavam voltadas para a apreciação dos filmes, interessavam-se apenas pela classificação destes, e esse não era o objetivo deles: “não é isso que a gente quer; a gente quer um público educado pra poder ir ver o cinema, pra alguns valores de expressão da idade, é isso que nos interessava. Então era um trabalho de educação de público, não

também atuou na elaboração da revista *Juventude*, sendo responsável pela coluna sobre o cinema <sup>86</sup>. Outro projeto a que ela se referiu foi o Cineduc, seu último trabalho, já que até hoje está vinculada a ele.

Em entrevista, ao ser questionada sobre a participação em cineclubes, afirmou, de maneira contundente, que nunca participou de nenhum movimento cineclubista. Paes (2010, p. 55) pode oferecer esclarecimento sobre esse posicionamento quando afirma que: “a atuação da Central não foi tão ligada à organização de cineclubes, mas sim ao direcionamento estratégico de suas atividades, dos filmes a serem apresentados e, principalmente, de produção de massa crítica para debates”.

Dona Hilda, desde o princípio, teve o papel de delegar funções a outras pessoas. Pelas cartas e as entrevistas percebemos que algumas características de sua personalidade sobressaem, como o posicionamento democrático, ético e franciscano. Nós percebemos que sempre preferiu os bastidores apesar do conhecimento, autoridade e importância que conquistou ao participar dos projetos da Igreja relacionados ao cinema, tanto na Ação Católica quanto na CNBB. A respeito de Dona Hilda, Regina Fernandes afirma:

Ela é muito humilde! A Hilda para mim é um, um, um... ícone! Eu tenho paixão por ela! [...] admiração profissional, além de pessoal, porque ela é uma pessoa muito humana. Tem uma ética assim inconcebível! (FERNANDES, 2012)<sup>87</sup>

Na entrevista com Hilda Azevedo<sup>88</sup> fica claro que aquilo que mais a mobilizava era o trabalho realizado com as crianças, principalmente com aquelas que tinham menos acesso ao cinema. Vemos que ela teve um convívio muito próximo com Pe. Guido, D. Hélder Câmara, tendo participado dos movimentos progressistas da Igreja Católica no Brasil, bem como das transformações que a OCIC fora implementando. Podemos perceber as marcas desses movimentos ao longo de toda entrevista concedida para esse trabalho, também em seus depoimentos, encontrados em outros trabalhos acadêmicos.

As pessoas acima mencionadas atuaram na Igreja Católica e acreditaram na potência do cinema como arte educativa. Viam nesse trabalho uma missão e uma possibilidade de

para ele ir ou não ir, para ele achar que não convém... não é nada disso, é como você vai ao teatro, [...] você tem que ir lá com certas informações, pra poder apreciar a coisa, é mais nesse sentido” (SOARES, 2011, p. 8).

<sup>86</sup> Segundo D. Hilda, esta era uma revista da juventude católica feminina, pois as mulheres desse período eram muito atuantes. Revelou que participou desse trabalho por dois anos, e a seção sob sua responsabilidade era a de cinema. Recorda-se de Padre Hélder chamando-a para dizer: “Ih! Tá chegando aqui algumas confusões por causa da revista de vocês”. D. Hilda narra que eles queriam mudar a revista, tornando-a uma publicação de mais informação, mas o projeto acabou extinto (SOARES, 2011, p. 31).

<sup>87</sup> Entrevista realizada para esta pesquisa, em 29 de junho de 2012, com Regina Fernandes, professora do Cineduc, na década de 1990. Cf. Anexo D.

<sup>88</sup> Entrevista realizada para esta pesquisa, em 19 de setembro de 2011, com Hilda Azevedo, uma das fundadoras do Cineduc. Cf. Anexo B.

transformação da sociedade, embora este fosse se formando aos poucos, de acordo com as mudanças que os processos sociais e culturais ditavam... Entendemos que é com entendimento do cinema enquanto gesto artístico que essas pessoas vão implementar o Plan Deni no Brasil.

## CAPÍTULO 4 O FAZER-SE DO CINEDUC

Este capítulo tem como objetivo apresentar o CINEDUC como desdobramento do Plan Deni no Brasil. Para isso, consideramos importante contextualizar o CINEDUC, a partir dos momentos educacionais e econômicos vividos no país, principalmente, na década de 1970, para compreender a proposta educacional do Cineduc quando este iniciou seu trabalho nas escolas particulares do então Estado da Guanabara. Em seguida percorreremos as ações do Cineduc desde seu início, a fim de perceber as táticas e estratégias que foram sendo traçadas para que o projeto se desenvolvesse, flagrando o *fazer-se* dos protagonistas da instituição.

No diálogo com o método de Thompson (1981), pesquisamos o Cineduc a partir da “inscrição de uma realidade ulterior, de relação e práticas, cuja significação só pode ser desvendada depois de um árduo interrogatório” (THOMPSON, 1981, p. 46), com o intuito de refletir sobre o Cineduc sem nos desvincular dos fatores externos que afetaram a produção e a formação de seu processo. Quais foram as dificuldades e singularidades desse projeto no Brasil?

**Figura 1 – Equipe do Plan Deni no II Seminário Latino-Americano da OCIC – 1969**



**Fonte:** Arquivo pessoal de Marialva Monteiro.

**Legenda:** Luiz Campos Martinez está na última fileira, em cima no lado direito (homem calvo). Marialva é a oitava pessoa (com casaco branco) da esquerda para a direita, na primeira fileira sentada. Ronald Monteiro, seu esposo e crítico de cinema, está na última fila de camisa listrada. América Penichet está sentada ao lado de Marialva (com vestido de manga cumprida), é a sétima pessoa na primeira fileira da esquerda para a direita.

## 4.1. Momentos Educacionais e Econômicos

O Cineduc inicia no Brasil, na década de 1970. Essa é uma década de muitas mudanças nos parâmetros educacionais e econômicos o que, de certa maneira, interfere nos caminhos trilhados pelo Cineduc.

### 4.1.1. O Momento Educacional

Para realizar esse panorama da educação no Brasil é fundamental retratar um movimento muito importante chamado Escola Nova<sup>89</sup>, que se inicia nos anos 1920. Nesse período, muitos intelectuais, leigos e católicos, comungam dessas novas ideias sobre a Educação<sup>90</sup>. Já na década seguinte, em 1932, com o Manifesto dos Pioneiros<sup>91</sup>, ocorre o rompimento dos intelectuais católicos, pois a Igreja Católica não concordava com o Manifesto no que dizia respeito à escola laica, acusando os escolanovistas de “defender o monopólio do Estado em matéria de Educação” (SAVIANI, 2010, p. 254-258). Nos anos de 1932 e 1947, “as ideias pedagógicas no Brasil foram marcadas por um equilíbrio entre a pedagogia tradicional<sup>92</sup>, representada pelos católicos, e a pedagogia nova” (SAVIANI, 2010, p. 271).

Saviani afirma que, na década de 1950, há um “conflito entre a escola particular *versus* escola pública”. Segundo ele, as ideias de Anísio Teixeira<sup>93</sup> em favor da “implementação e

---

<sup>89</sup> A Escola Nova está baseada nas ideias do filósofo pragmático Willian James, importante influência para John Dewey, que buscava uma filosofia que mobilizasse uma ação democrática, ou seja, uma filosofia que se desdobrasse em ação, por sua vez, democrática. Posteriormente, a obra deste filósofo vai influenciar o pensamento de Anísio Teixeira. O lema dessa pedagogia é “aprender a aprender”. O aluno é entendido como o foco do processo de aprendizagem, sendo valorizada a sua experiência.

<sup>90</sup> Esse assunto é bem desenvolvido na tese de João Alves Reis Júnior (2008, p. 70-80).

<sup>91</sup> O *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova de 1932* é considerado um importante e ousado documento para sua época, não só pelo seu caráter ideológico, mas também pelo número expressivo de adeptos e assinaturas, além do grau de envolvimento político e educacional inerente às propostas. Esse foi o primeiro documento da sociedade civil que trouxe a discussão da Escola Nova no Brasil. Além disso, ele foi uma tentativa de rompimento com a pedagogia tradicional. Três educadores diretamente envolvidos no Manifesto foram Lourenço Filho, Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira.

<sup>92</sup> Na pedagogia tradicional, o estudante é um mero receptor, sem capacidade de contra-argumentação. O saber é algo abstrato, não existindo ponte entre a teoria e a prática. O currículo é rígido e prioriza a hierarquização de saberes, a vigilância, a competição.

<sup>93</sup> Anísio Spindola Teixeira foi aluno de John Dewey na Universidade de Columbia, onde se especializou em Educação. Durante sua juventude oscilou entre a carreira política e a religiosa, optando por ser educador – carreira até então não formalizada e reconhecida profissionalmente. Foi Diretor Geral da Instrução Pública do Distrito Federal, criou o Instituto de Educação, transformou a Escola Normal em Escola de Professores oferecendo formação para professores dos vários segmentos de ensino, criou a Universidade do Distrito Federal e incorporou a ela a Escola de Professores (Escola de Educação). Ele abandonou o cargo por conta do autoritarismo do governo, dedicando-se ao trabalho de tradutor. Essa atividade passou a ser proibida pelo Governo Federal, Anísio Teixeira passando então a se dedicar à exploração de minérios. Convidado a ser Conselheiro da UNESCO e, mais tarde, ao cargo de Secretário de Educação da Bahia. Exerceu o cargo de secretário geral da CAPES e diretor do INEP.

consolidação de uma escola verdadeiramente pública, universal e gratuita”, proferida na conferência do Primeiro Congresso Estadual de Educação Primária, realizado em Ribeirão Preto, no ano de 1956 (SAVIANI, 2010, p. 228-287), levou a Igreja Católica a sentir-se ameaçada, pois entendia que “universalizando-se a escola pública e gratuita, ela se estenderia a todos e atenderia a todas as necessidades educacionais da população. Não haveria, pois, espaço para outro tipo de escola” (SAVIANI, 2010, p. 288).

Depois de dois anos de ações da Igreja Católica contra Anísio Teixeira, intelectuais educadores, cientistas e professores reconhecidos em todo o país lançaram um abaixo-assinado<sup>94</sup> em favor daquele educador. Nesse mesmo ano (1958), o deputado Carlos Lacerda apresenta um substitutivo, que ficou conhecido como Substitutivo Lacerda, pautado “nas conclusões do Terceiro Congresso Nacional dos Estabelecimentos Particulares de Ensino”, que contemplava os interesses da escola particular. Segundo Saviani, esse conflito entre escola pública e escola particular mobiliza a opinião pública, entrando “em cena os mais variados tipos de organização que compõem a sociedade civil”<sup>95</sup> (SAVIANI, 2010, p. 292).

O historiador da educação cita que, no período de 1947-1961, a pedagogia nova é predominante no país, e “na medida em que o movimento renovador ia ganhando força e conquistando certa hegemonia, constata-se uma tendência, também progressiva, de renovação católica” (SAVIANI, 2010, p. 300). Sendo assim, esse movimento promove “a renovação das escolas católicas” que buscavam se “renovar sem abrir mão dos objetivos religiosos” (SAVIANI, 2010, p. 301). As escolas católicas atendiam às elites do país, e essas famílias, por sua vez, tinham como critério de escolha da escola para seus filhos a utilização das “novas ideias pedagógicas.” (SAVIANI, 2010).

Entendemos que o período de 1961 a 1969 marcou o apogeu e a crise da Escola Nova. Conforme Saviani,

O clima de euforia com o que o movimento pedagógico renovador contagiou a sociedade dos diferentes países ao longo da primeira metade do século XX começou a dar sinais de esgotamento ao penetrar na segunda metade desse mesmo século. A crença de que o mundo estava em constante mudança, bastando deixar-se levar pela corrente, ajustando a educação a esse imperativo, começou a arrefecer-se. Para isso contribuiu, inclusive, o ambiente da Guerra Fria. O lançamento do Sputnik pela União Soviética em 1956, saindo à frente dos Estados Unidos na corrida espacial, provocou uma onda de questionamentos à educação nova (SAVIANI, 2010, p. 330-340).

---

<sup>94</sup> Esse abaixo-assinado veio em resposta ao Memorial do Bispo – como ficou conhecido –, que tecia críticas a Anísio Teixeira e ao Instituto Nacional de Ensino e Pesquisa, pedindo seu afastamento do órgão (SAVIANI, p. 287). Segundo Saviani, o documento em apoio à Anísio Teixeira foi assinado por 529 pesquisadores, cientistas e intelectuais educadores.

<sup>95</sup> Ver mais detalhes em Saviani (2010, p. 284-293).

A partir do final da década de 1960, no período da ditadura militar no Brasil, a concepção pedagógica que predomina é a tecnicista. Uma pedagogia “inspirada nos princípios de racionalidade”, que defende um “processo educativo objetivo e operacional”. Sendo assim, as “interferências subjetivas” deixam de ser consideradas relevantes para o processo de ensino-aprendizagem, sendo valorizado o uso da técnica (SAVIANI, 2010).

Saviani afirma que, na pedagogia tradicional, o professor era o centro de todo o processo, o contrário do que defendia a pedagogia nova, cuja iniciativa era transferida para o aluno, havendo um maior diálogo entre professor e aluno. Já na pedagogia tecnicista, o professor e o aluno ocupam posições de “executores de um processo cuja concepção, planejamento, coordenação e controle ficam a cargo de especialistas supostamente habilitados, neutros, objetivos e imparciais” (SAVIANI, 2010, p. 382) e “do ponto de vista pedagógico, conclui-se que, se para a pedagogia tradicional a questão é aprender, e para a pedagogia nova é aprender a aprender, para a tecnicista o que importa é aprender a fazer” (SAVIANI, 2010, p. 383).

#### **4.1.2. O Momento Econômico**

Neste ponto vale apontar brevemente os rumos da economia brasileira naquele período para entendermos um dos grandes obstáculos ao desenvolvimento do trabalho do Cineduc na época.

Desde o início da década de 1960, a economia brasileira passava por um momento crítico, havendo em 1968 o registro de taxas históricas. Os padrões de retomada da economia eram de uma taxa média de 10%, entre 1967 e 1973, e de quase 12,5% entre 1971 e 1973. Essa pujança econômica é resultado de políticas governamentais de estímulo ao crédito e de investimento em setores diversificados. Em contrapartida, a inflação se acelera na faixa de 20 a 30% como reflexo da ausência de capacidade ociosa. O aquecimento da inflação estava claramente associado ao nível de atividade da economia (ABREU et al., 1990).

O período ficou conhecido como “O milagre econômico”. Uma grande parte desse milagre foi financiada pelo endividamento externo do país. A ampla liquidez externa e a ausência de mecanismos internos de financiamento de longo prazo empurraram os empresários para as linhas oficiais ou externas a fim de obterem recursos.

O rápido crescimento provocado pelo Milagre e a ocupação de toda a capacidade ociosa propiciaram o aparecimento de desequilíbrios que, junto com o primeiro choque do

petróleo em 1973, geraram pressões inflacionárias e problemas na balança comercial. A inflação dos anos 1970 passou de 15% para 40% ao ano, em meados da década.

## 4.2. Origem do Cineduc

O Cineduc – Cinema e Educação – nasce no ano de 1970, na Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), ligado ao Secretariado de Meios de Comunicação (SMC). Nesse secretariado havia a Central Católica de Cinema, que era dirigida pelo Pe. Guido Logger, com quem Hilda de Azevedo Soares trabalhava como secretária. A Central desenvolvia o Serviço de Informações Cinematográficas (SIC), que produzia boletins de críticas de cinema, e o Cineduc se apresentava “na condição de representante brasileiro do Plan Deni (Plan de Niños)<sup>96</sup>, um projeto latino americano de educação da criança e do jovem face aos meios audiovisuais (particularmente o cinema)” (CINEDUC, 1994, p. 1).

Marialva relata que quando foram fundar o Plan Deni no Brasil, perceberam que a expressão “Plan” era bem próxima a plano, tendo o mesmo significado tanto no espanhol quanto no português, mas que a expressão “Deni”, resultado da junção das palavras castelhanas “de” e “niños”, não produzia o mesmo significado na língua portuguesa, por isso um outro nome seria necessário. Marialva e Hilda Azevedo resolveram colocar o nome de Cineduc, uma sigla para Cinema e Educação<sup>97</sup>. A princípio a metodologia seria a mesma, mas inevitavelmente a escritura da história seria outra porque é apenas no processo que a história se escreve e é escrita pelas pessoas envolvidas e os intervenientes sociais, políticos, econômicos de um determinado espaço/tempo específicos. Nessa perspectiva, as experiências de vida dos realizadores da história ganham peso.

O Plan Deni teve o seu período experimental ao longo de 1969, sendo produzidas circulares que chegavam às Oficinas Nacionais (ON) dos países latino-americanos. Como vimos anteriormente, o desejo de trabalhar com crianças já tinha sido alvo de discussão em vários espaços que tratavam do cinema como formação do espectador. Como já foi relatado neste trabalho, em 1957, em Cuba, André Ruszhowski defendeu esse posicionamento e, pelo que nos parece, D. Hilda Azevedo esteve presente.

Através das circulares que Luis Campos Martínez enviou, representando o Plan Deni experimental promovido pela SAL-OCIC à CNBB, D. Hilda, a secretária da Central Católica

---

<sup>96</sup> Martínez explica que Plan Deni quer dizer “plan de niños”. No entanto, o nome original dessa metodologia era Esmaelillo, filho bem-amado do apóstolo Martí.

<sup>97</sup> Entrevista com Marialva Monteiro (2012). Cf. Anexo A.

de Cinema, ficou sabendo do II Seminário Latino-americano<sup>98</sup> sobre “cinema e desenvolvimento”, que seria promovido, no mês de agosto de 1969, na cidade de Santa Inês, no Peru. Nesse encontro estaria presente Luis Campos Martínez falando sobre o Plan Deni Experimental.

Segundo Marialva Monteiro, D. Hilda conseguiu mandá-la para esse encontro representando o Brasil, juntamente com Ronald Monteiro e Cosme Alves Neto. No entanto, no caminho para o aeroporto, Cosme Alves Neto foi preso pelos militares, por isso embarcaram somente Marialva e Ronald (MONTEIRO, 2011)<sup>99</sup>.

O Brasil e o Uruguai foram os primeiros a participar da ampliação desse projeto. Pelas cartas de Marialva (MONTEIRO, 1969a, 1969b) para Luis Campos Martínez, percebemos que o II Seminário Latino-americano teve grande impacto sobre Marialva e incentivou a sua militância em favor do ensino de cinema para crianças. Ela revela: “desde que cheguei de Lima estou ansiosa para começar o mais rápido possível os preparativos para aplicação de suas valiosas experiências educacionais [...] jamais esquecerei os dias tão proveitosos que tivemos todos juntos em Santa Inês” (MONTEIRO, 1960a).

Esse encantamento também é ratificado por D. Hilda Azevedo Soares (1969a), ao escrever para Luiz Campos Martínez:

Prezado Luis, não imagina o que o II Seminário da SAL significou para a Central Católica de Cinema. Além das ótimas resoluções, que constituem um verdadeiro roteiro para reflexão e ação das ON, o Brasil lucrou muitíssimo com o contato de Ronald e Marialva com os delegados de outros países. E em particular com você e o Plan Deni (SOARES, 1969a, p. 1).

Essas cartas de 1969 registram os contatos de negociação do período de vinda ao Brasil, preparada pelo envio de sete circulares que orientavam o início ao trabalho no Brasil<sup>100</sup>. Em outubro de 1969, D. Hilda escreve a Martínez para definir que a correspondência sobre o Plan Deni devia, a partir de então, ser endereçada à Marialva, dando notícias da boa aceitação da proposta no grupo, mas que a dificuldade “está nas escolas estatais, onde a experiência terá que enfrentar a burocracia do Estado. Mesmo entusiasmadas com o DENI, as professoras nada podem fazer sem a aprovação das altas esferas. Mas não vamos desistir por conta disso” (SOARES, 1969b).

Em novembro de 1969, Luis Campos Martínez, em carta à Marialva, relatou o gesto

<sup>98</sup> No livro *Sin secretos* consta que o encontro para a divulgação e ampliação do Plan Deni foi no III Seminário Latino-americano da OCIC, mas em vários documentos analisados do Cineduc consta como II Seminário Latino-americano da OCIC.

<sup>99</sup> Cf. Anexo A.

<sup>100</sup> O pedido pelas circulares se deve ao fato destas não terem sido localizadas por dona Hilda. Então, com a urgência de começar logo os trabalhos no Brasil, elas pediram outras cópias (MONTEIRO, 1969a).

de Hilda, que transfere a responsabilidade do desenvolvimento do Plan Deni e da correspondência com ele para Marialva. Nessa carta, eles já definem para o mês de março a vinda dele para o Brasil e os temas do curso básico de formação cinematográfica, que seria dado nas férias: “a relação entre cinema e pedagogia infantil” e “a metodologia DENI”, este último sob responsabilidade de Martínez. Nela ainda consta uma reflexão sobre a ditadura militar, que não oferecia impedimento ao trabalho segundo explica Hilda, e sugere que Marialva converse com os diretores das escolas estatais.

Martínez também orienta Marialva a iniciar o trabalho em três ou quatro instituições de ensino. O critério por ele defendido para a seleção de escolas é de que elas apresentassem diferentes condições socioeconômicas. O primeiro curso de formação de professores para trabalho com cinema em escolas foi organizado e ministrado ainda em dezembro de 1969. Fizeram parte da equipe discente: Ronald Monteiro, Luis Carlos Avelar<sup>101</sup>, Marialva Monteiro, Lúcia Maria Sá Pereira<sup>102</sup> e Regina Yolanda Werneck<sup>103</sup>. O curso teve carga horária de 21 horas, incluindo projeção, estudo, debate de filmes e *slides*, sob a orientação de Marialva e José Carlos Avelar. Além dessa atividade, Marialva tinha como função difundir a metodologia do Plan Deni e José Carlos Avelar a de falar sobre as questões cinematográficas. Lúcia Maria Sá ficou responsável por trabalhar com as questões psicológicas, ponto central do plano experimental desenvolvido em Quito e Lima. Regina Yolanda Werneck ficou responsável por falar de criatividade através das artes plásticas, enquanto Ronald Monteiro apresentou a importância social e cultural do cinema, discorrendo sobre a falta de trabalho sistemático na educação com cinema e também sobre as etapas de realização de um filme. Foi um curso com número de vagas limitadas<sup>104</sup>, com um valor de inscrição de CR\$ 40,00, havendo prioridade para professoras de escolas que desejavam trabalhar com o plano Cineduc (1969a).

---

<sup>101</sup> Importante educadora brasileira, escreveu vários livros na área de arte e educação. Dirigiu por muito tempo a escola Joaquim Manuel de Macedo, em Paquetá, e mais tarde dirigiu a escola Instituto Nazaré. Um dos seus livros mais importantes sobre arte-educação é *Artes na escola primária*, Editora Ao Livro Técnico, 1970 (Dados fornecidos por Marialva Monteiro, via e-mail, em: 10 de julho de 2012).

<sup>102</sup> Jornalista de formação. Trabalhou como crítico de cinema do *Jornal do Brasil*, junto com Ronald Monteiro, cineasta e escritor de vários livros sobre cinema. Amigo pessoal de Ronald e Marialva Monteiro.

<sup>103</sup> Psicóloga.

<sup>104</sup> Nesta pesquisa tentei encontrar o número de inscritos que assistiram a esse curso, mas não foi possível obter um número exato. No documento Relatório do curso para formação de professores (CINEDUC, 1969), está escrito à caneta que houve 32 inscrições –, mas em outro relatório (do primeiro semestre de 1970) são mencionados 15 professores, enquanto que na entrevista realizada com Marialva (MONTEIRO, 2011) e na reportagem do Globo (CINEDUC..., 1975) o número se reduz a 11 inscritos.

### 4.3. Singularidades do Modelo Brasileiro

**Figura 2 – Alunas do Colégio Teresiano - Colégio de Aplicação da PUC utilizando uma moviola super 8**



Fonte: Arquivo do Cineduc.

#### 4.3.1. Organização do Curso Cineduc

Como vimos anteriormente, o Plan Deni atuou por um ano como plano experimental, seguindo a metodologia de apresentar fotografias do filme um dia antes dele ser projetado em uma sala de cinema que incluía crianças de classes sociais diferentes. Em outro dia, as crianças comentavam o filme visto, realizavam alguma atividade de expressão artística, além de assistirem a uma aula de conteúdos relacionados à cinematografia (CINEDUC..., 1973a). O Cineduc utiliza a metodologia do Plan Deni, porém dando-lhe um novo formato.

O curso do Cineduc tem duração de três anos, com aulas quinzenais, organizando-se em “dois anos de iniciação à linguagem cinematográfica, constando de uma série de exercícios com a finalidade de proporcionar estímulos visuais [...] e o último ano, eminentemente prático, dedicado à filmagem, pelas crianças, de histórias imaginadas por elas mesmas” (CINEDUC, 1978). Os filmes eram vistos em uma sala de cinema comercial e o projeto contemplava filmes de longa e curta metragem. Após terem visto o filme, as crianças participavam de um debate, realizavam uma atividade de expressão artística e cumpriam horas de ensinamentos cinematográficos. Assim, podemos constatar que a primeira singularidade do Cineduc foi o tempo de duração de seu curso, pois, pelo formato desenvolvido, parece-nos que seu objetivo era participar do currículo educacional. Não se tratava simplesmente de um curso, mas de uma matéria do currículo. Percebemos que este projeto não consegue manter-se

por muito tempo, por vários motivos, mas é inegável a ousadia do projeto, bem como sua riqueza. As crianças tinham a possibilidade de ver e debater filmes com outras crianças, estudar assuntos relacionados à linguagem cinematográfica, fazer um projeto coletivamente e executar suas ideias realizando um filme.

Diante de tais informações, podemos suspeitar quais os fatores que dificultaram o trabalho em escolas estatais: mudanças dessa envergadura dentro do contexto educacional da época, período da ditadura militar, não era simples de serem tomadas e não sabemos se era uma reflexão presente nesse contexto: a importância da arte no currículo a fim de possibilitar um posicionamento mais crítico diante da realidade. Tudo isso demandaria mudanças na grade escolar e recursos financeiros, pois essas atividades precisavam ter um financiador que arcasse com o alto custo do projeto, o que era um problema para a educação pública daquele período histórico.

Como estratégia para preparação do público e viabilização do projeto no Brasil, Marialva decidiu que no período de férias (MONTEIRO, 1970a) realizaria “um ciclo infantil” no Museu de Arte Moderna – MAM, com sessões gratuitas de filmes aos domingos. Em carta para Martínez, disse: “está sendo uma experiência muito útil para mim, pois assim, irei experimentando alguns filmes que poderei aproveitar em março quando começaremos o plano<sup>105</sup>” (MONTEIRO, 1970a). Também não conseguimos identificar quais as crianças que podiam e tinham o hábito de frequentar a Cinemateca do MAM. Com relação ao processo de formação de Marialva com crianças, esta foi uma iniciativa bastante interessante, pois ela ia conquistando um público e observando os gostos deste. Marialva tinha uma boa experiência com o cinema, pois participou do curso da Ação Social Arquidiocesana - ASA, de cineclubes, fez parte da equipe que via os filmes antes para dar as informações nos boletins produzidos pelo SIC, ainda sendo casada com um crítico de cinema que tinha relações com vários cineastas da época. Apesar desse currículo, o desenvolvimento de um trabalho de cinema com crianças era uma novidade para ela e para a realidade das escolas do Rio de Janeiro.

Em março de 1970, Luis Campos Martínez veio ao Brasil para dar continuidade ao curso de formação, permanecendo por seis dias. Durante esse curto período, muitas reuniões, entrevistas, contatos e palestras foram realizados. As conversas foram com editoras, embaixadas, cineastas, professoras da Escola Normal, educadores católicos e as crianças da escola Notre Dame (CAMPOS MARTÍNEZ, 1970). Nesse momento, o Cineduc se valeu do conhecimento e do nome de Luis Campos Martínez, pois era uma pessoa que estudava sobre

---

<sup>105</sup> Em outra carta, de fevereiro de 1970, consta que as sessões de cinema estavam sempre repletas de crianças e que estas respondiam bem ao questionário entregue a elas.

cinema e educação, além de ser o criador do Plan Deni e representante da Igreja Católica, o que oferecia o respaldo necessário à difusão do trabalho que já vinha sendo desenvolvido pelo Cineduc. Alguns jornais da cidade também cobriram esse “evento”, sempre associando o nome do Luis Campos Martínez ao Cineduc e à CNBB. Na verdade, durante décadas, desde o primeiro curso do Cineduc, a imprensa local foi um espaço de divulgação e apoio ao trabalho do Cineduc. Não sabemos se isso se deu pela influência da Igreja Católica ou se pela rede de amigos de Ronald e Marialva Monteiro. Vale também destacar que, desde o primeiro curso, foi priorizada a qualidade, tendo como ministrantes pessoas renomadas, referências em diferentes áreas. Segundo D. Hilda, Ronald foi uma pessoa importante para a aceitação do Cineduc pelos críticos e cineastas. Neste caso, dialogando com o pensamento de Michael de Certeau, podemos concluir que essa foi uma estratégia traçada pelo Cineduc para alcançar o reconhecimento junto à sociedade e às escolas.

Em 08 de abril de 1970, na cidade do Rio de Janeiro, as aulas do Cineduc, ainda em caráter experimental, tiveram início, contando com sete das professoras<sup>106</sup> que participaram do curso ministrado por Luis Campos Martínez. Inicialmente o curso foi implantado em cinco escolas, sendo elas “duas para meninas de orientação católica – uma de freira e outra de leigos – 2 mistas, sem orientação religiosa, e 1 mista, do governo, com 250 crianças participando nesse primeiro momento” (CINEDUC, 1970a). Nessa ação, o público-alvo era de crianças de 8 a 12 anos.

No relatório do primeiro semestre de 1970, o Cineduc relata seu comprometimento com o modelo do Plan Deni, percorrendo os mesmos caminhos metodológicos para sua execução, porém ficam cada vez mais evidentes as várias mudanças no processo de implantação. Na parte avaliativa do curso, identifica-se que as crianças menores, de oito a nove anos, demonstraram mais interesse pelas aulas referentes aos filmes vistos, porém apresentaram dificuldades na compreensão dos conteúdos sobre linguagem cinematográfica. Já os maiores, de 10 a 12 anos, preferiram as explicações sobre a linguagem cinematográfica, embora todos apresentassem “esquecimentos da matéria dada, devido o intervalo de 15 dias entre uma aula e outra” (CINEDUC, 1970a, p. 2). Consta ainda que as crianças menores não gostavam dos filmes sem diálogo, preferindo os filmes com ação constante.

São pontuadas não só as dificuldades para a implantação do projeto em escolas estaduais, mas também as que concerniam à seleção dos filmes que atendessem aos quesitos

---

<sup>106</sup> Infelizmente, não foi possível relacionar o nome de todas as professoras que participaram do primeiro curso de formação, através dos documentos recolhidos. A única professora que tivemos a certeza de que participou desse curso foi Rosa Maria Araújo.

(valor e idade) e a distância entre a sala de exibição e a moradia das crianças que participam do projeto. Diante dos problemas vividos, a equipe Cineduc buscou alternativas para solucionar a dificuldade de obter filmes para as crianças através dos contatos que tinham nos meios políticos e através das brechas oferecidas por mudanças nos órgãos governamentais. Tivemos acesso a um documento que consistia em um pedido feito ao Instituto Nacional de Cinema - INC<sup>107</sup>, em janeiro de 1971, apresentando o histórico e a trajetória do Cineduc até aquele momento, afirmando que essa iniciativa se devia à mudança de diretoria<sup>108</sup> do INC (que estava no momento mais voltado para os problemas culturais e o cinema), e que desejava realizar uma parceria com o objetivo de solucionar algumas das dificuldades enfrentadas:

1- a inexistência de filmes adequados à infância: os filmes que chegam ao mercado brasileiro apresentam, quase todos, uma visão adulta da realidade; menos aqueles que se dizem “para crianças”, como é o caso dos produzidos por Walt Disney, bastante frequentes. 2- A inexistência de projetores de 16 mm nas escolas, o que dificulta não apenas o acesso das crianças à aula de projeção escolhida, como as próprias aulas em sala. 3- Nas escolas públicas onde o plano pode ser muito desenvolvido, surge novo problema: o da aquisição dos bônus. O curso ministrado em 1970 no colégio Santos Anjos foi feito gratuitamente pela Central Católica, ante a impossibilidade de os alunos contribuírem com a taxa destinada ao autofinanciamento, e que foi mantido exclusivamente em face do caráter experimental desse primeiro ano de trabalho, uma vez que a escola fornecia uma faixa de crianças diversa economicamente da que se encontrava nos demais colégios onde funcionou o Cineduc (O QUE..., 1971a, p. 2).

A solução sugerida foi a criação de uma distribuidora de filmes para o público infantil, o fomento aos filmes produzidos para essa faixa etária, a possibilidade do INC firmar um acordo com os donos das salas de cinema, a fim de que fossem cedidos horários para as projeções do Cineduc, e, em relação ao terceiro item, é solicitado “um entrosamento da coordenação do INC com o Departamento de Recursos Audiovisuais da Secretaria da Educação do Estado da Guanabara, suprimindo financeiramente a impossibilidade de obtenção dos bônus pelos alunos” (O QUE..., 1971a). O documento continua afirmando que, dessa maneira, o problema seria resolvido, o que seria importantíssimo porque os estudantes das escolas estatais seriam “os mais necessitados desse novo tipo de ensino” (O QUE..., 1971a, p. 2).

---

<sup>107</sup> Segundo Ramos e Miranda (2004), o Instituto Nacional de Cinema foi criado durante o regime militar (Decreto-lei, de número 43, em 18 de novembro de 1966), mas também comenta que um longo processo que acontece antes do instituto começar a organizar o campo cinematográfico, com as decisões centralizadas no executivo. Os pesquisadores afirmam que foi com o INC que o governo “assumiu explicitamente o financiamento da produção nacional” (RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 298). Em 1969 esse instituto sofre um esvaziamento na sua função com a criação da Embrafilme e sua extinção se deu em 9 de dezembro de 1975 pela Lei nº 6.281 (RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 299).

<sup>108</sup> Segundo o site Wikipédia (INSTITUTO..., 2011), o presidente do INC de 1971-1972 foi Armando Troia.

#### **4.3.2. O Trabalho da Psicóloga e a Formação do Professor do Cineduc**

Outra singularidade do Cineduc foi o trabalho da psicóloga que se inicia na mesma linha projetada por Luis Campos Martínez, contudo não se possa afirmar que esta era a mesma visão da profissional que executava tal função, pois os desenhos não serviam apenas para análise psicológica, mas faziam parte de um processo de autoria e valorização da criatividade do público infantil. Por outro lado, o trabalho de expressão das crianças dialoga com o objetivo do Plan Deni.

Em entrevista para uma matéria publicada no periódico *Correio da Manhã*, em 11 de outubro de 1971, Lúcia Sá afirma que

o papel do Cineduc é fazer com que o aluno vá além do filme, expressando e elaborando as suas emoções. [...] É da maior importância que ele possa se expressar livremente, criar com espontaneidade e desenvolver a sua capacidade crítica. A apreensão simbólica, a compreensão do próprio simbolismo, a comunicação e a troca de impressões entre as crianças são outras das vantagens do Cineduc. (CINEDUC..., 1971b).

Vemos que essa questão simbólica tem uma importância grande para a psicóloga, pois o início da matéria apresenta uma experiência que aconteceu com um dos alunos durante uma dramatização do filme “História de Elza”, um filme que teria agradado muito ao público infantil. As crianças, ao dramatizarem a cena em que a empregada era atingida pelo leão, não ficaram satisfeitas porque não se via o sangue, então uma das crianças se ofereceu para ser o sangue, “[...] e fez com tal intensidade e convicção que deixaria surpreso qualquer artista. Ela se jogava em cima da vítima, movimentava os braços, escorria o corpo e no final, ficava imóvel no chão” (CINEDUC..., 1971b).

Benjamin, ao trazer algumas reflexões sobre brinquedos e jogos (BENJAMIN, 2002), nos leva a pensar na ação dessa criança e no caráter significativo dessa atividade em sua formação. A dramatização é uma brincadeira que está incorporada à criança que brinca, por isso mesmo uma criação, um gesto de autoria, e não o que muitas vezes os pedagogos e especialistas acreditam ser um simples gesto de imitação. Acreditar nisso seria empobrecer a experiência da criança, pois através dessa “brincadeira” ela está resignificando, reposicionando ou até apontando conflitos observados por ela. “A essência do brincar não é um ‘fazer como se’, mas um ‘fazer sempre de novo’, transformação da experiência mais comovente em hábito” (BENJAMIN, 2002, p.102).

Outra peculiaridade do Cineduc é da função da psicóloga não se resumir à análise

dos desenhos das crianças, mas dela atuar junto ao trabalho de formação dos professores, cuidadosamente acompanhada. Os professores tinham encontros mensais com a coordenação, quando faziam um relatório oral e recebiam explicações sobre as aulas de linguagem cinematográfica que seriam ministradas no mês seguinte (O CINEDUC..., 1972). Alguns temas tratados nas reuniões com os professores estavam relacionados a dificuldades com que os professores se deparavam no seu cotidiano, como agressividade infantil, indisciplina, dentre outros. Sob essa demanda, foram realizadas reuniões semanais que, com o tempo, passaram a ocorrer duas vezes por mês.

Para exemplificar uma dessas reuniões, apresentamos o Boletim Informativo nº 1, de abril de 1973, reunião do dia 2 de maio. A ata dessa reunião registra que as professoras viram um filme chamado “Pedrinho e o oleiro”, sugerido pela psicóloga, do qual o tema para o debate foi retirado. Nessa reunião foi discutida a criatividade. O assunto foi analisado em grupos, sendo tarefa de cada um conceituar criatividade e pensar atividades para exercitar essa habilidade na escola. Nesta ata consta que o conceito de criatividade foi definido, embora houvesse discordâncias com relação à interpretação do filme, já que uns professores pensavam que o filme possibilitava a motivação criativa e outros discordavam disso. Também foi destacado que o ambiente mais propício à criatividade seria aquele em que há tranquilidade. A reunião dentro deste modelo era bastante valorizada pela coordenação do Cineduc, porque se acreditava que ele tornava possível a expressão do grupo. O Cineduc promovia a reflexão sobre o processo que ocorria com as crianças, havendo, assim, uma preocupação pedagógica com o trabalho ali partilhado e com a formação do educador no que diz respeito aos temas relacionados ao cinema, à prática cotidiana e às relações vividas pelas crianças. Entendemos que alguns tópicos debatidos vinham da demanda dos professores, que haviam trabalhado em espaços educacionais rígidos e naquele momento passavam a se abrir para uma atividade que envolvia a criatividade, o que não deveria ser simples para eles. O trabalho do Cineduc era dinâmico, os professores tinham o direito de concordar, discordar e refletir.

Não sabemos se essa mudança na organização das reuniões partiu da necessidade dos professores ou dos orientadores do trabalho, mas percebi que era uma reunião com tensões e aprendizagens, em que a negociação se fazia presente. O filme funcionava como um estimulador do trabalho com as crianças.

Outro ponto apresentado no relatório das atividades do Cineduc, em maio de 1972 nos chamou atenção. Os professores queriam um espaço para a troca de experiências durante as reuniões, o que ia de acordo com desejo de obter respostas prontas, soluções acabadas,

condição que precisava ser vencida.

Percebemos também que o Cineduc não estava fechado em um posicionamento único, pois acatava as mudanças do processo, como o da psicóloga passar a apoiar mais o trabalho pedagógico e a formação de professores. Função bastante complexa, pois esse era um trabalho que até então não fazia parte da prática educativa desses educadores e de seus contextos educacionais.

No relatório do segundo semestre de 1970 consta que os desenhos dos alunos foram levados à psicóloga<sup>109</sup>, obtendo uma avaliação satisfatória. Explica também que no final do curso foram realizados testes com as crianças, sendo demonstrado um bom aproveitamento do curso. Em novembro de 1970, foi realizado outro curso para formação de mais 45 professores (CINEDUC, 1970b).

#### **4.3.3. As Escolas contempladas pelo Cineduc**

Não foi possível saber claramente, por meio dos documentos do Cineduc, quais as escolas estaduais e particulares que participaram do seu primeiro ano de atuação. Numa reportagem (CRIANÇA..., 1970) consta que o trabalho deveria ter sido desenvolvido em três escolas estaduais e em algumas escolas particulares, tais como “Jacobina, São Patrício, Copacabana, Notre Dame e Sion”. Existem alguns documentos redigidos posteriormente (CINEDUC..., 1975, 1979) que registram o nome de três escolas particulares: Notre Dame, São Patrício e Instituto Copacabana. Ainda neste documento consta o nome da escola estatal “Escola Santos Anjos (Municipal, curso gratuito)” em que se teria realizado uma atividade em 1972. A matéria da revista (IMAGENS..., 1973) relata um trabalho desenvolvido numa escola particular da Zona Norte do Rio de Janeiro; ora, sabe-se que na Tijuca há uma escola particular confessional com esse nome, “Escola Santos Anjos”. Outra fonte de informação sobre o primeiro ano de atuação do Cineduc é o documento enviado ao INC, em janeiro de 1971: “[...] Dêle participam no ano de 1970, 4 escolas particulares da Guanabara (Colégios São Patrício, Notre Dame, Jacobina e Instituto Copacabana) e uma escola estatal (Colégio dos Santos Anjos) [...]” (O QUE..., 1971, p. 1).

Ao buscar uma explicação para essa inclusão da escola estatal através dos documentos e a partir de uma informação fornecida por Marialva, descobrimos, por meio da internet, que essa escola estatal localizava-se no Leblon, próximo a Ipanema; a única escola

---

<sup>109</sup> No documento CINEDUC, consta que a participação da psicóloga aconteceu nos últimos meses do ano.

estatal com esse nome era a que foi instalada dentro da Cruzada São Sebastião<sup>110</sup>. Segundo o documento (O QUE..., 1971), a atividade nessa escola foi financiada pela CNBB, mas, pelas datas dos documentos, trata-se de uma experiência que durou pouco tempo e, talvez por isso, haja grande dificuldade de obter dados sobre essa atuação.

Buscamos esclarecer essa questão através de pesquisa mais aprofundada nos documentos citados porque, em alguns documentos cedidos por Marialva Monteiro, afirma-se que se trata de um trabalho “dirigido a crianças e jovens, preferencialmente pobres, e tendo como meta o desenvolvimento integral da pessoa” (OCIC-AL, [197-]), mas pelo que pudemos constatar o público atendido por essa proposta de trabalho foram as crianças das escolas particulares e católicas, que podiam cobrir os custos necessários,<sup>111</sup> oferecendo infraestrutura de equipamento e espaço. Além disso, as escolas ganhavam credibilidade com o trabalho devido à vinculação com a Igreja.

Procuramos obter dados para identificar qual teria sido o público beneficiado por essa iniciativa, já que a proposta dialogava com os movimentos da Igreja Católica das décadas anteriores, além de ser um projeto que recebeu verba para o trabalho com crianças de países subdesenvolvidos a fim de atender um público de menor renda. No entanto, constatamos que nesse período de implantação foram as escolas particulares o campo de atuação do projeto. Essas escolas, de acordo com o movimento da Escola Nova no Brasil, eram as que possuíam os equipamentos necessários para o trabalho, bem como condições financeiras para custear as despesas do projeto.

Também localizamos no documento dirigido à Secretaria da Educação, em 6 de novembro de 1969, a seguinte informação:

devido ao grande interesse que temos encontrado por parte das escolas particulares pelo plano de educação da criança através do cinema [...] é que pensamos estendê-lo também a algumas escolas estaduais. Para isso pedimos a indicação de três estabelecimentos de ensino primário sob o controle do governo do Estado da Guanabara (CINEDUC, 1969).

Sendo assim, parece-nos que no Brasil o trabalho objetivava atender as escolas particulares e estender-se para as públicas. Nesse mesmo documento percebemos que a área de atuação escolhida foi a Zona Sul da cidade, e a justificativa baseava-se no tamanho da

---

<sup>110</sup> Cf. <http://parquiadossantosanhosleblon.blogspot.com.br/p/dom-helder-camara.html>. Mesmo assim, não podemos afirmar que foi esta a escola atendida, porque o Relatório 1975-1978 (CINEDUC, 1978) afirma que só em 1985, com a parceria entre cineclube e paróquia local foi desenvolvido um trabalho com crianças de um conjunto habitacional popular, sem se especificar o nome da instituição. Pode ser até outra iniciativa, que, no entanto, não foi registrada.

<sup>111</sup> O Cineduc era ministrado nas escolas particulares, e era cobrada uma taxa semestral de CR\$ 30,00 por criança para a participação no curso (CINEDUC..., 1971a) Vemos que este valor durante essa década chega no valor de CR\$ 80,00.

equipe (sete professores), que seria limitada a essa região do Rio de Janeiro. Além disso, é acrescentada mais uma exigência: “que fossem próximas da Praça N. S<sup>a</sup> da Paz, pois a sala de espetáculos utilizada para as projeções é o Cinema Pax” (CINEDUC, 1970c).

Ainda neste documento, consta entre as dificuldades encontradas para desenvolver o trabalho com as crianças das escolas “a impossibilidade de os alunos contribuírem com uma taxa e reunir as crianças em horário extraclasse, pois as mesmas – faveladas, em sua maioria – trabalham durante a folga escolar”<sup>112</sup> (CINEDUC, 1970a, p. 2). Esse comentário levantou outra questão que não conseguimos aprofundar nos documentos. Segundo Marialva, no primeiro ano as atividades aconteciam em horário escolar. No entanto, quando encontramos um relato sobre a escola estatal, consta que o trabalho acontecia no contraturno. As ações do Cineduc não ocorriam em horário escolar, no caso das crianças das escolas estaduais, porque o filme era exibido no Cine Pax e, de acordo com a metodologia de Martínez, as crianças assistiam juntas a essa etapa do trabalho. Nesse momento histórico o projeto do Cineduc não avançou nas escolas estaduais por diferentes motivos: o projeto demandava um alto custo, e por isso foi desenvolvido em escolas particulares, o que impossibilitava a participação das classes populares; além disso, nesse período qualquer ação mais humanista poderia parecer uma ação comunista. Sendo assim, desenvolver um trabalho de integração entre as crianças da favela e da elite não era uma tarefa simples. Foi um período muito complexo, por isso acreditamos que a estratégia desenvolvida visava alcançar o êxito do cinema dentro das escolas e manter o projeto viável.

Neste sentido, já notamos uma diferença entre o Plan Deni Experimental e o Cineduc Brasil. As realidades locais eram diferentes e algumas das estratégias e táticas são desenvolvidas de acordo com os fatores sociais, políticos e econômicos vigentes à época, além do perfil das pessoas envolvidas no processo.

#### **4.4. Autoavaliação dos Três Primeiros Anos do Cineduc**

Desde seu início, o Cineduc demonstrou preocupação em avançar metodologicamente e criar o registro da sua prática. Há ainda no relatório de 1970 a informação de que, com a colaboração da Cinemateca do MAM, realizou-se um filme curto

---

<sup>112</sup> O documento sugere as atividades para o segundo semestre, a fim de resolver a dificuldade apresentada: “fazer as projeções na própria escola, dentro do horário escolar” (CINEDUC, 1970a, p. 2).

sobre as aulas e “que será incorporado ao material didático do plano”<sup>113</sup> (CINEDUC, 1972, p. 5). Nesse mesmo ano, após três meses de aplicação, Marialva afirma que a diretora de uma das escolas onde o plano era desenvolvido, ao se deparar com um trabalho escrito – “(redação e desenho)” – por uma criança, comentou: “O Cineduc nos colocou em face de novas responsabilidades. Essa experiência será o ponto de partida para um trabalho novo em educação”.

Em seu primeiro ano de funcionamento (1970), as crianças assistiram a 16 filmes, sendo 11 longas-metragens, e os países produtores dos filmes foram: Estados Unidos, União Soviética, Holanda, Canadá e Espanha. Marialva, Hilda e Elisabete Bullara comentaram um episódio que aconteceu ao passarem o filme soviético “*Aliocha*” (*Me compre um papai*). Marialva comenta que exibiu o longa-metragem no Colégio Jacobina, que ficava na Rua São Clemente, e “houve uma celeuma danada. O filme chamava-se *Me compre um papai*; como todos os filmes russos daquela época, filme muito emotivo, não tinha nada de comunismo, coisíssima nenhuma, entendeu? [...] Mas os pais ficaram por conta da vida, dizendo que aquilo era filme comunista e tudo isso e foi muito polêmico o negócio. Tivemos que fazer uma reunião com os pais e eles quase que tiraram o Cineduc da escola. Porque era assim: as escolas se filiavam ao Cineduc pra gente entrar na escola pra fazer o cinema” (MONTEIRO, 2011).<sup>114</sup>

Marialva também narrou vários outros episódios em que o Cineduc teve de mudar o final do roteiro produzido pelas crianças, para atender a demanda dos pais. O que percebemos é que, por mais que o Cineduc tivesse acesso e contato com o espaço escolar, por pertencer à CNBB, as escolas particulares católicas reuniam famílias de uma classe bastante elitista e conservadora. Como o Cineduc foi se apresentando para essa sociedade? Ser considerado um órgão comunista naquele momento não era o objetivo da direção da Igreja, e essas famílias também não desejavam que seus filhos tivessem contato com esse ideário. Essa também não foi uma relação simples, e entrar no estabelecimento de ensino não significa fazer parte dele.

No segundo ano de ação do Cineduc (1971), ainda vinculado à CCC, na CNBB,<sup>115</sup> a

---

<sup>113</sup> Em carta enviada a Luis Campos Martínez, em 1971, afirma-se que seu amigo cineasta, José Carlos Avelar, realizou a filmagem que apresenta o entusiasmo das crianças, e pede mais instruções para lidar com o grupo do 2º ano.

<sup>114</sup> Cf. Anexo A.

<sup>115</sup> Nesse ano a CNBB era presidida por Dom Ivo Lorscheiter, que se manteve no cargo durante o período mais obscuro do Regime Militar, entre 1971 e meados da década de 1980. Nesse período a Igreja Católica no Brasil abrigou vários defensores da Teologia da Libertação (IVO..., 2012).

equipe passou a ter 20 professores e 650 alunos<sup>116</sup> (CINEDUC, 1972, p. 2), e as escolas atendidas foram: São Patrício, Notre Dame, Jacobina, Teresiano, São Paulo, Nossa Senhora das Vitórias e Brasileiro de Almeida.

Nesse ano algumas modificações aconteceram: a maioria dos filmes foi projetada no auditório de uma das escolas, e apenas dois, em espaço comercial. Os motivos que levaram a essa mudança foram: reclamação dos proprietários das salas e dificuldade dos pais de levar seus filhos aos cinemas fora do horário escolar. Houve exibição de curta-metragem para não interferir no horário escolar, e, para os estudantes do 2º ano, o ensino voltou-se para a preparação de um filme; no 3º ano as crianças realizaram seu próprio filme; as equipes foram divididas para as reuniões, e todas eram acompanhadas por uma psicóloga. Esta mudou de função: deixou de analisar os desenhos das crianças e passou a ajudar mais na formação e capacitação da equipe. O total de filmes projetados foi 35, sendo 13 longas-metragens e 22 curtas-metragens, todos oferecidos pelas embaixadas dos países produtores do filme (CINEDUC, 1972).

O terceiro ano (1972) foi aquele em que o primeiro ciclo do curso se formou. Foram atendidas 900 crianças, e havia 29 professoras na equipe (CINEDUC, 1972, p. 3). Ao final de 1971, ocorreu um curso de formação de professores a fim de aprofundar os conhecimentos sobre linguagem cinematográfica. O curso do início de 1972 teve um caráter mais prático, pois nele os professores aprenderam a manejar uma câmera Super-8, já que nesse ano as crianças produziram seus próprios filmes. Cerca de 11 professores receberam essa formação (CINEDUC, 1972). Outras mudanças aconteceram: não houve mais projeções em espaços comerciais nem foi possível reunir todas as crianças para assistir a um filme; reduziram-se as sessões dos filmes de longa-metragem, segundo o documento, por exigência da direção das escolas. O texto justifica com base na “reforma de ensino nas escolas (nova lei de educação) aumentando o número de matérias do currículo com a consequente diminuição do período disponível para exibição de filmes” (CINEDUC, 1972, p. 4), e os filmes passaram a ser exibidos no contraturno. O artigo 7º da Lei nº 5.692/71 estabelece: “será obrigatória a inclusão de Educação Moral e Cívica, Educação Física, Educação Artística e Programa de Saúde nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e 2º graus, observado quanto à primeira o disposto no Decreto-Lei nº 869, de 12 de setembro de 1969” (BRASIL, 1971).

A falta de um lugar comum para projeção dos filmes gerou um grande transtorno

---

<sup>116</sup> Numa entrevista realizada pelo *Jornal do Brasil*, de 28/03/71 (CINEDUC..., 1971a), consta que o Cineduc atende o total de 420 crianças das escolas São Patrício, Notre Dame, Jacobina, Teresiano e Brasileiro de Almeida.

para a equipe, pois as projeções aconteciam em diversos locais, e não havia cópias para suprir essa demanda. Além disso, as embaixadas ofereciam filmes que não representavam a realidade latino-americana, então a solução apontada na época seria a iniciativa de realização própria para preencher essa lacuna, embora não houvesse estrutura para isso naquele momento, o que poderia limitar o crescimento do projeto (CINEDUC, 1972, p. 5).

Outra dificuldade que persistia era o trabalho com a técnica cinematográfica, pois “os alunos do terceiro ano não sentem segurança para aplicar os conteúdos aprendidos em sala de aula” (CINEDUC, 1972, p. 4). Sendo assim, esse tema é colocado como pauta da reunião de professores, os quais, segundo o documento, sugerem que se diminua o trabalho de expressões artísticas e que se intensifique o ensino da técnica cinematográfica.

Outro aspecto que se destaca são as reuniões com as professoras, que realizavam uma dinâmica de grupo e, ao final de cada reunião, uma ata era distribuída aos professores e diretores de escola. Durante 1972, foram exibidos 20 filmes, sendo que somente três eram longas-metragens (CINEDUC, 1972, p. 5).

#### **4.5. Olhares de Fora: Avaliação de América Penichet e da Imprensa**

Em novembro de 1972, América Penichet, ao receber um relatório dos três anos de trabalho do Cineduc no Brasil, escreveu uma carta para Marialva tecendo vários elogios. Ela expressa a satisfação por saber que o Plan Deni obtinha êxito no Brasil. Nessa carta, América afirma que está feliz com a notícia de que a CNBB queria levar o projeto do Cineduc para todo o Brasil e também ressalta que é muito importante o Cineduc estar na TV. É visível o seu reconhecimento do trabalho desenvolvido no Brasil (PENICHET, 1972).

Os dados que obtivemos sobre as ações desenvolvidas em 1973 provêm das cartas trocadas entre Marialva, América Penichet e D. Hilda, além de dois recortes de jornais recolhidos no arquivo do Cineduc. Na matéria do *Jornal do Brasil* publicada em 12/11/1973 (CINEDUC..., 1973), Marialva registra que o Cineduc possui uma equipe de 15 professores, que desenvolve o seu trabalho em seis escolas: “São Patrício, Andrews, Silo Meireles, Nossa Senhora da Vitória, Ginásio Olinda e Aplicação”<sup>117</sup> (CINEDUC..., 1973). Ainda nessa matéria, Marialva informa que o curso do Cineduc tem duração de três anos, e que para participar das aulas a criança precisa ser alfabetizada. O curso se desenvolve assim: “durante o primeiro ano, a criança aprende a gramática cinematográfica, tomando contato com os

---

<sup>117</sup> Colégio de Aplicação da PUC.

termos que usará, aprendendo o que é panorâmica, ligando a palavra à imagem. No segundo ano, ela saberá como se faz o filme passando por todas as suas fases: roteiro, filmagem, montagem etc. Só no terceiro ano as crianças começam a filmar divididas em equipes de 10, sempre suas próprias histórias” (CINEDUC..., 1973). Revela também que as crianças assistem a filmes de curta- e longa-metragem e depois realizam debates “para que elas façam um juízo crítico do que viram, porque não interessa que ela aprenda somente a parte da linguagem cinematográfica. Deve observar o conteúdo humano, as imagens e dizer o que pensa” (CINEDUC..., 1973). Comenta que, depois de ver e debater, as crianças exercitam a sua criatividade com modelagem, desenho, teatro e expressão corporal. Explica que no terceiro ano cada criança escolhe a função que vai desempenhar no trabalho em equipe, mas que a maioria delas quer participar como ator. Menciona também o quarto curso de formação de professores, que tem como meta continuar capacitando a equipe, “porque não adianta ficar formando novos professores, se o grupo já existente não estiver aperfeiçoado ao máximo” (CINEDUC..., 1973).

Esse curso de formação de professores mencionado na reportagem do Jornal *do Brasil* repercutiu no jornal *O Globo*. Na coluna de Arthur da Távola, publicada em 28/11/73, o jornalista comenta sobre esse “Encontro sobre Educação e Criatividade”, pois foi um dos palestrantes do evento. Afirma que ficou impressionado com o potencial do trabalho desenvolvido pela equipe do Cineduc junto “as crianças de nível primário, que aprendem e já fazem cinema; e com o nível cultural do professorado encarregado de ministrar seus cursos. Realmente vivemos novos tempos” (TÁVOLA, 1973). Segundo Arthur da Távola (1973), o curso tinha o objetivo de integração do Cineduc com as diversas “artes da comunicação”.

Na carta que Marialva envia para América Penichet, em agosto de 1973, ela menciona a criação de livros didáticos, que tem como objetivo facilitar o ensino da linguagem cinematográfica aos alunos. São dois livros: um para os conteúdos do primeiro ano e o outro para o segundo ano.<sup>118</sup> A ideia dos livros foi muito bem aceita por América Penichet, e percebemos que o Cineduc já passa a ser uma referência de sucesso do Plan Deni para outros países: “Eu acredito que os livros podem ser de utilidade, e muito, para quem já trabalha no DENI; inclusive para qualquer interessado na educação de cinema para crianças”<sup>119</sup> (PENICHET, 1973).

<sup>118</sup> Esses livros são chamados por Marialva também de cartilhas. Ela disponibilizou uma cópia de cada, mas, infelizmente, não pude fazer uma análise mais detalhada desse material didático. Assim, fica para outro momento o aprofundamento nos materiais didáticos produzidos pelo Cineduc, que não são poucos ao longo desses 40 anos.

<sup>119</sup> “Yo creo que los libros pueden ser de utilidade, y mucho, para los que ya trabajan en el DENI; incluso para cualquiera interesado em la educación de cine para niños”.

América Penichet comenta em carta para Hilda, em dezembro de 1973, sobre a importância de Marialva para o Plan Deni: “Eu estou maravilhada com a colaboração oferecida, ou aceita, por Marialva; cada vez me confirmo mais que ela é fundamental na possível equipe latino-americana [...] Eu, e repete isto para a Marialva, fiquei maravilhada com o trabalho que estão fazendo em Cineduc, que, acredito, é único”<sup>120</sup> (PENICHET, 1973). Nesse período, Marialva revela que ainda eram “autofinanciáveis”, embora o número de alunos tenha diminuído. A semestralidade, naquele momento, passou para Cr\$ 50,00 por aluno; Marialva registra as aquisições de equipamentos: um projetor de 16 mm e mais uma filmadora Super-8; também comenta sobre o registro jurídico do Cineduc, desligando-se da CNBB, e busca esclarecimento sobre a relação entre o Cineduc e a SAL-OCIC “com a provável extinção da CNBB” (MONTEIRO, 1973).

#### **4.6. Desligamento do Cineduc da CNBB**

América Penichet, na carta de setembro de 1973, comenta que se preocupa muito com o desligamento do Cineduc da CNBB, porque o Cineduc “é uma obra básica, muito importante para ficar reduzida só à Guanabara. Sua própria dinâmica a leva a se estender a todo o Brasil, pouco a pouco [...]. Mas, e esta é a minha preocupação, poderá fazê-lo por si só ou, desde um certo ponto de vista, não precisará de um apoio mais oficial?”<sup>121</sup> (PENICHET, 1973).

Não se consegue saber, a partir das informações fornecidas pelas cartas e por outros documentos, os motivos que levaram repentinamente a CNBB a se desvincular do projeto do Cineduc. No ano anterior, numa carta de Marialva de 10 de julho de 1972, a CNBB demonstra interesse em ampliar o projeto de cinema e educação por todo o Brasil; e, no ano seguinte, a intenção é transformar o Cineduc em ONG. Na carta que escreve para D. Hilda, América Penichet menciona que a desvinculação do Cineduc da CNBB tinha o objetivo de que o Cineduc adquirisse “liberdade”. Em entrevista para esta pesquisa, Marialva informou que a desvinculação do Cineduc da CNBB deveu-se à ida da CNBB para Brasília, pois o Cineduc restringia sua ação ao Rio de Janeiro. Contudo, pesquisando sobre a CNBB, constata-se que a sua ida para Brasília só aconteceu em 1977 e, caso fosse de interesse, não havia impedimento

<sup>120</sup> “Yo estoy encantada con la colaboración ofrecida, o aceptada, por Marialva; cada vez me confirmo más que ella es indispensable en el posible equipo latino-americano [...] Por mi parte, y repítelo a Marialva, quedé encantada con la labor que están haciendo em Cineduc que créeme, es única”.

<sup>121</sup> “es una obra básica, demasiado importante para que quede el reducida solamente a Guanabara. Su propia dinámica la lleva a extenderse a todo el Brasil, poco a poco, [...]. Pero, y esta es mi preocupación ? podrá hacerlo por sí sola o, desde cierto punto de vista, no necesitará un apoyo más oficial?”

em ampliar o plano para todo o Brasil, já que era uma experiência inovadora e que integrava um plano maior. Marialva também afirma que “eles” (ou seja, a CNBB) resolveram afastar o padre Guido porque este começou a apresentar um grave problema de surdez; no entanto, mais à frente notamos que o padre Guido vira a ser presidente do Cineduc durante muitos anos. Nessa situação, alguns silêncios ainda não foram compreendidos, como no caso de Luís Campos Martínez, que deixou de fazer parte do cenário principal e passou a comunicação prioritariamente para América Penichet.

Entendemos que o desligamento entre Cineduc e CNBB constituiu mais uma estratégia de desarticulação total da Central Católica de Cinema, pois, depois que parou de produzir os boletins, a ação mais forte da Central era o Cineduc. E em 1970, devido aos problemas ocorridos entre a OCIC e a Santa Sé quanto à premiação dos filmes de Pasollini, padre Guido Logger foi afastado da direção da Central, e já não era do interesse da CNBB manter e apoiar o trabalho do Cineduc. Como vimos anteriormente, a Igreja no Brasil volta a ter uma postura mais fechada e conservadora. Embora, ainda, pregasse a luta pelos direitos humanos, o envolvimento com o social era pouco. Vários padres que foram parceiros do movimento de renovação da Igreja, juntamente com D. Hélder, perdem prestígio nesse momento.

#### **4.7. Análise dos três anos do trabalho do Cineduc ainda na CNBB**

Diante disso podemos fazer uma análise desses três anos do trabalho do Cineduc ainda na CNBB. O Cineduc inicia sua ação no Brasil num período bastante conflituoso. Várias mudanças estavam acontecendo dentro da Igreja e na sociedade, e é inevitável dizer que a elite brasileira contribuiu para uma desarticulação da esquerda católica, bem como os dirigentes católicos mais conservadores. Isso podemos constatar através da discussão anterior em relação às estratégias políticas para a busca de invisibilidade de D. Hélder na História e depois a desarticulação da CCC.

O Cineduc é um trabalho voltado para a formação do espectador infantil e que deveria ser desenvolvido dentro das escolas. No começo, percebemos uma dificuldade de inserção nas escolas estatais, mas, mesmo no primeiro ano, o que se apresenta é um trabalho que seria desenvolvido nas escolas particulares e que também era disponibilizado para as escolas estatais. Por todas as restrições colocadas, fica evidente a não participação das crianças “pobres”, algo que, ao que parece, se distancia do objetivo do projeto maior, que era atender crianças dos países subdesenvolvidos. A pergunta que pode surgir é: mas as crianças

da elite brasileira também não são crianças? Sim, mas estas, por sua vez, já têm vários direitos garantidos economicamente. O trabalho com o cinema parece impossível para atender à classe popular. Luis Campos Martínez cobrava uma mensalidade e o ingresso dos pais para que outras crianças, que não pudessem pagar, tivessem o direito de participar do projeto junto com as demais. Mas, mesmo sendo cobrada uma mensalidade de cada criança, não foi possível que isso acontecesse no Brasil. Até pela dificuldade de registro desse trabalho, fica uma lacuna grande para avaliar essas questões.

O Cineduc diferencia-se do Plan Deni Experimental porque cresceu muito rápido. Em três anos chega a atender 900 crianças, na sua maioria das escolas particulares católicas do Rio de Janeiro. Desde o seu princípio, pretende realizar o registro dessa prática e vai se tornando referência para o SAL-OCIC. Também se diferencia do Plan Deni Experimental: o curso fornecido por este se desenvolvia com duração de um ano, enquanto no Cineduc o curso tinha duração de três anos, sendo que o último ano seria dedicado à produção de vídeos pelas crianças, o que representava uma inovação. Atividade bastante ousada e importante, mas que, para a realidade local, só poderia se concretizar com as crianças que podiam pagar, já que não foi encontrada outra estratégia que possibilitasse o acesso da criança pobre a essa proposta. O Cineduc também constrói uma rede de apoiadores composta por cineastas, críticos e pela imprensa, a fim de respaldar a sua atuação. Era desejo que a metodologia desenvolvida fizesse parte do currículo escolar. Com o tempo também surge a preocupação quanto à estruturação e organização da sua metodologia, ocorrendo a criação de seu próprio material pedagógico, que também se torna referência para o Plan Deni.

A nosso ver, da maneira com que foi organizado, o Cineduc exigia uma mobilização muito grande das crianças no primeiro ano de execução. Sabemos disso porque, na nossa prática, quando nos propomos a levar as crianças ao cinema para assistir a um longa-metragem, praticamente o dia se vai nessa única atividade. Além disso, o trabalho desenvolvido no começo extrapolava a formação através do cinema; a equipe também trabalhava com artes em geral, ocupando, muitas vezes, o lugar da educação artística, que fazia parte do currículo educacional com base na legislação vigente.

O projeto desenvolvido pelo Cineduc exigia uma condição financeira por parte das famílias, as escolas deveriam ser bem equipadas e os professores qualificados para tal função. O trabalho do Cineduc dialoga muito com a Pedagogia Nova, pois priorizava a questão da ação no processo de educativo, já que o Cineduc trabalhava com a técnica cinematográfica.

O Cineduc se preocupou muito com a formação dos professores, e vemos que nesse campo também avançou, podendo auxiliar e formar mais esses profissionais. Com o passar do

tempo, a psicóloga deixou de somente analisar os desenhos das crianças e passou a atuar mais na formação da equipe.

Avaliamos que nesses três anos houve outra tentativa de parceria para que o trabalho fosse realizado com as crianças das escolas estaduais. Da maneira com que foi pensada a metodologia, havia um gasto que precisava ser coberto, mas não encontramos nenhum documento com o retorno do governo nesse sentido. Então, entendemos que houve uma grande dificuldade do Cineduc em relação à metodologia e ao trabalho com Cinema com as crianças que não podiam arcar com esse tipo de serviço.

É interessante destacar que no período da ditadura militar, os Acordos MEC USAID (firmados entre o Ministério da Educação e Cultura e a United States Agency for International Development) possibilitaram equipar algumas escolas com projetores de 16 mm. De acordo com Marialva, “todas as escolas, naquela época, por causa daquele tal grande projeto... é... de convênio com os Estados Unidos [...] de equipar as escolas com equipamento de cinema. Foi quando [...] várias dessas escolas adquiriram os projetores de 16 [mm]” (MONTEIRO, 2011).<sup>122</sup> Essa informação também é dada por D. Hilda em entrevista, ao afirmar que as escolas tinham projetores, mas muitos ficavam jogados, guardados, porque os professores não sabiam utilizar ou temiam fazê-lo.

Devemos assinalar que a década de 1970, no Brasil, foi um período muito tenso. Era preciso muito cuidado para não ser identificado como comunista e ter sua vida transformada drasticamente. Entrar com um projeto de cinema na escola estatal não era simples, mas será que existiam outras maneiras de atender a essas crianças? Pode ser que todos os fatores de opressão e incertezas tenham enfraquecido a estratégia de se tornar um trabalho de escopo nacional, de ser referência nesse campo, sendo desvirtuado o objetivo principal do projeto.

Com a decisão de atender às escolas particulares, percebemos que uma das dificuldades que o Cineduc enfrenta é a mudança da legislação educacional (Lei 5692/71), que impunha a contratação de professores de Educação Artística pelas escolas, o que se tornava bem mais barato para os pais. Com essa proposta de fazer junto, de criar com as crianças, o Cineduc gerava nas escolas tradicionais uma movimentação que causava certa instabilidade e a sensação de que o currículo não estava “sob controle”. Era um “estranho” que interferia na dinâmica da escola. O Cineduc questionava a escola tradicional, como se pode perceber no documento (OCIC-AL, [197-]). O projeto era muito inovador e grandioso para caber dentro de escolas que priorizavam o conteúdo tradicional.

---

<sup>122</sup> Cf. Anexo A.

Outra dificuldade, enfrentada pelo Cineduc, foi a saída da CNBB, que lhe dava respaldo, visibilidade e confiança, pois entendemos que o Cineduc só conseguiu atuar nesses espaços tradicionais por terem o apoio da CNBB. Era esse pertencimento que talvez possibilitasse a entrada desse projeto na escola para desenvolver um trabalho de três anos, o que mudava bastante a rotina desses espaços escolares tão marcados pela rigidez. Até a década de 1970, o Cineduc se autofinanciava graças às mensalidades das crianças. No próximo capítulo vamos abordar o que acontece com o Cineduc como ONG, quais as táticas e estratégias que emprega para conseguir sobreviver diante de tantas mudanças.

## CAPÍTULO 5

### O CINEDUC COMO ORGANIZAÇÃO NÃO GOVERNAMENTAL (ONG)

No dia 04 de janeiro de 1974, na CNBB, ocorreu a reunião para a instalação da Organização Não Governamental Cineduc. Participaram dela:

padre Alfredo Novak, secretário executivo dos Meios de Comunicação Social da CNBB, padre Ralfy Mendes de Oliveira, padre Guido Logger, irmã Dirce de Moura, Dr. Antônio Luis Mendes, as senhoras Marialva Paranhos Monteiro, Silvia Damasceno, Hilda Azevedo Soares, Leida Felix, Cecília Goulart Monteiro, Lucia Teresa Carregal, Marilda Guedes, Aglaia Peixoto, o sr. Ney Felinto Correa e como convidado especial, D. Lucas Moreira Neves (CINEDUC, 1974).

Essa assembleia teve como presidente o padre Alfredo Novak e, como secretária, D. Hilda Azevedo. O padre Alfredo Novak iniciou a reunião dizendo que

há quatro anos a título experimental, a Central Católica de Cinema se ocupava, junto a escolas do 1º grau, com uma atividade que, propondo-se a capacitá-los para a compreensão e o uso dos recursos expressivos do som e da imagem – mais especificamente da cine linguagem – visava atender às exigências de um mundo em que a comunicação humana se fazia cada vez mais através da técnica audiovisual (CINEDUC, 1974).

O presidente da reunião continua afirmando que aquele era um momento propício para a fundação de uma ONG, para que se “pudesse atingir mais autonomia [...]” (CINEDUC, 1974, p. 1, 1v).

Nessa ocasião também foi discutido o estatuto da ONG. O artigo primeiro estabelece que o Cineduc (Cinema e Educação) seria resultante de uma experiência da Central Católica de Cinema da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), e no artigo 2º consta que os objetivos do Cineduc ainda seriam os mesmos do Plan Deni: “a) investigar a atitude da criança e do adolescente diante do cinema; b) colocar o cinema a serviço da melhor realização humana da criança e do adolescente, na escola, na família e na sociedade” (CINEDUC, 1974, p.1v).

Foi definida, ainda, a função de cada componente do conselho diretor (diretor presidente, diretor secretário, diretor tesoureiro) e do conselho fiscal, com três pessoas eleitas como membros efetivos e três suplentes. Os diretores e conselheiros não poderiam receber remuneração, a ONG Cineduc também contando com “um secretário executivo que dará cumprimento à política administrativa, patrimonial, financeira e de pessoal do Cineduc” (CINEDUC, 1974, p. 2).

Assim se constituiu a estrutura organizacional da ONG: Presidente, D. Lucas

Moreira Neves; Secretário, Pe. Ralfy Mendes de Oliveira<sup>123</sup>; Tesoureira, D. Hilda de Azevedo Soares. Para o Conselho fiscal foram escolhidos como membros efetivos Pe. Alfredo Novak<sup>124</sup>, Sr. Ney Felinto Correa, D. Cecília Goulart Monteiro, e como suplentes irmã Dirce Moura, Lucia Teresa Carregal e Aglaia Bleggia Peixoto.

Ainda no mesmo ano, no dia 17 de maio, já no endereço da sede do Cineduc (Av. Graça Aranha, nº 416, sala 724), realizou-se a segunda reunião, pois o presidente, D. Lucas Moreira Neves, escreveu uma carta renunciando ao cargo e explicando os motivos de tal decisão<sup>125</sup>, sendo padre Guido Logger nomeado, por unanimidade, novo presidente da ONG<sup>126</sup> (CINEDUC, 1974, p. 3v). Nessa reunião, Marialva falou acerca dos projetos que o Cineduc vinha realizando com várias escolas e da participação do órgão no Festival Super 8, em Curitiba, Paraná.

O Cineduc é fundado por várias pessoas vinculadas à Igreja Católica e, pela análise de alguns nomes citados, associadas ao Setor de Meios de Comunicação e à Central Católica de Cinema, que tinha sido, de certa maneira, desarticulada com a saída do padre Guido Logger. A justificativa de que, com as medidas expostas, o Cineduc teria mais liberdade de ação nos provoca a seguinte reflexão: de que liberdade se fala? Para realizar o quê? O que o Cineduc estava fazendo que exigisse mais liberdade? Será que essa não teria sido mais uma estratégia da CNBB para se afastar e acabar definitivamente com a CCC?

Nesse processo, uma tensão se faz presente, mas ela não é visível. Chamou-nos atenção a indicação de D. Lucas Moreira e não a do padre Guido, que já tinha sido o dirigente da CCC, da qual o Cineduc fazia parte. Teria sido esta uma tática para que a sociedade tivesse o entendimento de que o Cineduc pertencia ainda à CNBB, mesmo sendo uma ONG? Será que a indicação de D. Lucas daria maior segurança para o início dessa nova trajetória?

Na entrevista realizada com Marialva, foi revelado que D. Ivo Lorscheiter já havia conversado com elas (Hilda e Marialva) a fim de justificar que o trabalho realizado através do Cineduc não poderia continuar ligado à CNBB, por ser muito regional. Marialva relata que D. Hilda sediou o Cineduc em duas salas pertencentes ao pai dela, no Centro do Rio de Janeiro, onde ficou até 2010. Antes mesmo da CNBB ser transferida para Brasília, Hilda já estava muito “decepcionada com a CNBB”. Marialva não faz uma vinculação direta dessa situação

---

123 São poucas as informações que temos sobre o padre Ralfy Mendes de Oliveira. Conseguimos saber que ele foi assessor de catequese na CNBB e também membro do Departamento de Catequese do CELAM e do Conselho Internacional de Catequese em Roma (PADRE..., 2001).

124 Atuou como Secretário Executivo da Campanha da Fraternidade da CNBB no período de 1968 a 1979 (ARNS, 2010).

125 Dom Lucas foi nomeado, pelo Papa Paulo VI, no dia sete de março de 1974, Vice-Presidente do Pontifício Conselho para os Leigos, órgão da Cúria Romana (LUCAS..., 2011).

126 Essa diretoria atuou por quatro anos.

com a saída de Pe. Guido, apenas pontua que ele já havia saído de lá. Qual teria sido a causa da decepção de D. Hilda?

Através de Paes (2010), podemos perceber as tensões desse processo. Ele afirma que as questões que se apresentaram no desentendimento de posicionamento entre a Santa Sé e a OCIC geraram uma crise no Brasil, também presente, nesse momento, uma insegurança quanto à sobrevivência da Central Católica de Cinema. Alguns meses depois, Pe. Guido Logger foi afastado e “Amaral (1971) envia carta a D. Lucas Moreira Neves criticando a tentativa de ‘ditadura pontificia’ em franca crítica ao afastamento de Logger”. (PAES, 2010, p. 81) O autor continua dizendo que essa carta chegou às mãos de Hilda Azevedo em 1971 e que “os membros então iniciam uma campanha pela permanência de Guido” (PAES, 2010). Na carta enviada por América Penichet a Hilda, em 20 de junho de 1973, ela comenta que recebeu notícias acerca da situação do Brasil por D. José María Pires, que esteve em Lima para participar da reunião da DESCOS-CELAM. Nessa carta ela afirma que as notícias não são nada boas, porque definitivamente a Oficina Nacional da SAL-OCIC no Brasil estaria fechada e a reorganização da CNBB se resumiria a “uma equipe de três pessoas na frente da Igreja nos MCS<sup>127</sup>” (PENICHET, 1973). América Penichet diz ainda que o Cineduc precisa informar a OCIC sobre o fechamento da Oficina Nacional e dos motivos de tal iniciativa, sem que isso significasse a perda do contato com o Cineduc e a manutenção da relação construída entre eles. Comenta também que o informe enviado por Marialva sobre as ações do Cineduc no Brasil gerou grande interesse do Pe. Leo Lunders e do *Centre International de Film pour l'enfance et La Jeunesse* – CIFEJ, devendo ela mandar mais informes, pois Pe. Lunders poderia mostrá-lo à UNESCO (PENICHET, 1973).

Podemos constatar que a campanha para retorno do Pe. Guido não obteve êxito, havendo a saída da CNBB, a reformulação do Cineduc como uma ONG, cuja equipe inicial foi composta por pessoas ligadas ao movimento da Ação Católica e/ou da Central Católica de Cinema, que remetia ao período em que D. Hélder Câmara fora secretário geral. Essa relação só foi possível de ser percebida ao se buscar e verificar os nomes mencionados por D. Hélder e também por outros pesquisadores quando listavam os participantes dos eventos da OCIC. Dentre esses nomes temos, por exemplo, os de Pe. Guido Logger, D. Cecília Goulart Monteiro, irmã Dirce Moura, Aglaia Bleggia Peixoto.

Entendemos que o Cineduc se forma como uma possibilidade de resistência ao movimento de “ditadura pontificia”. D. Hilda leva o Cineduc para as salas que pertenciam a

---

<sup>127</sup> “sólo quedó um equipo de 3 personas al frente del la Iglesia em los MCS”.

sua família, sem cobrança de aluguel, onde ficou até 2010. Esses foram os primeiros desafios do Cineduc, quais sejam: manter-se sem o apoio da Igreja e continuar se autofinanciando como ONG, bem como sobreviver com a escolha feita a partir da saída de D. Lucas, assumindo o padre Guido como presidente. Nesse momento, não sabemos se intencionalmente, o Cineduc faz uma opção pela ação progressista católica<sup>128</sup>, que está em frangalhos, porém não derrotada, bem como pelo trabalho de educação pelo cinema, pois segundo Amaral:

[...] A Igreja não pode marginalizar o cinema, reduzi-lo à expressão mais simples de Meios de Comunicação como se certos filmes fossem autênticas telenovelas. Não quero ficar decepcionado com a Igreja no Brasil: no passado, decepção poderia ser tomada como atitude anticristã (AMARAL, 1971 *apud* PAES, 2010, p. 81).

Frente a esses fatos, poderíamos afirmar que o Cineduc representou um movimento de resistência à postura da CNBB?

De 1974 a 1978, Pe. Guido foi o presidente da ONG Cineduc, mas as decisões e ações estavam principalmente sob a responsabilidade de Marialva, sempre em colaboração com D. Hilda. Ele não interferia nas ações do Cineduc, podendo ser percebido através das atas das reuniões que a pessoa com maior espaço para expor o que o Cineduc vinha realizando, os caminhos tomados e as dificuldades encontradas era Marialva Monteiro, que ocupava o cargo de secretária executiva.

A relação do Cineduc com a OCIC – AL se tornou mais próxima e intensa, porque o Cineduc era uma referência para o Plan Deni e América Penichet não queria perder o contato com o Brasil (PENICHET, 1973). Naquele momento, o projeto Plan Deni precisava das contribuições do Cineduc para formar outros núcleos na América Latina e, em contrapartida, o Cineduc precisava do apoio da SAL-OCIC, por conta dos contatos internacionais que poderiam ajudar o Cineduc nessa nova fase.

Em razão desse estreitamento de relações, Marialva foi convidada por América Penichet para ministrar um curso de formação de professores em Lima–Peru, de 7 a 13 de abril de 1974, Ronald Monteiro, seu esposo, também vindo a participar desse evento. Ela também integrou um Festival de filme Super 8 realizado em Curitiba, Paraná, de 1 a 3 de abril de 1974, como palestrante num curso para professores do 1º grau (COMEÇA..., 1974). Disse em carta que, “aceitando a sugestão do Cosme, o Cineduc inscreverá três filmes no Festival,

---

<sup>128</sup> Nesse período histórico a Igreja progressista católica vinculava-se a Teologia da Libertação que comungava com as ideias do Concílio Vaticano II apoiada por D. Helder Câmara.

embora sem concorrer a prêmio<sup>129</sup>” (MONTEIRO, 1974).

Ainda neste ano, como estratégia, o Cineduc realiza um painel envolvendo cineastas, críticos, educadores e psicólogos a fim de discutir “A conveniência do cinema no currículo de 1º Grau<sup>130</sup>” (RECORTE..., 1974), elencando como debatedores “Domício Proença Filho, Irene Lavigne, Leon Hirszman, Maria Helena Silveira, Neide Dias de Sá, Nelson Pereira dos Santos, Pe. Ralfy M. De Oliveira e Tamar Sete”.

O número de alunos e de escolas diminuiu nesse período, mas o Cineduc buscou outros campos. De acordo com o documento *Cineduc, 1974-1975*,

o Cineduc realizou o trabalho com 615 alunos nos colégios Andrews, Aplicação da PUC e Instituto Sylo Meirelles, segundo ela, sempre se adaptando às condições estabelecidas pelo regime de cada local, e ainda 20 crianças/adolescentes reunidas pelo Cineclubes Glauber Rocha, numa experiência fora do ambiente escolar” (CINEDUC, 1975, p. 2).

A atividade do Cineduc com as crianças do Cineclubes Glauber Rocha foi marcante para a instituição. Em alguns registros percebemos certa insatisfação do Cineduc com relação às escolas particulares, ao currículo e às famílias dessas crianças. O relatório exposto na reunião da Diretoria do Cineduc informa que as crianças do Cineclubes Glauber Rocha “[...] revelam maior sensibilidade para a expressão através do cinema)” (CINEDUC, 1975, p. 6 v).

A reportagem feita por Luiza França com Marialva Monteiro, com o título “Cineduc - uma proposta à criação Infantil”, explica que as crianças que participam do Cineduc fora da escola [Cineclubes Glauber Rocha] apresentam maior interesse pelo cinema. Este é demonstrado por “certa vivência no seu lar. Através dos próprios pais que já trazem uma cultura voltada para o cinema e para as artes em geral. Eles criam este ambiente em casa e, conseqüentemente, a criança mostra-se mais criativa dentro do curso. Quando fazemos o curso nas escolas, os alunos comportam-se como se estivessem diante de uma aula a mais (uma aula de inglês ou artes plásticas) e não frente a uma possibilidade de ‘criação’” (FRANÇA, [197-], p. 33). Nessa matéria é a primeira vez que vemos Marialva fazendo críticas mais explícitas às professoras: “O fato das próprias professoras trabalharem em escola e das crianças estarem presas a este tipo de ensino tolhe qualquer possibilidade de uma maior liberdade” (FRANÇA, [197-], p. 33). Segundo ela, “O aluno só aprendeu a obedecer e, portanto, só sabe corresponder ao apelo dos professores através de repreensões ou castigos e mesmo de acúmulo de deveres” (FRANÇA, [197-], p. 33).

<sup>129</sup> No documento de 1974-1975 consta que a premiação dos três filmes dos alunos no I Festival da Vida ao Super 8 aumentou o interesse pelo trabalho do Cineduc.

<sup>130</sup> Outra matéria que saiu no jornal O Globo (O CINEMA..., 1974), afirma que os cineastas Leon Hirszman e Nelson Pereira participariam de um debate com educadores e psicólogos sobre “a contribuição do cinema na formação de crianças em idade escolar”.

No relatório de 1975-1978 consta que, depois de 1973, “amadureceu a necessidade de repensar e sistematizar a experiência, o que determinou a redução da equipe” (CINEDUC, 1975). Conforme entrevista com Bete Bullara<sup>131</sup>, sua chegada ao Cineduc foi no ano de 1975. Bete narrou que estava na UFF, fazendo Faculdade de Cinema, quando recebeu o convite através de uma amiga, vizinha de Marialva, Iolanda Pinheiro, mais conhecida por Landa Pinheiro. Então foram trabalhar no Cineduc: Bete, Landa e Ozório Mendes, os três com formação em cinema. Segundo ela, a chegada dessa equipe causou “um rebuliço muito grande, porque o CINEDUC trabalha com professores das escolas e a gente chegou muito crítico com relação à escola, como a gente via a escola e como ela estava sendo... e a gente é até hoje”. Bete diz que essas críticas estavam muito relacionadas às suas lembranças de estudante, não podendo ignorar “os furos da escola”, cuja perspectiva era “uniformizar as mentes”. Afirma, mais uma vez, que, sem dúvida, eles provocaram uma crise no Cineduc, o que considerou “uma crise boa porque muita gente saiu do CINEDUC, muitos professores saíram, mas dos que ficaram o nível de qualidade mudou<sup>132</sup>”.

O assunto trazido por Bete ainda é uma questão mal resolvida nos dias de hoje. Esse entendimento de que o professor que está em sala de aula não sabe trabalhar com o cinema e que é necessário um especialista para exercer tal função ainda está em pauta na atualidade. Parece-nos que essa dicotomia ou fragmentação entre cinema e educação leva à ideia de que são duas áreas estanques e que, por exigirem formação específica, o professor não seria capaz de trabalhar ou desenvolver um trabalho de criação nos dois campos. Mas, tentando pensar sob o ponto de vista de quem está “do outro lado”, ou seja, o professor: como ele via esses especialistas? Será que isso não causava um descompasso nessa equipe? Isso teria dificultado a parceria e a construção de outra mentalidade com relação ao cinema dentro da escola? Acreditamos que essas reflexões são importantes porque as escolas de atuação do Cineduc eram, em sua maioria, tradicionais e católicas, reunindo sujeitos que tinham, na sua formação, marcas de uma escola repressora e fragmentadora. Geralmente considerava-se que a arte cinematográfica era um desafio não só para os professores, mas para uma sociedade que a via como entretenimento apenas. O maior desafio do Cineduc era entender os professores de sua equipe, pois estes não tiveram em sua formação a educação cinematográfica ou a estesia na

---

<sup>131</sup> Cf. Anexo C

<sup>132</sup> Bete continua: “Isso não é uma crítica ao CINEDUC, antes disso e muito pelo contrário, eles estavam fazendo um esforço muito grande, porque a única especialista ali era a Marialva, e no que entraram outros três especialistas [...]”.

educação<sup>133</sup>.

Ainda na reportagem realizada por Luiza França ([197-]), Marialva ressalta aquilo que o Cineduc pretende atingir com suas aulas: “não é apenas apresentar filmes e trazer diversão”, ou seja, não se resume à “recreação”, embora este fosse o sentimento das crianças. Marialva revela que, “quando o filme demonstrava uma proposta de discussão ou de uma análise mais profunda, percebemos que a criança, geralmente, não adere da mesma maneira. Ao contrário, ela gosta muito da parte de filmagem. Ela adora e acha a melhor parte do curso” (FRANÇA, [197-], p. 33). Ou seja, Marialva conclui que as crianças gostam de filmar e atuar. Ela afirma também que não desejava formar cineastas, mas introduzir

uma proposta de crítica perante a realidade. O CINEDUC pretende que a criança veja, comece a olhar o mundo que a cerca e registre com a câmera os fatos e, dentro da medida do possível, critique o que para ela não é bom. Conhecendo o cinema a criança percebe e realmente analisa esta massificação diária através da televisão, dos livros e das histórias em quadrinhos. Ela adquire o hábito de julgar, de criticar este acúmulo de imagem (FRANÇA, [197-], p. 33).

Nesta reportagem percebemos que Marialva faz uma crítica ao currículo e a algumas práticas do cotidiano escolar. Também questiona a falta de liberdade das crianças nesse espaço.

Pensamos que o Cineduc ocupava um lugar muito difícil dentro do âmbito escolar, pois estava dentro dele e não estava. A sociedade entendia o cinema como diversão, e não como fonte de conhecimento, como uma arte importante para a formação social do sujeito de um determinado espaço/tempo. A metodologia escolhida pelos praticantes desse processo para se mudar a percepção dominante se mantém uma grande questão da atualidade.

O Cineduc realizava críticas ao sistema de ensino tradicional, como afirma Duarte:

Cinema e escola vêm se relacionando há muitas décadas, embora ainda não se reconheçam como parceiros na formação geral das pessoas. Com discursos mais ou menos articulados, acusam-se, mutuamente, de uso indevido das atribuições que a sociedade lhes confere e, frequentemente, apontam os equívocos que possam haver de parte à parte como sendo características intrínsecas de cada uma delas (DUARTE, 2009, p. 69).

Embora Marialva, como já dissemos, afirme que o Cineduc não tinha por objetivo formar cineastas, o certificado que a criança recebia ao término do curso de três anos tinha

---

<sup>133</sup> Cito esses dois termos como uma tentativa de pensar o cinema na educação, pois acredito que cinema e educação reproduzem o pensamento de que estão separados. Também utilizo a expressão estesia na educação porque acredito que todas as artes são necessárias e importantes para a formação humana, embora ainda ocupem um lugar de pouca importância em muitos espaços educacionais.

como título “Cineasta Mirim”. Ainda que Marialva dissesse que não havia a intenção de se formar críticos de cinema mirins e nem cineastas mirins, em várias divulgações sobre o Cineduc na mídia eram citadas essas categorias. Por que será? De onde veio esse entendimento? Será que foi pelo fato de o Cineduc ter nascido dentro da Central Católica de Cinema que, pelo serviço de informação cinematográfica, realizava as críticas de cinema? Talvez pelo fato de o Cineduc ter pessoas próximas que auxiliaram muito na divulgação desse trabalho junto a cineastas e críticos de cinema, como Ronald Monteiro, José Carlos Avelar, Cosme Alves Neto e o próprio padre Guido? Teria sido pela própria concepção, qual seja, de apresentar o cinema dentro da escola como fonte de conhecimento, não só entretenimento?

Marialva aponta que um dos problemas enfrentados se referiu aos filmes disponíveis para criança. O Cineduc não utilizava somente filmes educativos, mas também filmes de ficção, filmes do INC que, na maioria das vezes, não eram para crianças filmes das embaixadas, os mais utilizados por sinal, mas não aqueles que mostravam “a cultura estrangeira, mas que apresentavam animais ou o mundo infantil como personagens principais. Entretanto, esses filmes estão ficando cada vez mais escassos” (FRANÇA, [197-], p. 34). Por esses motivos, o Cineduc planejou realizar seus “próprios filmes através de concursos e apresentação de roteiros para diretores que se interessarem”. Marialva pensava em construir um acervo que respeitasse a psicologia infantil (FRANÇA, [197-], p. 34) e também destaca que o Cineduc fazia frequentemente revisão de seu trabalho, porque os diferentes espaços onde atuavam assim o exigia (FRANÇA, [197-], p. 34).

Gostaríamos de analisar o posicionamento do Cineduc de constantemente revisar seu trabalho diante das diferenças e dificuldades encontradas, mas também de um posicionamento, por vezes, restrito com relação à infância. Que infância seria essa? Entendemos que naquele período existia uma concepção de infância construída durante a modernidade. A criança não como um adulto em miniatura, mas um sujeito com suas necessidades próprias. Mas, aparentemente, existe uma romantização dessa infância: será que naquelas escolas de classe média alta só havia um tipo de infância? E os filhos dos presos políticos daquela época? A criança ocupa um lugar, uma categoria diferenciada, mas ainda questionamos essa produção cinematográfica direcionada para a infância. Assistir a filmes que mostrem realidades estrangeiras não é o problema, o problema é só ver um tipo de realidade. Quanto à produção nacional de filmes, na história do cinema brasileiro houve o INCE, que foi criado para atender à demanda do Estado, sendo uma das justificativas para a produção de filmes educativos a

preocupação com a qualidade dos filmes exibidos para o público, sobretudo

crianças, e a necessidade de produzir obras *sadias*, segundo os educadores. A identificação de uma possível ameaça representada pelo cinema fez com que os educadores orientassem suas ações no sentido de solicitar a intervenção do Estado no controle e na produção de filmes educativos (MORETTIN, 1995, p. 181 *apud* LEANDRO; GRUZMAN, 2005, p. 270).

Segundo Leandro e Gruzman (2005), a concepção de educação presente no período da formação e atuação do INCE “acredita na transmissão do conhecimento”, exigindo que os filmes fossem

*nítidos, claros, detalhados e sem dubiedades para a interpretação dos alunos*, revela uma visão de educação sustentada por certa pedagogia diretiva, em que o aluno apenas recebe passivamente informações previamente elaboradas, sem ter possibilidade para a interpretação e construção de seus próprios conceitos (LEANDRO; GRUZMAN, 2005, p. 271, grifo do autor).

Já no período em que o Cineduc atua percebemos ambiguidades nesse sentido, mas ainda não podemos afirmar que exista um entendimento de que o indivíduo, no caso, a criança, seja “o agente ativo na construção do seu próprio conhecimento [...] a partir de sua interação com a realidade física e social, [ela] constrói seu conhecimento baseado em experiências e noções anteriores” (LEANDRO; GRUZMAN, 2005, p. 271).

Nosso entendimento quanto a este assunto é de que os protagonistas do Cineduc viviam as mudanças do seu tempo. A infância é pauta de discussão em diferentes tempos e espaços e, de acordo com Benjamin as contradições perpassam os processos sociais e individuais, porque origem e ruína habitam o mesmo espaço/tempo. Assim, entendemos que as mudanças são processuais e que algumas serão alcançadas com o tempo e outras não. Vai depender da experiência de cada um.

Leandro e Gruzman (2005) refletem e analisam dois filmes produzidos por Humberto Mauro, bastante criativos: “Brasileiras nº2 – Azulão e pinhal” (1948) e “O João de Barro” (1956). Acrescentamos outra produção, que faz o maior sucesso entre as crianças de Educação Infantil e primeira fase do Ensino Fundamental dos dias de hoje: “A Velha a Fiar” (1964). Eles entendem que os filmes analisados, por um lado

atendiam às encomendas do Estado, por outro eram totalmente transgressores, escapando ao *rígido didatismo burocrático*, utilizando a poesia, a metáfora e a pausa reflexiva, elementos que não eram previstos pelas diretrizes oficiais (LEANDRO; GRUZMAN, 2005).

Leandro e Gruzman (2005) afirmam que, através das formas de tratamento dadas às imagens e aos sons, tais filmes nos oferecem “lições de pedagogia que nos ajudam a pensar a utilização do audiovisual nos contextos educacionais contemporâneos”.

Como estamos tratando de infância e de formação dos professores, trazemos para o debate parte da entrevista realizada com Anna Rosaura Trancoso<sup>134</sup>, que fora estudante do Colégio Salesiano na década de 1960. Mais tarde, na década de 1980, ela retornou ao Cineduc como estagiária, vindo a ser professora.

Ao ser instigada a relatar um pouco de suas lembranças acerca do trabalho com o Cineduc, ela comenta que fez a oficina de Super 8 promovida pelo Cineduc em sua escola e que suas maiores lembranças estão relacionadas ao processo de roteirização e à realização do filme, às técnicas de corte e montagem. Não conseguia lembrar quanto tempo essa experiência durou, mas a realização do filme ficou em sua memória. Nesse momento, Anna Rosaura não consegue dissociar essa experiência de outras que marcaram sua história, como a da morte de seu pai. Ela diz ter a impressão de que correspondeu ao ano em que ele havia morrido, no início de 1975

Eu tinha dez anos e fui aluna do Cineduc em 74. Por isso eu acho que talvez eu não tenha... Eu nem sei se eu fiquei mais de um ano, porque foi uma época em que ele morreu de acidente, de repente, então foi uma época que ficou meio apagada da memória da família (TRANCOSO, 2012).

Ela se recorda que o Cineduc sempre deu muita força às coisas que ela fazia, incentivando e tratando-a com carinho. Anna Rosaura, em seu relato, conta que a lembrança desse processo

é a de uma coisa muito prazerosa. Lógico que tinha lá um lúdico gostoso, que eu acho fundamental no aprendizado, mas a coisa mais legal é a sensação de realização. Essa sensação eu tenho na memória. O prazer que dá! É muito prazeroso você produzir um filme. Então, o prazer de você criar, burilar, imaginar... (TRANCOSO, 2012).

Por essa fala, entendemos melhor a declaração de Bete Bullara, de que, “curiosamente”, nos dias atuais, ela vinha pensando em voltar à “visão de 1975”. Ao desdobrar seu pensamento, percebemos que Bete estava se referindo à estesia, às sensações e aos sentidos que eram trabalhados pela metodologia criada pelo Cineduc, progressivamente aperfeiçoada por seus protagonistas<sup>135</sup>. A estesia foi muito explorada também por Regina

---

<sup>134</sup> Cf. Anexo E.

<sup>135</sup> Uso a expressão *aperfeiçoada* porque pudemos perceber que a metodologia que implica em ver, realizar expressão artística, criar e realizar filmes era o princípio comum, mas cada professor trazia um pouco de si em sua realização. Nesta entrevista, Bete informa que levou para a sala de aula algumas metodologias que foi criando e aperfeiçoando ao longo do seu processo de fazer-se professora.

Fernandes<sup>136</sup>, professora que começou a atuar no final da década de 1980, algo justificado pela sua formação na área de sinestesia (que prioriza o trabalho com todas as linguagens), utilizando-a nos cursos e projetos que ministrou no Cineduc.

Anna Rosaura afirma que hoje, na profissão de arte-educadora, sempre lança mão da arte cinematográfica. Mesmo no trabalho com os adultos da EJA, utiliza a linguagem cinematográfica, estes também podendo virar crianças.

Anna também afirmou que o Cineduc foi o seu espaço de formação com relação ao cinema. Como não era cinéfila, foi nas reuniões do Cineduc que assistiu a filmes clássicos, aprendeu sobre a história do cinema, conheceu diretores. Sua contribuição era mais didática, e a de outras colegas, mais teórica. Colocou que, como professora, também lança mão da linguagem audiovisual, pois, segundo ela, “o trabalho do Cineduc é muito político.” Ela acredita que as pessoas começam a entender que o que elas veem e ouvem não é a realidade, mas sim o ponto de vista de alguém sobre a realidade e que tem sempre alguém por trás de uma câmera, escolhendo o que vai ser mostrado. Então, aquilo que se vê não é a verdade absoluta. Sendo assim, esse trabalho leva o sujeito a questionar uma reportagem, por exemplo, quando a lê: “Será que aconteceu isso mesmo ou será que eles escolheram somente aquele pedacinho para mostrar? O que tem nesse campo visual e o que tem nesse extracampo visual, fora do que a gente está vendo? De que maneira eles fizeram isso para nos mostrar?” (TRANCOSO, 2012)

Para ela, o objetivo maior das oficinas do Cineduc era de garantir que seus participantes

conheçam essa linguagem fazendo. À medida que conseguem utilizar essa linguagem, o olhar deles muda completamente. Esse é o maior *feedback* que a gente tem... A mudança de olhar. Eles passam a ver o filme, qualquer produto audiovisual, de maneira bem diferente (TRANCOSO, 2012).

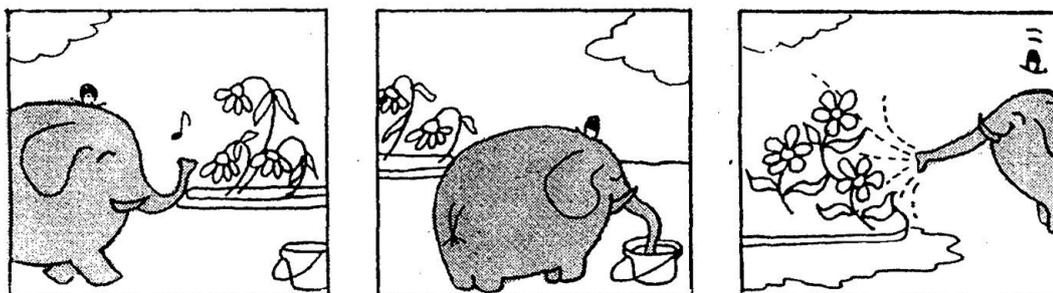
Na ata datada de 27 de maio de 1975, consta que Marialva avalia que “o Cineduc parece ter vencido uma primeira e difícil etapa” (CINEDUC, 1975) ao avaliar do encontro de encerramento do ano letivo de 1974, realizado no auditório da cinemateca do MAM. Mas, em sua carta à América Penichet (janeiro de 1975), informa que nesse ano o Cineduc fechou o ano em *déficit*. A justificativa seriam os gastos para envio de alguns filmes do Cineduc para Manheim, Alemanha. Contudo, observamos que o número de alunos diminuiu no início de 1975, além do aumento de preço dos materiais de filmagem, mencionado por Marialva.

---

<sup>136</sup> Rê Fernandes, como gosta de ser chamada, afirma que na década de 1970, quando morou nos Estados Unidos, em Albany, especializou-se em Educação Sinestética na Russel University. Em 2008, publicou o livro *Dacormatagem: um tratamento sobre o Fenômeno da Cor e sua Aplicações*, Ed. Synergia.

### 5.1. Escolha do Símbolo do Cineduc

Figura 3 – O Elefante do Cineduc



Fonte: Último Rolo (1990).

Voltando ao histórico do Cineduc, em 1975 surge seu símbolo, no jornal *Último Rolo*, feito para a comemoração dos 20 anos do órgão. Segundo Marialva, em contato por e-mail, Ronald Monteiro descreve como surgiu o elefante como símbolo. A desenhista Lesa Rodrigues, que ilustrou a primeira cartilha do Cineduc, desenhou um elefante com o chapéu e a bengala de Charles Chaplin, caracterizando-o com elementos cinematográficos e transformando-o em personagem. Segundo o jornal, a equipe recebeu críticas pela escolha do elefante, mas eles decidiram manter o símbolo, pois o elefante era um

animal internacional reconhecido como símbolo de grandeza e tranquilidade, resultado de um estético mastodonte pacífico (pelo menos no zoológico) e submisso à curtição da garotada. O elefante tinha tudo a ver com as intenções do Cineduc.[...] [ele] estabelece uma relação do grande com o pequeno (ÚLTIMO ROLO, 1990, p. 2).

Acertada a escolha do elefante pois, de fato, é uma figura que presentifica a grandiosidade, o que era necessário ao cinema enquanto arte, inclusive para o rompimento de barreiras territoriais impostas por costumes e demarcações.

Em 1975, o Cineduc continua avançando nas suas ações e lutando para conseguir mais reconhecimento e campo de atuação. Em documento (CINEDUC, 1975) consta que foram atendidas 681 crianças, sendo que 554 eram de escolas contempladas em anos anteriores e as 131 crianças novas, da Escola Dinâmica de Ensino Moderno<sup>137</sup> (EDEM) e da Associação David Friedman (clube de recreação e cultura). Somou-se a isso “duas

<sup>137</sup> Escola Criada no ano de 1969. De acordo com as informações obtidas no site dessa instituição, desde sua fundação foi uma escola que desenvolvia novas concepções pedagógicas baseadas nos princípios de “liberdade, paz e amor da contracultura” a fim de revolucionar “o modo de ser, pensar e fazer” dos que faziam parte desse processo (Cf. <http://www.edem.g12.br/linhadotempo>).

experiências em novos moldes: um grupo de crianças moradoras de um edifício e outro por pequenos moradores de uma favela” (CINEDUC, 1975, p. 3).

Houve outras mudanças de metodologia: as crianças passaram a ser colocadas em contato com filmes brasileiros; o encerramento das atividades, que sempre ocorria fora da escola (no MAM ou no MIS), foi realizado juntamente com a festa de encerramento de cada escola; a produção das crianças foram exibidas para que pudessem ser vistas e comentadas por elas próprias entre si; os professores puderam fazer um curso de filme Super 8, viabilizado para proporcionar mais segurança na mediação da filmagem das crianças (CINEDUC, 1975, p. 3).

Como tática de formação dos professores e de atuação no meio da educação e cinema, o Cineduc promoveu um curso intensivo no ano de 1974, no mês de “julho, nos dias 15 a 20, em convênio com o Conselho Nacional de Cineclubes e com a participação de outros estados” (CINEDUC, 1975, p. 2). Essa atividade teve como professores Marialva Monteiro, José Carlos Avelar, Ronald Monteiro e Marco Aurélio Marcondes.

Entendemos que um evento importante para o Cineduc, ainda nesse ano, foi o 22º Congresso Mundial da OCIC, realizado em Petrópolis, no período de 11 a 17 de abril de 1975. Hilda e Marialva trabalharam na secretaria executiva do evento: “o tema cinema e criança ficara a cargo da secretaria executiva do Cineduc” (CINEDUC, 1975, p. 6v). Em seguida, foi realizado o Seminário Latino Americano da OCIC, na cidade do Rio de Janeiro, no período de 17 a 21 de abril de 1975, “que estudava primordialmente a difusão do Plan Deni na América Latina, a partir das experiências de quatro países, inclusive o Brasil, com o Cineduc” (CINEDUC, 1975, p. 6v).

Esse foi um ano em que a comunicação através das cartas foi intensa. Na carta de 11 de março de 1975, escrita em resposta à carta de América Penichet (a qual não tivemos acesso, mas que provavelmente tinha como assunto a atuação do Cineduc no Brasil), Marialva faz uma reflexão sobre o objetivo do Plan Deni no que tange o público contemplado:

[...] o Cineduc é apenas restrito a uma elite econômica de alunos que podem pagar por este novo aprendizado. E os marginalizados economicamente? E os alunos menos favorecidos, a maioria das escolas do governo? E as crianças do interior do Brasil com idade de 8, 9 e até 10 anos que ainda não vão à escola? Que fez o Cineduc por elas? Ou, o que pretende fazer? (MONTEIRO, 1975a).

Marialva afirma que leu a resolução do II Seminário Latino-americano de 1969 e que foi triste perceber que nada do que havia sido colocado como meta tinha sido cumprido ao longo desses anos. Por isso pede auxílio à Penichet, perguntando se essas questões

poderiam ser expostas nas reuniões que ocorreriam no Seminário, ressaltando que contava com a ajuda de Penichet (MONTEIRO, 1975a).

As perguntas feitas por Marialva são as mesmas que se colocaram diante de nós ao longo da leitura dos documentos, na reflexão sobre a atuação do Cineduc e seus princípios ideológicos. O Cineduc teria perdido seu foco? Inicialmente, trabalhar nas escolas particulares e religiosas (porque seriam espaços em que haveria mais abertura para tal, tendo em vista a vinculação do Cineduc à CNBB) seria uma estratégia possível. Contudo, os valores acordados previamente para o trabalho nas escolas eram incompatíveis com a realidade da maioria das crianças da América Latina. Quem podia pagar CR\$ 60,00 e depois CR\$ 80,00 por semestre<sup>138</sup> não seria um filho de trabalhador, tampouco sendo razoável esperar que o governo arcasse com as despesas, pois o interesse imediato do governo naquele momento era financiar apenas o que era fundamental para que as escolas funcionassem e não havia interesse numa formação plena que incluísse a formação estética e crítica. O Brasil vivia um momento de crise econômica, conforme dito anteriormente, e esses eram fatores que exigiam do Cineduc uma reformulação de seu projeto inicial, a fim de que pudesse atender às crianças citadas por Marialva nessa carta.

Após a realização do Seminário Latino Americano da ONG OCIC, identificamos que houve investimento em ações para ajudar os quatro países que trabalhavam com o Plan Deni. Conforme os documentos, esses países receberam um “donativo generoso da obra”, ou seja, o Cineduc recebeu uma ajuda financeira para continuar o trabalho no Brasil. Nesse encontro, provavelmente, Marialva apresentou as questões apontadas acima e as dificuldades encontradas naquele momento. No entanto, constatamos que o Cineduc deu preferência “à aquisição de equipamentos cinematográficos e à realização de filmes-aulas como ilustração do seu programa de ensino” (CINEDUC, 1975, p. 7).

Foi enviado outro projeto “ao presidente da OCIC, que espontaneamente se ofereceu para solicitar um donativo da organização *Developpement et Paix*” (CINEDUC, 1975, p. 7v). Ainda nesse ano, em carta, D. Hilda Azevedo revela que conversou com o Pe. Lunders. Este teria conversado sobre seu trabalho junto à UNESCO, convidando o Cineduc a participar como membro, pois até então não havia nenhum organismo da América Latina associado. Ele solicitou o posicionamento de América Penichet em relação a esse convite e questionou a razão do Plan Deni ainda não ser membro.

---

<sup>138</sup> Na carta de Marialva à América, de 14 de agosto de 1973, consta que o Cineduc seria autofinanciável, o valor da semestralidade até 1973 correspondendo a CR\$ 50,00 Porém em 1974 a taxa sobre para CR\$ 80,00 por criança (CINEMA..., 1974).

O ano de 1975 foi intenso na tessitura de vários contatos. Marialva manda a lista de equipamentos com os respectivos valores e pede que o material seja comprado no Brasil. O Cineduc recebeu uma doação de mil e quinhentos dólares da Obra Pontifícia para a Santa Infância<sup>139</sup> (CINEDUC, 1975a). Também recebeu a indicação de América Penichet para ministrar o curso em La Paz, na Bolívia, sendo este um ano em que o Cineduc também conseguiu espaço na mídia televisiva.

Ainda em 1975, o Cineduc desenvolve um trabalho na clínica psiquiátrica Casa das Palmeiras. Produz um filme sobre essa instituição, apresentado no Congresso de Higiene Mental. Segundo Marialva, em carta, esse trabalho gerou uma encomenda de outra instituição para trabalho semelhante (MONTEIRO, 1975b). Informa, ainda, que está muito animada com as crianças do Morro do Catumbi.

Ao longo da análise das atas, pode-se perceber que a ONG tinha estatuto e cargos definidos, estes últimos plenamente ocupados, porém com a maior parte das tarefas concentradas nas mãos de D. Hilda e Marialva. Fica visível a importância de Marialva nas reuniões. Ela é a pessoa que mais toma a palavra, porque apresenta os projetos de cada ano, fala das receitas e despesas, avanços e dificuldades. Segundo o estatuto, o único cargo que poderia receber remuneração era o de secretária executiva, por isso, a única pessoa que tinha carteira assinada na instituição era ela própria. D. Hilda também sempre fez parte da diretoria, mas a sua função, na maioria das vezes, era de tesoureira. Apenas uma única vez foi secretária executiva, quando Marialva passou a ocupar o cargo de presidente (CINEDUC, 1980).

Em função dos contatos realizados no Seminário Latino-Americano com o secretário geral da OCIC de Bruxelas, o Cineduc recebeu da empresa Agfa Gevaert um lote de 58 filmes Super 8. Segundo Marialva, esse donativo veio em boa hora, pois o preço do material cinematográfico e fotográfico tinha aumentado algo em torno de 90 a 120% naquele ano (CINEDUC, 1975, p. 4).

Marialva menciona em carta para América Penichet que iniciou o curso do Catumbi, e que este era “um ano de sorte” (MONTEIRO, 1975c). Porém, mesmo com toda a ajuda e esforços, o Cineduc mais uma vez termina o ano “praticamente sem recursos” financeiros. Marialva argumenta que isso se justifica pelo aumento do preço do material em 150%. Essa questão financeira passa a ser mencionada frequentemente nas atas da instituição. Várias

---

<sup>139</sup> “Esta Obra surgiu para auxiliar os educadores a despertar, gradualmente, a consciência missionária nas crianças, animá-las a fim de compartilharem sua fé e os seus bens materiais com as próprias crianças das regiões e Igrejas mais necessitadas e promover as vocações missionárias a partir da idade mais tenra” (OBRAS MISSIONÁRIAS PONTIFÍCIAS, 2012). Através dos documentos, podemos constatar que a pessoa responsável por essa organização era a senhora Lourdes Penichet, irmã de América Penichet, que estava em Nova Iorque.

foram as táticas adotadas por eles para superar esse desafio, como desenvolver o trabalho em escolas consideradas “experimentais<sup>140</sup>”, buscar maior parceria com os sócios colaboradores, estabelecer convênios e projetos, ampliar o entrosamento com as autoridades educacionais do Estado e do Município (1977), participar de programas de televisão, ampliar o trabalho nas escolas, dedicar-se aos trabalhos em congressos, na formação de professores, lançar livro (1980), participar de mostras, de festivais cinematográficos e de seminários nacionais e internacionais.

## 5.2. Experiência do Cineduc no Morro do Catumbi

Esta foi uma experiência muito esperada por América Penichet e representava um retorno aos assuntos tratados no encontro da OCIC, no ano de 1975: o Cineduc para as crianças dos “grupos menos favorecidos”. Entretanto, foi um trabalho que durou muito pouco.

No jornal *Último Rolo*, comemorativo dos 20 anos do Cineduc, Ana Pessoa, uma de suas primeiras professoras, comenta que falar desse trabalho em poucas linhas era “uma tarefa muito difícil, ainda mais porque não houve o cuidado de sistematizar as experiências” (PESSOA, 1990, p. 3). Depois de fazer esse desabafo, ela diz que trabalharam com as crianças durante um ano e meio (agosto de 1975 a dezembro de 1976) e que, inicialmente, atuavam dentro do horário escolar, uma vez por semana, realizando atividades que supriam a “carência de atividades artísticas”. Depois realizaram filmes Super 8 com as turmas (PESSOA, 1990, p. 3). Afirma que conseguiram respeito e credibilidade por parte dos professores da escola, mas não foi possível exercer uma parceria com eles.

Nesse mesmo jornal, Ozório Mendes, professor desse projeto, se refere a

três “filmes-exercício” produzidos pelas crianças dessa comunidade: *Morro do Catumbi*, um registro fílmico do espaço em que os alunos vivem fragmentos da comunidade; *Bang Bang brasileiro*, apropriação de um roteiro convencional moldado para as condições do espaço comunitário; e *Vida no sítio*, documentário sobre um sítio-escola no subúrbio da Penha (PESSOA, 1990, p. 3).

Outro documento em que esse projeto aparece é um texto com o título *Cinema e educação* (CINEDUC, 1982), que se inicia na página 9, o próximo assunto abordado sendo a *Experiência do Morro do Catumbi*. Nele consta que esse trabalho era inédito dentro da

---

<sup>140</sup> Na década de 1970 com o avanço do construtivismo no Brasil, surgem alguns projetos pedagógicos experimentais. O nome experimental é dado às escolas que dentro de parâmetros legais (lei 4.024/61) e (Lei 5.692/71) desenvolvem propostas pedagógicas diferenciadas do currículo oficial, ou seja, são escolas que têm filosofias, metodologias e propostas diferenciadas.

trajetória do Cineduc, tendo atendido a aproximadamente 30 crianças da Escola de Cooperação Morro do Catumbi, todos alunos do 5º ano do ensino fundamental (CINEDUC, 1982, p. 11).

Essa experiência somente teria sido possível com a doação recebida da “Cia. Brasileira de Estruturas, que pagou o material e os professores; o trabalho do morro foi até o término do ano” (CINEDUC, 1977).

Em entrevista, Bete Bullara explica melhor de onde veio essa doação:

nessa experiência no morro do Catumbi a gente teve um mecenas, que era uma construtora... Na verdade, uma grande amiga do Cineduc era dona de uma construtora, o ex-marido dela, que na época era marido, até hoje ele é tesoureiro do Cineduc [Flávio Bruno<sup>141</sup>]. Eles financiaram, eles pagaram. Porque para o curso você tem que comprar um filme Super 8, você tem que mandar revelar, você tem que pagar os professores. Quer dizer, não fica barato (BULLARA, 2011).<sup>142</sup>

Percebemos pelo relato encontrado em documentos pesquisados que esse projeto foi de muita aprendizagem para a dupla de professores que trabalhou com essas crianças. Eles chegaram propondo uma atividade, mas viram que a proposta não estava gerando uma relação de interação com o material e nem entre eles. Sentiram, por isso, a necessidade de “conhecer melhor os anseios das crianças”. Segundo os professores, foi a partir desse momento que o trabalho fluiu mais criativamente e que puderam perceber que as crianças daquele espaço também tinham muito com que contribuir. A aprendizagem não era só devida ao professor que veio ensinar algo, mas ao estudante que tinha o que dizer. O momento em que essa constatação ficou bastante evidente se deu quando exibiram os filmes produzidos por crianças das escolas particulares. Ao verem um filme sobre o assassinato de um policial, as crianças do Catumbi logo perceberam os estereótipos existentes na produção das outras crianças (CINEDUC, 1982, p. 11).

Esse trabalho teve início durante o horário escolar, para suprir a falta de Educação Artística, com atividades de colagem, pintura, desenho e também projeção de filmes. Posteriormente, no período das produções das crianças com filmes Super 8, as aulas passaram a ser aos sábados, no período da manhã. Segundo o texto, a realização do filme *Morro do Catumbi* provocou a mobilização dos familiares e das pessoas que moravam na comunidade, pois “[foram] registrados os lugares preferidos dos alunos no morro e a comunidade gostava de se reconhecer no filme” (CINEDUC, 1982, p. 11-12).

<sup>141</sup> Na carta que Marialva escreve para América Penichet, em 22 de novembro de 1976, relata que é quase certa a ajuda do Flávio Bruno para o trabalho no Morro do Catumbi (MONTEIRO, 1976).

<sup>142</sup> Cf. Anexo C.

Eles ainda relatam que a atividade foi interrompida porque houve mudança de diretora, e a que ocupou o cargo não quis mais abrir a escola aos sábados, alegando que estava muito cansada (MONTEIRO, 1978). Essa se tornou a razão para que o trabalho não continuasse.

Percebemos que essa foi a primeira experiência em que o Cineduc adotou uma ação mais efetiva para atender ao objetivo do Plan Deni e às inovações propostas pelo próprio Cineduc, tais como a produção de vídeos com crianças.

Os motivos que levaram à desarticulação do projeto provocam algumas perguntas que não puderam ser respondidas, mas pensadas: será que o trabalho do Cineduc não poderia ser desenvolvido em outro espaço, que pudesse funcionar aos sábados, já que as crianças estavam tão envolvidas? Teria sido a questão financeira outro impedimento? Até quando a Cia. Brasileira de Estruturas poderia continuar financiando esse projeto? Que táticas o Cineduc poderia ter utilizado para que as crianças continuassem, pelo menos, vendo filmes? Que táticas seriam necessárias para aproximar os professores dessa experiência?

A formação que era oferecida às professoras também partia de uma necessidade manifestada por elas próprias. O relatório do Cineduc, no ano de 1976, relata que a experiência com as professoras de Nova Iguaçu foi bastante rica. Parece-nos, então, que no caso do Morro do Catumbi, faltou mais flexibilidade naqueles momentos e naquelas relações. Aquelas crianças eram desconhecidas, assim como os adultos desses lugares. Também sabemos que a demanda era muito grande e que o Cineduc não tinha como suprir as invisibilidades já estabelecidas naquele momento. O governo não queria ver e nem se preocupava com o processo cantado na poesia de Manoel de Barros (*apud* MULLER, 2009): “O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo”. Por meio do gesto de criação que foi proporcionado a essas crianças, em pouco tempo, elas e até mesmo a comunidade que acompanhava o processo criativo, provavelmente, viram, rememoraram, ressignificaram, pensaram, e esse é um gesto político, democrático. Os professores do Cineduc disseram que só sentiram o desejo de conhecer mais as crianças a partir do momento em que estas não conseguiram “recriar” os materiais oferecidos e que “os trabalhos produzidos quase sempre caíam no estereótipo”. Também mencionam os estereótipos identificados pelas crianças da favela ao assistirem ao filme produzido pelas crianças de outras escolas e classe social.

Fazemos um parêntese aproveitando esse episódio para pensar nos estereótipos que existem nos nossos processos de conhecimento, como no cinema, na televisão, nas salas de aulas, nos livros, na vida e até na idealização de quem quer “ensinar” e como “ensina”. No

documento citado, vimos apenas os estereótipos das crianças, mas também houve uma interrupção dos estereótipos, na maneira de se encaminhar o trabalho e de olhar as crianças das favelas. Ainda nesse período, o termo “favela<sup>143</sup>” era utilizado como uma maneira de delimitar, separar, uma palavra impregnada do sentido de discriminação. Lembramos isso para afirmar que os estereótipos faziam e fazem parte dos espaços sociais e dos sujeitos sociais, o que não impede que estes sejam utilizados como um degrau para avanço de novas experiências, reflexões ou aproximações. O importante é que as pessoas que fazem parte desse processo estejam abertas para pensarem juntas e assim criarem estratégias ou táticas para burlar o que está aparentemente determinado. Os professores do Cineduc estiveram atentos e abertos para reformular e encaminhar novos procedimentos com o grupo de estudantes, bem como com a própria comunidade. Se formos pensar nas crianças, podemos concluir que estas foram vistas como sujeitos que pensam, sentem e desejam.

### 5.3. Experiência do Cineduc em Escolas Experimentais

Em 1976, além das escolas em que já trabalhava, o Cineduc também passa a desenvolver atividades em escolas consideradas experimentais. Marialva revela que o número de professoras diminuiu, porém com o ganho de uma equipe mais sintonizada com o pensamento do Cineduc. No Relatório desse ano, ela afirma que a diretora do Centro Educacional de Niterói, uma escola considerada de ótima qualidade, era a Secretária de Educação do Estado do Rio de Janeiro. Esse é o ano em que o Cineduc participa de um projeto promovido pela Secretaria de Educação, denominado “Projeto Pacote<sup>144</sup>” (CINEDUC, 1975, p. 3).

Marialva conta que uma dificuldade com que se depararam foi o fato de que alguns alunos recém-formados em cinema estavam oferecendo seus serviços para as escolas, o que barateava os custos e aumentava a concorrência do trabalho oferecido pelo Cineduc, que ainda possuía um diferencial que era educar “as crianças em face do cinema e da linguagem cinematográfica” (CINEDUC, 1975, p. 3). Essa nova realidade fez o Cineduc baixar o valor

---

<sup>143</sup> Interessante perceber a significação e transformação de alguns termos no percurso da história. Favela é um tipo de planta, mas que, passa a ser utilizado como nome dado às habitações populares, pois, no período da guerra de Canudos os soldados ficaram em um morro que tinha muito dessa árvore e era chamado de Favela, na Bahia. Quando retornaram ao Rio de Janeiro pediram ao Ministério da Guerra para morarem no alto do morro da Providência e passaram a chama-lo de morro da Favela. Como o passar do tempo o nome se generalizou para conjuntos habitacionais populares que utilizam materiais improvisados para sua construção.

<sup>144</sup> Esse projeto consistia em passar filmes de longa-metragem no interior do Rio de Janeiro e fazer um relatório apresentando as reações das crianças ao assistirem aos filmes. No relatório não constam os nomes dos filmes e nem qual a duração do projeto.

dos convênios.

Em dezembro, é realizado o primeiro curso para professores da rede pública da Baixada Fluminense, com o total de 36h, em Nova Iguaçu, constando de teoria e prática cinematográfica<sup>145</sup>. Também nesse ano o Cineduc faz os primeiros contatos para a realização de um programa de televisão na TVE e foi realizada uma experiência com alunos do 2º grau no Centro Educacional de Niterói – CEN.

#### 5.4. Entrada dos Sócios Colaboradores

No ano de 1977, utiliza-se outra tática a fim de superar a crise financeira e também obter acesso a outros espaços de atuação. Decidiu-se aumentar o número de colaboradores, pedindo-se aos que já ocupavam este lugar que

apresentassem, no futuro, nomes que viessem engrandecer o Cineduc. Pessoas que, com seu saber, pudessem trazer colaboração efetiva e ativa ao Cineduc, a fim de que a entidade pudesse cada vez mais se aproximar e realizar seus objetivos. [Disse mais], que era estatutário o regime gratuito dos sócios colaboradores, que apenas colaboravam com o seu valor, com a sua cultura, enfim, com a sua boa vontade e amor à causa do cinema e da educação visando sempre um melhor aproveitamento daquelas atividades para o desenvolvimento da criança e do adolescente (CINEDUC, 1977a, p.15).

Marialva escreveu uma missiva para América Penichet dizendo que esses sócios são como “uma espécie de conselheiros”, havendo nesse grupo algumas pessoas que ela conhecia como “Miguel Pereira dos Santos<sup>146</sup>, Fernando Ferreira, Osvaldo Caldeira” (MONTEIRO, 1978), partindo deles a sugestão do curso para formação de professores e do Painel Cinema e Educação.

Vários nomes conhecidos no meio de cinema e da educação fizeram parte desse grupo de sócios colaboradores, como os acima mencionados e, além deles, estiveram presentes no rol de sócios Rosa Maria Fischer, Anne Marie Bruno, Mauro Mendes Dias, Ana Maria de Almeida Pinto, Marina Bandeira de Carvalho, Jeannethe Pucheu, Regina Yolanda Werneck.

Este Painel foi o segundo a ser promovido pelo Cineduc (PRINCIPAIS ATIVIDADES) Ele aconteceu no MIS (Museu da Imagem e do Som), no mês de outubro de 1977 e contou com a presença de “Lauro de Oliveira Lima, Maria Helena Silveira, Zelito

<sup>145</sup> Bete Bullara também menciona um curso ministrado aos professores da prefeitura de Nova Iguaçu, mas, segundo suas lembranças, esse curso aconteceu no ano de 1979. Não foi possível encontrar outros registros sobre esse assunto.

<sup>146</sup> Miguel Pereira dos Santos também participou da diretoria do Cineduc como suplente ano de 1980, sendo convidado a assumir a presidência do Cineduc, declinando do pedido (CINEDUC, 1983, p. 38).

Vianna, Regina Yolanda Werneck, Miguel Pereira, Moacy Cirne”<sup>147</sup> (CINEDUC, 1978, p. 18v).

É possível perceber, através da matéria publicada no *Jornal do Comércio*, que o debate foi bastante interessante, tendo provocado muitas discussões, pois os debatedores apresentaram divergências na maneira de entender o cinema na educação, o cinema e a criança, bem como o papel do professor nesse processo, a importância do processo e do produto final. Foi interessante perceber as aproximações e as discordâncias entre aqueles que partilhavam da mesma área de conhecimento, como no caso da discussão entre Lauro de Oliveira Lima e Maria Helena Silveira. Lauro de Oliveira Lima afirma que o importante é o fazer do aluno, não importa como saia o resultado: “o filme pode até ser queimado”, porque o fazer produz pensamento e o mais importante é o processo. Além disso, defende que de “início a criança não deve ter consciência crítica” e que isso para ele era uma questão de respeito pedagógico, pois um recém-nascido também não fala.

Maria Helena discorda completamente do posicionamento de Lauro de Oliveira Lima, pois considerava o resultado e a consciência crítica importantes. Além disso, questiona o que estão chamando de criança, pois nos filmes apresentados havia crianças de 16 anos de idade e defende a atuação do educador, pois no processo educacional o professor interfere criticamente. Nelson Pereira pensa que a criança é mais objeto do que agente devido a sua posição “passiva diante do vídeo”; já Alex Vianna afirma que através dos vídeos percebe que as crianças, mesmo “sem grandes teorizações”, ao realizarem os filmes, os transformam numa atividade lúdica.

Como podemos perceber, este foi um espaço muito rico para a formação dos que ali estiveram, pois não havia um único posicionamento com relação a todos os assuntos, sendo interessante observar que as dicotomias, por vezes colocadas entre cinema e educação, podem se transformar num processo rico e complexo de formação para educandos e educadores. Em 1977, Marialva foi convidada por América Penichet para implantar um Plan Deni em Assunção, de 31 de janeiro a 07 de fevereiro.

Em 1978, o Cineduc ainda tem na sua diretoria padres e uma irmã, mas estes já não são mais a maioria. A assembleia realizada em 30 de março de 1978 foi a última na qual o Pe.

---

<sup>147</sup> A reportagem de Ana Maria Cunha, do *Jornal do Comércio* de 30/10/77, separa esses participantes por área: Lauro de Oliveira Lima, Maria Helena Silveira, Regina Yolanda Werneck (educação); Zelito Vianna (diretor de cinema); Nelson Pereira dos Santos (Crítico de Cinema); Moacy Cirne (ensaísta de história em quadrinhos).

Guido Logger participou, devido a sua transferência para Belo Horizonte<sup>148</sup>. Ao se despedir da equipe, disse que viveu momentos de “muita satisfação” e que tinha certeza de que o Cineduc prosperaria, porque estava “entregue a idealistas e entusiastas pela causa do Cinema e da Educação” (CINEDUC, 1978, p.21).

### **5.5. 1º Seminário Imagem & Educação**

Uma ação bastante significativa nesse ano (1978) foi a iniciativa do Cineduc em realizar o 1º Seminário de Imagem & Educação. Poderíamos interpretar tal fato como mais uma estratégia para conseguir visibilidade junto às instituições que vinham realizando trabalho com imagem e educação, também como uma forma de marcar presença em uma ação maior, a comemoração do Ano da Criança.

De acordo com a missiva de América a todos os responsáveis nacionais do Plan Deni (PENICHET, 1978a), o III Encontro Continental do Plan Deni, que ocorreria no ano de 1978 como um aporte ao “Ano Internacional da Criança”, seria transferido para 1979, pois a UNESCO havia eleito esse ano para a celebração mundial. O ano de 1978 seria dedicado aos preparativos em nível nacional. Sendo assim, América sugere que cada país que tivesse o Plan Deni realizasse suas atividades localmente.

O Cineduc, a fim de atender a demanda do Ano Internacional da Criança, escolheu realizar o 1º Seminário de Imagem e Educação. Essa ação atendia à expectativa da SAL-OCIC, sendo uma maneira de inserção nesse projeto da UNESCO além de possibilitar ao Cineduc, mais uma vez, assumir o posto de instituição pioneira em realizações voltadas para o assunto imagem e educação. Essa tarefa não era tão simples de realizar, mas, experiência nesse sentido, o Cineduc já possuía, porque havia organizado o encontro da OCIC no Brasil. E, ainda, os conhecimentos e contatos junto a outros órgãos públicos ajudavam.

Esse evento ocorreu dos dias 6 a 9 de novembro de 1978, patrocinado pela Funarte com colaboração do SESC, que ofereceu as instalações da Colônia de Nogueira, em Petrópolis, RJ, para sua realização. A meta era reunir grupos de todo o Brasil que desenvolvessem algum trabalho relacionado aos temas Criança-Imagem-Educação, a fim de “debater e aprofundar os métodos de trabalho com o objetivo de encontrar novas formas de atuação” (SEMINÁRIO..., 1978). Houve a participação de 13 grupos dos estados do

---

<sup>148</sup> Na Ata de 18/03/1981 é comunicada a morte do padre Guido Logger em Belo Horizonte. O Cineduc afirmou que iria produzir um vídeo para homenageá-lo, no qual seria feito um histórico de seus trabalhos. Durante a pesquisa não foi possível identificar se essa ideia foi concretizada (CINEDUC, 1981).

Amazonas, Pernambuco, Sergipe, Brasília, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Paraná e Rio Grande do Sul. Na coordenação do evento estavam Ana Maria Pessoa dos Santos, Elisabete Bullara R. Matos, Lourdes Maria Antonioli Marcondes, Maria José Alves e Marialva Monteiro. A organização das atividades foi bastante interessante, sendo dividida em três etapas:

painéis integrados por educadores, psicólogos e profissionais da comunicação; relatos e ilustrações de todas as experiências em torno do uso da imagem na educação; estudo em grupos, que elaboraram relatórios finais sobre o desdobramento do tema geral (CINEDUC, 1979, p. 8).

Vemos que as ações que o Cineduc ia traçando eram voltadas sempre para conquista de espaço, reconhecimento e impressão de uma marca. Entendemos que o sentido da escolha do símbolo da instituição corresponde claramente a esse desejo, pois sinalizava o desejo de reconhecimento dentro e fora do Brasil. Desde seu início, o objetivo não era ser pequeno, mas, sim, fazer parte do currículo educacional e ser referência em nível nacional. Esse era o maior objetivo do Cineduc e, nesse sentido, só seria possível atender às crianças pobres se houvesse apoio do governo, pois, como já dissemos, naquele período era um projeto caro para a realidade do país. Além disso, o projeto de trabalho com Cinema mexia muito com a estrutura das escolas, porque as crianças precisavam sair para ver filmes, e, em se tratando de educação familiar, esse processo também exigia muita movimentação. Essa era uma mudança de paradigma muito grande, como se as escolas perdessem o controle da ordem. Depois o Cineduc foi se adaptando à rotina daqueles espaços e, nesse sentido, entendemos que o projeto perde quando passa a não levar as crianças ao cinema e a deixar de exibir longa-metragem, utilizando apenas curtas.

Mais para o final da década de 1990, não encontramos relatos que apresentassem os filmes exibidos, levando-nos a concluir que a feitura de filmes pelos alunos tornou-se mais valorizada, bem como as diversas técnicas que os professores utilizavam nas suas aulas. De acordo com Bete Bullara<sup>149</sup>, eles tinham muita liberdade nos seus horários de aula para fazer o que achavam importante, como, por exemplo, trabalhar com uma notícia de jornal e desenvolver um debate em sala de aula. Com isso, o Cineduc poderia ser considerado um “estrangeiro” na escola, podendo ser lido como um trabalho sem importância. Bete chegou a relatar que as pessoas (acreditamos que se tratasse de outras professoras) chegavam até ela e perguntavam: “Mas por que, como é que você consegue fazer tanta coisa assim?”

---

<sup>149</sup> Bete afirma que aprendeu muito com os diretores da Escola Oga Mitá, escola que escolheu para seus filhos estudarem. A Escola Oga Mitá foi criada em janeiro de 1978 tem como princípios a cooperação, a autonomia, o registro, a afetividade e a comunicação.

(BULLARA, 2012). E ela respondia que poderia levar qualquer coisa para dentro da sala e isso virar um jogo, ou seja, um material para reflexão e trabalho sem estar preso a conteúdos pré-estabelecido pelo currículo instituído.

É interessante pensar que no trabalho com cinema dentro da escola, o professor poderia transformar tudo em jogo, mas não descartar a possibilidade de outros professores das disciplinas reconhecidas dentro da grade curricular também desenvolverem práticas mais ousadas. O que gostaria de deixar para reflexão é que o que diferencia o objeto é a forma como ele é desenvolvido na prática cotidiana. Acredito que naquele período também poderiam existir outros professores de sala de aula mais abertos para atividades, em que o jogo e a brincadeira estivessem presentes, mas, de acordo com a entrevista, essa não era a visão de Bete. É visível uma tensão entre o professor da escola e o professor do Cineduc.

De qualquer modo, o 1º Seminário de Imagem e Educação foi uma iniciativa que possibilitou um conhecimento mais geral das ações desenvolvidas no país, também um espaço de muita aprendizagem e reflexão para todos os envolvidos.

Nesse documento existem tantas informações, que possibilitam tantos entendimentos, que seria necessário um trabalho exclusivo para melhor apresentação de todas as questões levantadas e a riqueza que ele trouxe para os estudos desses campos. Por isso, vamos nos deter apenas ao primeiro painel realizado por Maria Cecília Coelho, produtora-diretora de programas na TVE (RJ), e Maria Rita Kehl, psicóloga e jornalista (SP) e, algumas partes dos livros que nos auxilia na pesquisa.

## **5.6. Projeto Lobato**

O Projeto Lobato foi apresentado por Maria Cecília Coelho, produtora-diretora de programas na TVE (RJ). Ele parte de um projeto de pesquisa que buscava “um diagnóstico da criança em relação à televisão” (CINEDUC, 1979, p. 9). Esse projeto nos possibilitou visualizar outro enfoque de pesquisa na relação entre a criança e a imagem, pois elegia como objeto de estudo o envolvimento e a reação da audiência (CINEDUC, 1969). Sendo assim, percebemos que neste tempo histórico já convive uma nova percepção do espectador.

## **5.7. Reflexões da Psicóloga Maria Rita Kehl**

Foi bastante interessante perceber que, naquele momento, o termo “babá eletrônica” já era uma expressão utilizada, como também já havia o questionamento acerca da programação

televisiva para criança. Não eram apoiados os programas moralistas, mas sim criticada a maneira pela qual eram apresentados os pontos de vista, representantes de uma visão da classe dominante e de uma forma pasteurizada da vida. Para exemplificar esse posicionamento, temos o exemplo da psicóloga e jornalista Maria Rita Kehl, que participou do Painel I. Ela afirmou que o conteúdo das histórias veiculadas se resumiria a embates entre o bem e o mal, entre o que está dentro da lei e o que está fora dela, a polícia e o ladrão. Assim “acabamos torcendo pelo bom porque existe nele algum carisma especial” (CINEDUC, 1979, p. 12). Para a psicóloga,

tudo então fica imoral, não no sentido moralista da palavra, mas de que não há uma lógica de comportamento que justifique aquelas ações. [...] Creio que isso dá à criança uma visão muito falsa da realidade de que vivemos hoje, em que é preciso questionar inclusive a polícia que está aí, a lei que está aí (CINEDUC, 1979, p. 12).

Maria Rita traz alguns pontos bastante interessantes sobre a visão dicotômica imposta a criança e a sua fala que precisava, na verdade, de ter contato com outros pontos de vista para que pudesse questionar e se posicionar diante da realidade. Embora afirme que a criança fica na frente da televisão recebendo tudo que vem dos programas, em outro momento argumenta que ela precisa “receber” vários pontos de vista para que possa questionar, ou seja, exercer o seu direito de cidadã. Nesse sentido, a crítica negativa se concentra na prevalência de uma única maneira de se apresentar o mundo nos programas televisivos, o que torna a criança passiva frente ao repertório oferecido. Sob esta perspectiva, a criança não se tornar passiva por não ser capaz de pensar e refletir.

Maria Rita Kehl coloca outro problema para a infância que seria a falta de opções de lazer, principalmente, para as crianças das classes populares, defendendo o direito de brincar e de ter outras experiências para além da televisão. Seu discurso aponta, em síntese, para a necessidade de se pensar os limites da educação pela imagem, ou seja, ela traz para o Seminário uma questão que, posteriormente, seria chamada de “letramento”, da habilidade de leitura das palavras e das imagens. Mas ainda hoje carecemos desse letramento, pois a palavra é muito mais valorizada dentro das escolas do que a imagem. O importante seria o diálogo de igualdade entre as linguagens.

Interessante ver como os participantes puderam questionar e contribuir para a reflexão dos temas, e acreditamos que esses espaços para debate geram pensamentos e posicionamentos. Nos relatos dos grupos que estiveram presentes, verificamos que um trabalho desenvolvido em Pernambuco teve seu início através da professora Weracy Costa, que participou do curso do Cineduc no Rio de Janeiro, no ano de 1974. Quando voltou para

sua cidade, ela começou a realizar um trabalho com cinema inserido no currículo de suas turmas. Essa foi mais uma contribuição do Cineduc, pois, através de seus cursos, os professores podiam utilizar as aprendizagens nas suas práticas.

### **5.8. Projeto Municine**

Outro projeto que nos chamou bastante atenção foi o “Municine”, desenvolvido pela Secretaria Geral de Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Rio de Janeiro (DGC), desenvolvido em 1975, mas com início das práticas em 1976.

Na publicação do 1º Seminário Imagem & Educação existe uma seção que se chama “Documentos”. Nela constam textos que alguns grupos levaram para expor. Um desses textos é o do Municine, bastante consistente por sinal, que apresenta toda a metodologia desse projeto, informando a existência de , 60 núcleos, em 1978, com um total aproximado de 1.200 alunos, com 20 cineclubes de ex-alunos do projeto e 120 filmes realizados. Todo material necessário para sua realização era oferecido pelo DGC (CINEDUC, 1979, p. 74).

Todas as informações oferecidas desse projeto nos causaram grande curiosidade e vários questionamentos com relação ao cinema nas escolas estatais. Uma delas é se a ideia do projeto teria como base os cursos do Cineduc, já que o tempo das oficinas muda, durando de dois a três meses. Conclui que as mesmas etapas são mantidas, como introdução teórica, proposição de exercícios, críticas dos alunos e realização de dois filmes, sendo um experimental e outro já produto final (CINEDUC, 1979, p. 72). Além disso, o Municine também produziu uma cartilha e realizou filmes em Super 8. Segundo o texto sobre o projeto, “[com] o barateamento do trabalho cinematográfico introduzido por esta bitola, tornou-se mais fácil inserir o cinema no âmbito escolar” (CINEDUC, 1979, p. 71).

Outro questionamento surge do uso do Super 8, que eles afirmaram ser barato. Parece uma afirmação contraditória, já que na década de 1970 houve uma grande crise econômica no Brasil, Marialva chegando a relatar que o material cinematográfico aumentou cerca de 200%. Outra informação problemática era a de que as escolas estatais não tinham equipamentos, embora saibamos do projeto MEC–Usaid. Se a Secretaria de Educação Municipal do Rio de Janeiro começa esse projeto em 1975, será que se o Cineduc tivesse buscado essa parceria desde o começo, esse trabalho não poderia ter sido desenvolvido por ele próprio? Teria sido uma estratégia errada optar por escolas particulares? Esse ponto também precisaria ser mais explorado e investigado, porque o trabalho com o cinema nas escolas, ainda hoje, parece uma novidade.

A síntese dos relatórios dos grupos de estudo (CINEDUC, 1979, p. 51) afirma que a criança é um “investigador” e que o objetivo do educador tem sido “levar a criança a uma atitude de conformismo de pensamento e comportamento”, sendo necessário que este trabalhe no sentido de instigar a curiosidade investigativa da criança. Ao se reportarem ao que e ao como utilizar a imagem na educação, afirmam que ela, na maioria dos trabalhos apresentados, foi utilizada como “instrumento de trabalho” e reconhecem que o material cinematográfico pode ser utilizado como uma possibilidade de revelar uma interpretação da realidade e propor reflexões, “ser utilizado como material de apoio didático, curricular e extracurricular”, assim como fonte de recreação, proporcionando contato com outros meios de expressão.

Nesse sentido, é interessante que este não seja um discurso que negue a utilização do cinema como recurso, algo que, durante algum tempo, fez parte da prática pedagógica, sendo ainda muito atual. Todas as formas existentes são reconhecidas, contudo a imagem é entendida como agente de mudanças, afirmando-se que a imagem é portadora de informações e de pontos de vista, e que, quando o educador for interferir, não deve determinar uma visão de mundo, mas possibilitar outros pontos de vista (CINEDUC, 1979, p. 52). Sendo assim, eles acreditam que a maneira de tirar as crianças dessa “colonização” é por meio de sua própria criação, realizando suas próprias imagens. A técnica não é tida como elemento principal da realização criativa, seja “mais importante acompanhar o processo de realização do que propriamente o resultado” (CINEDUC, 1979, p. 53). Esse documento vai para além do que estava sendo discutido até o momento, a produção de vídeos por crianças. Eles dizem que o produto final é mais uma etapa desse processo, ou melhor, que o produto final ainda era processo, pois um processo criativo permanece inacabado, podendo gerar outras produções e reflexões.

Esse grupo de pessoas pôde, nesses três dias de encontro, chegar a conclusões que até hoje são motivo de reflexão. Muitas vezes utilizamos os trabalhos das crianças para exposição, para mostrar que são crianças legítimas que participam do projeto, mas, muitas vezes, aquele trabalho não tem continuidade para a realização de análises e geração de novas ideias. Algumas vezes, o professor prefere interferir no trabalho da criança a fim de impedir a repetição de estereótipos, da “colonização”, e o principal objetivo se perde, tornando-se mais uma atividade educativa no processo de escolarização, um modismo e não um processo cultural.

Naquele tempo, pensava-se que os melhores professores teriam de ser os professores de Comunicação e Expressão e Educação Artística. Mas ainda vemos que a formação não é um assunto tão simples e esse evento não conseguiu discutir essa questão, fundamental para a

ampliação desse processo. As escolas do Ensino Fundamental, muitas vezes, têm um professor para todas as disciplinas, havendo apenas 50 minutos da semana para a aula de Educação Artística. Se esse professor que fica com a criança fosse um educador que entendesse a importância do cinema na educação, que aprendesse a realizar filmes e ampliasse seu repertório cinematográfico, não realizaria seu trabalho com mais eficácia? Um professor leitor tem mais possibilidades de formar alunos leitores, não importa se de imagem ou de palavras.

Mesmo assim, o relatório é de uma riqueza enorme e constatamos que esse seminário foi de grande importância para a formação de todos os que estavam envolvidos com trabalhos nesse campo. A maneira com que foi organizado possibilitou ouvir, falar, pensar e construir. Uma construção coletiva e um ato político.

## 5.9. Prêmio Estácio de Sá

No ano de 1979, a história do Cineduc foi marcada pelo recebimento do prêmio Estácio de Sá. Marialva foi quem o recebeu, pois o Cineduc foi considerado “uma instituição ímpar que já possui um *know-how* considerável na área” (CINEDUC..., 1979). Em entrevista, Marialva afirma que o prêmio é visto como reconhecimento e incentivo para a ampliação de suas atividades em 1979. Comenta sobre o livro que iria publicar e que até aquele momento tinha um nome diferente do que foi realmente escolhido, fala sobre os 22 programas que seriam acompanhados por uma cartilha. Percebemos que a ideia existia, mas ainda não estava amadurecida porque, aparentemente, o que Marialva pretendia era transformar suas aulas em programas de televisão:

[...] É uma série completa de 22 programas de televisão acompanhados de uma cartilha. Além disso, está prevista a participação de crianças no programa. Esta é a motivação central. À medida que o grupo de crianças vai realizando o seu filme, as lições vão sendo dadas (CINEDUC..., 1979, p. 30).

### 5.9.1. Lançamento do Livro “Cinema: uma janela mágica”

No final da década de 1970, o Cineduc atravessava uma grave crise financeira. Algumas táticas, contatos, projetos e ações possibilitaram que o Cineduc conseguisse atravessar esta crise e obter tranquilidade para continuar sua “missão”. Uma das ações foi o lançamento do livro *Cinema: uma janela mágica*, em 1979, que pretendia “preencher uma lacuna no campo da informação cinematográfica especialmente dirigida a criança e

adolescentes”. Quem trabalhou nesse projeto foi Marialva e Bete. Temos registro de que o lançamento do livro aconteceu em março de 1980, na Livraria Murinho, em Ipanema, na cidade do Rio de Janeiro, com tiragem de 3.000 exemplares para a 1ª edição e “que se esgotou rapidamente<sup>150</sup>” (ÚLTIMO ROLO, 1990, p. 11). Também houve o lançamento em São Paulo “em duas ocasiões, sempre com muita receptividade” (CINEDUC, 1981).

Na 2ª edição consta que o livro tem como objetivo estabelecer um diálogo com os adolescentes. Este, por sua vez, está dividido em três partes: “História do Cinema Mundial”, “Linguagem Cinematográfica” e “História do Cinema Brasileiro”. É interessante o que Marialva e Bete escrevem no prefácio, informando que acrescentaram e transformaram pontos de vista que “amadureceram nestes últimos anos” (BULLARA; MONTEIRO, 1991, p. 3). Isso mostra que o pensamento e a formação humana são processuais e, sem dúvida, essa foi mais uma contribuição do Cineduc. Em uma tentativa de aproximar o adolescente da história, bem como da quantidade de exemplos de filmes, o livro é ótimo para ampliação de repertório cinematográfico.

### **5.10. O Cineduc nos Primórdios de 1980**

O ano de 1980 foi marcado por mais mudanças. Foi o primeiro ano em que padres e irmãs não mais participavam da diretoria da instituição, esse sendo o ano em que Marialva Monteiro se torna presidente do Cineduc<sup>151</sup>. Por esse motivo, ela pediu que fosse interrompido seu contrato como secretária executiva, pois, como já dissemos, de acordo com o estatuto do Cineduc, o presidente não poderia receber nenhum tipo de remuneração para desenvolver tal função. Além de coordenar, Marialva também trabalhava na Empresa Brasileira de Filmes S. A - Embrafilme<sup>152</sup>.

O Cineduc continuava enfrentando dificuldades financeiras, graves segundo Marialva (CINEDUC, 1981). Ela comenta que esse problema estava sendo vivenciado por outras instituições ligadas à educação e reforça a importância do sócio colaborador, na ajuda a equipe e divulgação do trabalho.

<sup>150</sup> Esse livro foi reeditado em 1991, pela editora Memórias Futuras. Seus patrocinadores, desta vez, foram o Banco do Brasil e o Centro Cultural Banco do Brasil.

<sup>151</sup> Conselho diretor: Presidente: Marialva Paranhos Monteiro; Diretor secretário: Aglaia Bleggia Peixoto; Diretor financeiro: Hilda de Azevedo Soares. Conselho Fiscal: Flávio Bruno, Cosme Alves Neto e Moyses Seheinkman. Suplente: Marina Bandeira, Miguel Pereira e Marimar Muller Sthal.

<sup>152</sup> A Embrafilme foi criada em 1969 e, segundo Ramos e Miranda (2004), ela “surgiu como um apêndice do Instituto Nacional do Cinema (INC), sendo que 70% das ações pertencia a União tendo como representando o Ministério de Educação e Cultura (MEC) e os outros 30% foram distribuídos entre outras entidades públicas e particulares, criada através do decreto. Marialva comenta que trabalhou na Embrafilme por quatro anos.

Nesse mesmo ano, o Cineduc recebeu algumas doações. Na ata de 17 de março de 1980 (CINEDUC, 1980), os participantes da reunião fizeram um agradecimento à D. Hilda por ela ter oferecido um donativo à instituição. Esta, por sua vez, respondeu que o agradecimento deveria se estender a outras duas pessoas que ajudaram o Cineduc financeiramente. Foi um período em que a instituição se valeu de muitas doações, e também a primeira vez em que Marialva ocupou duas funções ao mesmo tempo, pelo visto, sem receber pagamento. Acreditamos que essa tenha sido uma maneira de ela poder contribuir com o Cineduc financeiramente.

Vemos que o Cineduc era apoiado por um grupo de pessoas que acreditavam e queriam que ele desse certo e que alcançasse o objetivo de pertencer à educação, o cinema sendo entendido como arte que forma, informa e gera pensamentos.

Marialva relata em ata a doação de 200.000 cruzeiros feita “pelo deputado Modesto da Silveira através da cota que ao mesmo coubera no orçamento da União” (CINEDUC, 1980, p. 34).

### **5.10.1. Um Programa de TV: Olho mágico**

Em 1980, a equipe do Cineduc decidiu sair das escolas experimentais e particulares<sup>153</sup> e passou a investir mais nas produções acadêmicas, a participar em congressos, festivais e ministrar cursos. Assim, outros projetos passaram a fazer parte das metas: realizar um programa de televisão e executar trabalhos nas escolas estatais. De acordo com o documento que o Cineduc levou para IV Encontro Continental do Plan Deni em Lima-Peru, estes foram dois pontos levantados já no III Encontro, realizado em Lima, Peru.

Nos anos de 1980 e 1981, a equipe do Cineduc esteve muito envolvida com o programa de televisão *Olho Mágico*, que teve curta duração. Os professores participantes foram Bete Bullara, Landa Pinheiro e Ozório Mendes, os três com a formação acadêmica em cinema. O projeto inicial previa a realização de 54 programas, mas só foram preparados 15 roteiros e, destes, apenas 11 foram ao ar<sup>154</sup> (ENCUENTRO CONTINENTAL DEL PLAN DENI, 1983).

Infelizmente, não conseguimos acesso a nenhum desses programas. Segundo o Cineduc, havia cópia de alguns deles, mas durante o período em que foi possível visitar a

---

<sup>153</sup> De acordo com os documentos, o último registro da atuação do Cineduc em escolas aponta o ano de 1978, sendo elas “Jardim Escola Toca do Coelho, Escola Ativa, Centro Educacional de Niterói” (CINEDUC, 1979).

<sup>154</sup> Não conseguimos obter o número exato de quantos roteiros foram realizados. O documento “Principais atividades” cita 16 programas realizados.

sede, a fim de realizar pesquisas e entrevistas, esses filmes não foram encontrados, pois muito material ainda se encontra encaixotado. Fomos ao arquivo da TV Educativa, mas também não foi possível encontrá-los. Por isso, vamos tratar desse projeto a partir dos documentos do Cineduc e da divulgação da imprensa na época.

Bete nos revelou em entrevista que ingressou na TV Educativa quando Maria Helena Kinner, diretora na época, pediu uma indicação de pessoas que pudessem desenvolver um trabalho para a infância e juventude. Cosme Alves Neto, na época diretor da cinemateca do MAM, indicou o Cineduc. Quem realizou esse trabalho foi Lurdinha e Bete. Ele revela que elas faziam três programas. “O primeiro, um programa de desenho animado<sup>155</sup>. O programa tinha de ser feito de graça, ou então com filmes de embaixada”. O segundo foi o pioneiro na exibição de curtas-metragens brasileiros, chamava-se “Cineclubinho”. Lurdinha era apresentadora e fazia debates com adolescentes sobre os filmes. O terceiro, igualmente pioneiro, dessa vez como programa sobre linguagem cinematográfica, se chamava “Olho Mágico” (BULLARA, 2011).<sup>156</sup> Os idealizadores do projeto foram Bete Bullara e Lurdinha, os roteiros sendo da autoria dos três amigos que vieram do cinema para o Cineduc: Bete, Landa e Osório. Segundo Bete, ela não era oficialmente a produtora, nem a diretora, mas quem coordenava as ações do programa (BULLARA, 2011).

O projeto *Olho Mágico* foi adquirido pela Embrafilme e patrocinado com a parceria da mesma com o MEC. Segundo Marialva, a Embrafilme patrocinava os filmes de 16 milímetros e o MEC patrocinava financeiramente (MONTEIRO, 2012)<sup>157</sup> os programas. Esse foi o período em que Marialva assumiu a presidência do Cineduc ao mesmo tempo que trabalhava na Embrafilme. Não conseguimos perceber se os amigos do Cineduc possibilitaram essa parceria. Regina Fernandes nos disse que José Carlos Avelar foi diretor da Embrafilme, mas vemos que isso só aconteceu no ano de 1985, quando diretor cultural da Embrafilme. Mas a indicação ocorreu através de uma pessoa que acompanhava e participava do Cineduc desde sua fundação: Cosme Alves Neto. A Embrafilme foi patrocinadora tanto do livro quanto do programa de televisão.

Ao dar seu depoimento sobre esse projeto, Landa (PINHEIRO, 1990, p. 3) afirma que “O olho do qual falávamos era uma janela mágica”. Interessante perceber que a palavra

---

<sup>155</sup> Bete narra que escolheu fazer um programa para exibir filmes de animação, pois considerava que esse era o melhor acervo que eles tinham. As outras opções eram de filmes “chatos”, exemplo: “A lâmpada Phillips”. Ela comentou que os filmes dos países da Cortina de Ferro eram de grandes escolas de animação, sendo tudo estatal. Ela citou alguns grandes mestres: “Trinka, Bruno Bozetto, da Itália... muita coisa da Hungria. Olha, a Hungria, a República Tcheca, a Tchecoslováquia, a Polônia são grandes escolas de animação”.

<sup>156</sup> Cf. Anexo C

<sup>157</sup> Cf. Anexo F

“mágica” estivesse presente em dois projetos que o Cineduc realizou: o livro *Cinema: uma janela mágica* e o programa de televisão *Olho Mágico*. Também não sabemos se foi uma coincidência Bete Bullara haver participado dos dois projetos, mas entendendo o Cineduc como um trabalho em equipe, eles pensavam que a mágica fazia parte do cinema e do mundo infantojuvenil. Esse olho não era qualquer um, era o olho da câmera.

Ao lembrar os personagens criados e a produção do programa, Landa Pinheiro se refere a esse projeto como um espaço de formação e descoberta por parte deles também, pois “descobriam truques, e o barato que era o *cromaqui*” (PINHEIRO, 1990, p. 3).

Também é interessante ela comentar sobre o apresentador do programa, o ator Flávio Migliaccio, que representava um personagem bastante próximo a um “Chaplin tropical, mistura de palhaço e professor”. Comenta que, do seu lado criança, saiu o personagem Leopoldo, que era um papagaio “irreverente e falador”. Também criou a Genoveva, uma tartaruga de *papier-mâché* “que nem chegou a estreiar”.

Perceber que Landa Pinheiro se considerava uma adulta que tinha dentro de si uma criança ainda pulsante é bastante rico, bem como entender que a criança gosta de falar sem ter muito cuidado com o que fala, espontaneamente expressando o que pensa e sente. Curioso ainda o personagem que apresentava o programa ser a figura que representa a marca do Cineduc, Charles Chaplin, em uma roupagem de palhaço misturado com professor. Pensamos que, por se tratar de um público infantil, precisaria ser engraçado ou ter uma relação com a risada, com a brincadeira e a palhaçada, bem como ser um professor, aquele que ensina algo. Além disso, ainda há o próprio personagem, que precisa se identificar com o seu papel, e o roteiro, que precisa estar de acordo com o personagem criado. Um personagem que tem uma identidade complexa ou talvez não tenha identidade. Chaplin atende ao cinema, tropical atende ao Brasil, palhaço atende à infância, professor atende à educação. Penso que foi muito difícil viver esse personagem, bem como realizar roteiros que atendessem todos esses personagens em um só. Como é que as crianças viam esse personagem?

Landa comenta que, anos depois, de volta à TVE, percebe a importância desse projeto, mas se ressentia por não terem dado a ele um tempo para respirar “com seus próprios pulmões”. Entendemos que esse projeto foi importante para o Cineduc, pois, se conseguissem um programa de televisão, o objetivo do reconhecimento nacional seria alcançado. No entanto, pelo que pudemos perceber através do *Jornal do Brasil*, em 9 de novembro de 1980 (DOIS..., 1980), o *Olho Mágico* foi não incluído em rede nacional. Sua apresentação acontecia aos sábados, das 17h30min às 18h.

Realizar esse projeto também representou entrar em contato com o desconhecido, o que nos mostra que ter formação em cinema não significa possuir um conhecimento da linguagem televisiva; ou seja, as duas trabalham com a imagem e o audiovisual, o que era desafiador.

Em entrevista para o jornal *O Globo*, ainda em janeiro de 1979, Marialva Monteiro (CINEDUC..., 1979) afirma que seria exibida uma série de 22 programas acompanhados de uma cartilha, como já mencionamos anteriormente. Também informa que cada programa teria um tema fechado, mas que o objetivo era provocar na criança “uma atitude diante do cinema”; os filmes a serem exibidos nos programas seriam filmes nacionais e aqueles produzidos pelas crianças, talvez durante a emissão dos programas (CINEDUC..., 1979).

Essa reportagem é anterior à data de o programa ir ao ar. Não sabemos se houve mudança, mas o que se percebe é que sua aceitação não foi muito boa, pois o *Jornal do Brasil*, em 9 de novembro de 1980 (DOIS..., 1980), e a revista *Veja*, em 24 de dezembro de 1980 (ESPETÁCULO..., 1980), não fazem uma boa crítica do programa.

No *Jornal do Brasil*, em comentário sobre os oito programas que eram realizados na época para o público de 10 a 18 anos, explica-se que *Olho Mágico* pretendia “mostrar o cinema por dentro” e que, por ser educativo, “às vezes, o roteiro não ajuda muito. O programa fica parado demais e as crianças com vontade de trocar de canal” (OITO..., 1980). A reportagem continua informando que são poucas as crianças de 10 anos que se interessam por essas explicações e que só as maiores se sentem atraídas e esperam os filmes exibidos no final do programa (OITO..., 1980). A *Veja* escreve que “a TVE confunde pedagogia com chatice, como nas aulas do *Olho Mágico*” (ESPETÁCULO..., 1980).

Esses comentários na mídia fizeram com que o Cineduc se mobilizasse e realizasse uma assembleia extraordinária para tratar do programa, com a ajuda dos sócios-colaboradores. Ela foi realizada em 13 de abril de 1981, e foi produzido um documento contendo os depoimentos dos integrantes que se manifestaram. Foram registrados os depoimentos de Margereth, Cristina, Ronald, Mauro, Landa, Felícia, Mendes, Ana, Marimar, Hilda e Leida. Os participantes fizeram esses comentários a partir de “um programa já lançado no ar”.

Percebe-se que o próprio Cineduc também fazia críticas aos programas produzidos, mas esse é um ponto bastante positivo, pois o objetivo não era acalantar o ego dos realizadores, mas refletir e dar continuidade aos temas que a própria instituição se propunha desenvolver, que eram: criança, jovem, cinema e educação. Alguns fizeram críticas não ao conteúdo do programa; afirmavam que o problema estava na “embalagem”, pois Flávio Migliaccio estava bastante formal e o cenário não ajudava, sendo “meio duro”. Isso nos levou

a pensar no tempo que a televisão utiliza para passar uma mensagem, os cortes e a montagem da informação. Um programa de televisão não contém a mesma linearidade que, muitas vezes, podemos verificar em um texto de uma cartilha. Também nos parece que o programa tinha uma sequência, como em uma novela. Como era necessário repassar um conteúdo através do programa, Cristina afirma que seu formato levava a “uma apresentação do que já houve e para o que vai se seguir”, o que não o fazia parecer um programa para criança.

Com a sua experiência de crítico de cinema, Ronald concorda com Maria Helena Kuhner quando esta diz que os roteiros estão menos criativos porque há muitos filmes e Flávio é muito professor. Ronald comenta que o apresentador não precisava aparecer tanto e que os musicais só seriam aceitos por “quem tem a memória”, que não seria o caso das crianças. Nesse comentário a experiência de Ronald com relação ao andamento de um programa é bastante interessante; já no que diz respeito à concepção de criança dessa faixa etária, ele possuía um posicionamento bastante fechado.

Em seguida, temos o comentário de Mauro, que traz outro olhar com relação à TVE e ao público que o programa quer atingir. Ele argumenta que pelo fato de ser veiculado através dessa emissora, que tem um objetivo claramente educativo, o programa se reveste dessa ideologia. No entanto, o que nos parece é que essa seria a ideologia, pois quando se deseja ensinar a ver, ensinar o processo de uma filmagem, não há como fazer isso acontecer sem lançar mão do processo educativo. Quanto ao público, Mauro levanta proposições bastante interessantes: instigar o Cineduc a conhecer o público a que se destina o programa, ou seja, não é “alcançar o discurso da criança, mas tentar fazer junto com elas”, e complementa dizendo que é preciso “buscar o infantil”, e não “criar o infantil”.

Felícia opina que um programa infantil precisa ser estimulante, assim como se faz em sala de aula, mas a linguagem é outra, e as maneiras de se alcançar esse objetivo não são as mesmas. Cristina comenta que o programa não tem linguagem infantil, que a linguagem estaria mais para a formação de professores, o que seria muito bom.

D. Hilda comenta sobre a limitação de equipamentos da TVE, que tinha uma única câmera para a realização do programa, e pontua que, de acordo com a realidade da TVE, os programas seriam “razoáveis”. Para ela, o mais difícil seria identificar o que significa “infantojuvenil”. D. Hilda traz para o debate uma questão que, de alguma maneira, dialoga com o pensamento de Mauro. Ela quer saber a que essa faixa etária assiste, gosta, espera da programação (*Olho Mágico*) e o que poderia ser considerado “programa infantil”.

Não assistimos a nenhum filme desse projeto, mas claramente este apresentava questões relacionadas com a concepção de um programa para criança, que era veiculado por

uma TV de cunho educativo, e até com a sua própria linguagem. Essa era uma novidade para o Cineduc, mas de certa forma foi mais uma atitude ousada da instituição que, frente aos problemas, refletiu em equipe sobre questões muito importantes para um trabalho que visava a informação e formação de crianças e jovens. No processo de realização, reviam-se posturas, conhecendo mais seu trabalho e seu público. A criança era reconhecida como pertencente a uma faixa etária que precisava ser considerada consumidora, e era necessário que a programação atendesse à expectativa delas também. Interessante é a possibilidade de fazer *com* a criança, pois isso nos remete ao pensamento de que elas tinham algo para dizer sobre si e sobre o mundo.

Outro ponto bastante positivo nessa prática é que, nessa reunião, estava presente Landa Pinheiro, uma das roteiristas. Ao ouvir as críticas, não se posicionou como vítima, rebatendo as críticas e/ou culpando a emissora. Ela afirma que algumas das questões estariam relacionadas com o apresentador do programa e o roteiro. Depois de tudo o que foi dito, ela pensava em fazer alterações no roteiro de forma que este não ficasse tão comprometido com a informação, pois já vinha percebendo alguns pontos negativos.

Na ata da assembleia geral ordinária de 5 de abril de 1982, está registrado que o programa *Olho Mágico* foi suspenso pela nova diretoria da TVE, pois um dos financiadores, o SEAC,<sup>158</sup> não cumpriu seus compromissos, mas também podemos perceber que a mudança da diretoria da TVE e os problemas do programa *Olho Mágico* na execução, que envolviam tanto o roteiro quanto a dificuldade do ator em entender e viver o personagem proposto, foram relevantes para a sua suspensão. Entendemos que este projeto se colocava como um desafio, pois: como seria um programa infantil educativo de cinema para criança e juventude? Porém esse não era um desafio só para o Cineduc, pois não foi o único a receber críticas. Acreditamos que este era também um tema novo tanto para as emissoras de televisão quanto para os especialistas dessa área.

Algo que não conseguimos confirmar foi se a suspensão de *Olho Mágico* esteve somente relacionada com a questão financeira, a falta de patrocinador, ou também com questões políticas, já que a diretoria da TVE mudou naquele ano. Essa dúvida se originou a partir dos documentos que foram lidos e das ações dos órgãos ligados à cultura, aos projetos e à falta de continuidade quando há troca de dirigentes.

Em 1982, a questão financeira ainda é presente, pois Marimar, como presidente, a fim de driblar a situação, em Assembleia extraordinária (CINEDUC, 1982), estipula uma

---

<sup>158</sup> Não conseguimos identificar o que significava a Sigla SEAC, mas, como na entrevista Marialva disse que um dos patrocinadores era o MEC, entendemos que pode ser alguma secretaria ligada a esse órgão.

contribuição dos sócios-colaboradores no valor de “cinco mil cruzeiros anual e única”. Contudo essa decisão não foi implementada por muito tempo, porque na Assembleia Geral Ordinária de 15 de abril de 1984, o sócio-colaborador Antônio Luís Mendes pede que a taxa seja retirada, pois uma decisão dessa não poderia ser tomada numa assembleia extraordinária, e pede também que se discutisse e definisse o valor da taxa em assembleia geral (CINEDUC, 1984, p. 39v).

### 5.10.2 Projeto Diafilme

Em 1982, o Cineduc começou a direcionar seu trabalho para as escolas estaduais do Rio de Janeiro com o projeto Diafilme<sup>159</sup>, que tinha como coordenadora a sócia colaboradora Felícia Krumholz. Essa seria a primeira vez que o Cineduc entraria na escola através de um projeto desenvolvido pela Secretaria Municipal de Educação. O trabalho foi desenvolvido em cinco turmas de quatro escolas do subúrbio do Rio de Janeiro (CINEDUC, 1986). Os temas desenvolvidos foram escolhidos pelas crianças: “As profissões, Lendas Brasileiras, A notícia de cada dia, Viagem de Borbolino a terra, Histórias de uma vida negra – tradução de sua vivência infantil” (CINEDUC, 1986). De acordo com informe Cineduc (ENCUENTRO CONTINENTAL DEL PLAN DENI, 1983), o Cineduc não realizava filmes com as crianças, mas continuava projetando filmes a fim de “criar hábito de discussão e debate diante da imagem<sup>160</sup>”.

Esse projeto permaneceu em vigor durante o ano de 1982, mas, em 1983, foi enviado um relatório ao MEC com a proposta de continuar o projeto por mais um ano, mas não foi aceita. Então o Cineduc procurou o patrocínio junto a uma instituição holandesa, o NOVIB,<sup>161</sup> e o obteve<sup>162</sup>. Sendo assim, o Cineduc consegue atuar nas escolas estaduais do Rio de Janeiro, de 1982 a 1985.

Os anos de 1984 a 1986 foram bastante significativos para o Cineduc. Já nesse período aquela crise do início da década nos parece não estar tão presente, pois várias

---

<sup>159</sup> Marialva explica: “Diafilme, fita celuloide, 35mm, filmada quadro por quadro, cujo negativo permite tirar tantas cópias quantas necessárias [...] podendo ser exibido tanto num projetor de diafilme como num projetor de slides, porque os fotogramas, cortados, podem ser inseridos em molduras usuais” (MONTEIRO, 1985).

<sup>160</sup> No documento Principais Atividades (CINEDUC, 1985) consta, como anexo, um trabalho apresentado no Seminário Internacional UNESCO/INTERCOM, em São Paulo, no período de 31/08 a 04/09, que relata toda a experiência com o diafilme, mas, em momento algum, é informado como o trabalho com filme era feito, nem quando e/ou quais foram os filmes assistidos.

<sup>161</sup> Cf. <http://www.oxfamnovib.nl/geschiedenis.html>.

<sup>162</sup> Marialva Monteiro informou que esse contato partiu da amizade que Felícia tinha com Claudius Ceccon, que atualmente é diretor executivo do Centro de Criação de Imagem Popular. Ele conhecia e mantinha contato com essa instituição e ofereceu as informações necessárias para Felícia.

situações contribuíram para o desenvolvimento de várias atividades. Além do patrocínio financeiro do NOVIB, o Cineduc teve oportunidade de participar de dois eventos, que aparentemente constituíram uma abertura para sua atuação nos festivais de cinema. Uma delas foi na instalação da OCIC–BR, em São Paulo, na qual tinham três dos seus sócios colaboradores na diretoria, e também nas duas reuniões dessa instituição, comprometendo-se a “colaborar com o boletim da entidade” (CINEDUC, 1984). Não fica explícito como iria acontecer essa colaboração. Nesse relatório também consta a participação da Marialva no I FestRio como jurada para filmes Infanto–Juvenis e ainda que teve a oportunidade de relatar o trabalho do Cineduc durante os últimos anos “a membros da Organização Internacional da OCIC” (CINEDUC, 1984).

Já o ano de 1985 foi marcado por ações do Cineduc no sentido de tornar-se membro do Cifej, algo que já vinha sendo articulado desde 1975. Esse centro, no Brasil, vinha premiando filmes “desde o 1º Fest-Rio com a finalidade de incentivar a criação da categoria de filmes para o público infanto-juvenil” (ÚLTIMO ROLO, 1990, p. 6). Nesse mesmo ano, no II Fest-Rio<sup>163</sup>, o Cineduc se torna oficialmente o representante do Cifej no Brasil<sup>164</sup>.

Em 1986, foi criado o troféu Cineduc, que conferiu prêmios a filmes no II Rio Cine Festival<sup>165</sup>, que atende a esse universo. Nesse festival, o Júri foi composto por “Luís Antônio Coelho, Marialva Monteiro, Lúcia Marina Moreira Penna, José Tavares de Barros e Paula Saldanha” (ÚLTIMO ROLO, 1990, p. 7).

É interessante perceber a tessitura e as táticas utilizadas para que o Cineduc conseguisse esse reconhecimento e a importância deste para a ONG. Tornar-se membro e representante do Cifej significava “pertencer” aos projetos da Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura - Unesco, pois este era um órgão consultivo dessa organização e do Fundo das Nações Unidas para a Infância - Unicef, organizações que têm uma credibilidade e uma função social reconhecidas mundialmente. Segundo o jornal Último Rolo (1990, p. 6), o Cifej estava presente, naquele momento, em “mais de 60 países” e buscava a realização dos “objetivos humanitários” nas áreas da “educação, cultura, ciência e comunicação”.

Hilda Azevedo, que no momento era secretária executiva do Cineduc, em 3 de outubro de 1986 convoca uma reunião que tinha como título “Imagem e Educação: por uma

---

<sup>163</sup> Realizado no Hotel Nacional, no mês de novembro de 1986, na cidade do Rio de Janeiro (CINEDUC, 1985, p. 6).

<sup>164</sup> Nesse evento estavam presentes Predag Golubovic (Iugoslávia) e Monique Gregoire (França) (ÚLTIMO ROLO, 1990, p. 6)

<sup>165</sup> Realizado no Hotel Othon, no mês de agosto de 1986, na cidade do Rio de Janeiro (CINEDUC, 1991).

ação comum” para o mês de outubro, um mês antes do III Fest-Rio. O objetivo do encontro era reunir os grupos que participaram do Fest-Rio 85 para que, juntos, tivessem uma “atuação mais ampla e profunda” com relação “a infância e a adolescência enquanto objeto e sujeito da comunicação visual” (SOARES, 1986).

Na terceira edição Rio Cine Festival (1986), o Cineduc teve a ideia de, além do júri de adultos, criar o Júri Infantil. A iniciativa foi bem aceita pelos organizadores do evento e, mais uma vez, o Cineduc marca seu pioneirismo, pois, segundo os documentos consultados, seria a primeira vez que, no Brasil, se instituía um júri com crianças<sup>166</sup>. Essa atividade foi coordenada por Rê Fernandes, que estava trabalhando, nesse período, de forma mais intensa com o Cineduc.

Em sua entrevista, ela falou muito sobre a organização desses festivais; mostrou catálogos produzidos para os festivais e falou com muito carinho do Júri Mirim, bem como expressou sua tristeza quando do término desse projeto<sup>167</sup>. Regina comenta que para fazer o Júri funcionar eles tinham de aprender o que era Cinema em uma semana. Tinham uma reunião antes, mas na semana do Festival eram conversas (FERNANDES, 2012)<sup>168</sup>. O primeiro júri foi composto pelos alunos do último curso do Cineduc (ÚLTIMO ROLO, 1990, p. 7).

O que essa ação significava neste meio de Cinema, Infância, Juventude e Educação? A leitura que tivemos dessa ação, em que se colocam adultos e crianças escolhendo filmes para a criança, é que se tratou de uma abertura sobre quem ocupa esse lugar de decidir o que é bom ou não para a infância. Sempre vimos os adultos falando sobre o que a criança gosta, como deve ser o filme para a criança, mas naquele momento as crianças podiam escolher o que queriam e o que precisavam. Isso representou um posicionamento político diante dessa questão: a criança tem voz e condições de dizer o que gosta. Ela não é vista como um “infante”, o que não fala, mas como alguém que tem condições de fazer críticas diante do que vê. Mas as crianças que participaram desse júri eram aquelas que já haviam passado pelos cursos do Cineduc, “já sabiam ler o código”, por isso estavam aptas para realizar boas escolhas.

---

<sup>166</sup> Nesse ano o Júri infantil premiou o curta-metragem “Rato”, de Wilson Solon, e concedeu uma Menção Honrosa ao filme “Rio de Memórias”, de José Inácio Parente. Já o Júri adulto premiou o curta-metragem “Damas da Noite”, de Sandra Werneck, e deu uma Menção Honrosa ao filme “Um certo meio ambiente”, de Jussara Queiroz (ÚLTIMO ROLO, 1990).

<sup>167</sup> Regina comenta que a tentativa foi levar esse projeto do Júri infantojuvenil para a Mostra Geração Futura, que hoje se chama Mostra Geração. Ela comenta que foi contra a ideia, porque o projeto iria acabar com sua identidade de “Cinema Criança”, e afirma que conseguiu manter o júri só nos dois primeiros anos da Mostra, mas que depois isso se tornou “desimportante”, diante da nova estrutura da Mostra.

<sup>168</sup> Cf. Anexo D

Penso que essa é uma questão interessante para ser debatida nos dias atuais. Será que só as crianças que tem a informação e a formação dos códigos da cinematografia sabem julgar melhor? Será que um curso, que neste caso, já não era de três anos e nem 1 ano e meio, faria com que essas crianças fossem mais críticas que as outras ou, existem outros fatores sociais e culturais que possibilitam esse olhar mais crítico sem ser apenas a formação com o Cinema? O que gostaríamos de refletir é sobre a complexidade que envolve o gosto e a escolha e que este, por sua vez é adquirido processualmente. Mas, acreditamos que quanto mais o sujeito é apresentado ou convive com as diferentes artes, mais ele tem repertório para ver, perceber, sentir e refletir. Mas, devemos ter cuidado com a didatização da arte, porque ela pode destruir a sua essência que é a sensibilidade.

Encontramos uma foto que representa a leveza do trabalho do Cineduc.

**Figura 4 – Júri Infantil Cineduc na terceira edição Rio Cine Festival (1986)**



**Fonte:** Arquivo do Cineduc.

**Legenda:** Na segunda fila, da esquerda para direita: Marialva Monteiro, Rê Fernandes e Hilda Azevedo.

As crianças estão posicionadas à frente dos adultos, tornando-se mais visíveis, e nessa atividade a criança brinca, sorri de forma aberta e descontraída. Era um “trabalho” transmutado em brincadeira e, nesse caso, podemos entender que a criança estava sendo respeitada na sua diferença. Não era o adulto que falava, mas a criança que estava à frente e podia ser criança. O riso das crianças é diferente do riso dos adultos, mas existe uma sintonia na realização da atividade por ambos.

Esse trabalho é relatado na Ata, e na segunda metade da década de 1980, o Cineduc conta com a participação de Regina, que juntamente com D. Hilda e Marialva desenvolvem

várias oficinas, escrevem projetos, buscam parcerias com outras instituições e buscam realizar o desejo do Cineduc; e mais, segundo ela, na pessoa de D. Hilda, trabalhar com crianças de ruas e das comunidades.

Poderíamos dizer que estes foram os anos em que várias oportunidades fizeram com que o Cineduc conseguisse maior visibilidade, sem dúvida, como “fruto” de todo o trabalho anterior e das redes estabelecidas em torno de suas ações. Mesmo assim, percebemos que era um tecer diário, que exigia muita criatividade, entusiasmo e dedicação. Várias pessoas contribuíram para o alcance desse objetivo, mas Ronald Monteiro foi citado na maioria das entrevistas. D. Hilda afirma que ele deu uma contribuição importantíssima e, em sua opinião foi ele quem proporcionou a abertura do contato do Cineduc com o Cinema e ajudou na aceitação desse trabalho nesse meio. Nesse sentido, vale repetir que o Cineduc enfrentou dificuldades e críticas por estar vinculado à Igreja, pois havia o pensamento de que realizava um trabalho com cunho moralizante. Foi preciso provar que era diferente, que aquilo que faziam “não era uma brincadeira”. Ela também revela que o Cineduc teve o apoio de cerca de “três ou quatro” críticos de cinema e da imprensa, que eram muito próximos e trabalhavam com a ONG. Para Hilda, essas pessoas possibilitaram uma abertura para a divulgação do trabalho do Cineduc, pois eles explicavam como se dava a formação do espectador, a fim de prepará-los para “entender uma comunicação que até então tinha ficado apenas olhada como diversão. Aí não, que tinha valores ali densos, como tem o livro, como tem a música, como tem tudo... É a comunicação pelo olho. Eles ajudaram nisso” (SOARES, 2011)<sup>169</sup>.

D. Hilda não comentou quem seriam as outras pessoas, mas outros nomes surgiram na pesquisa dos documentos, bem como parcerias estabelecidas: Cosme Alves Neto, que era diretor da Cinemateca do MAM e um sócio colaborador do Cineduc; e José Carlos Avellar – embora não tenhamos encontrado seu nome citado nas reuniões do Cineduc, ele consta na produção de vídeos do Cineduc e também em alguns projetos dos festivais e ligado à Embrafilme, pois Regina Fernandes lembrou que o chamava para fazer parte do Júri e que ele foi diretor da Embrafilme (1985).

É preciso pensar no potencial dessa rede que é tecida para que a instituição avance na sua proposta e para que, por outro lado, exerça um papel estratégico diante das outras instituições educacionais e de tática diante dos sistemas governamentais e das condições sociais, culturais e econômicas. O nome, o conhecimento e o reconhecimento dessas pessoas diante da sociedade representavam um cartão de apresentação, bem como muitas dessas

---

<sup>169</sup> Cf. Anexo B.

parcerias só foram possíveis porque, além do profissionalismo e dos objetivos em comum, havia a amizade entre elas, que transcendia as questões políticas e profissionais.

Percebemos que, na década de 1980, o Cineduc já era conhecido e reconhecido no meio educacional e também cinematográfico. Na ata da assembleia geral ordinária, de 11 de maio de 1987 (CINEDUC, 1987), comenta-se acerca da presença do Cineduc cada vez “mais constante ao meio educacional, cinematográfico e cultural, seja através da promoção de painéis sobre cinema e educação, premiação de filmes adequados ao público infantil, recursos de estimulação do senso crítico e criativo em face dos meios de comunicação social, como através da participação em mostras e festivais cinematográficos e seminários nacionais, latino-americanos e internacionais” (CINEDUC, 1987, p. 47).

Em junho de 1989, o Cineduc participa de um projeto financiado pela Legião Brasileira de Assistência – LBA. Regina Fernandes explicou que esse projeto nasceu de João Saldanha, que defendia a ideia de que o futebol também era educação e que tinha um sonho de montar escolinhas que “educassem para a vida”. Raul Milliet, ao entrar na política, conseguiu uma verba que era repassada aos municípios, e ele passou a formar sua equipe e a chamou para ficar responsável pela área de Arte, Educação e Cultura (FERNANDES, 2012)<sup>170</sup>.

No Recriança, foi criada uma sessão de cinema gratuita, que acontecia aos domingos de manhã, no Estação Botafogo. Regina afirma que iam famílias inteiras e que existe um filme que eles fizeram com o depoimento de pessoas que nunca tinham ido ao cinema (FERNANDES, 2012).

Foi durante esse curto período em que o Cineduc trabalhava com o Recriança<sup>171</sup> que ele promoveu o 1º Cinema Criança, que teve o patrocínio do Recriança. O 1º Cinema Criança (Mostra Latino-Americana de Filmes para Infância e Juventude) foi realizado de 21 a 26 de outubro de 1989. No documento enviado para divulgação na TVE consta que o objetivo desse evento seria “estimular a produção de filmes infantojuvenis, juntando-se ao esforço de outros países que acreditam no cinema como um valor cultural”. Também relata que na programação eram exibidos filmes de longa e curta-metragens premiados e que o público infantil brasileiro ainda desconhecia e que, além da exibição dos filmes, haveria duas oficinas de animação patrocinadas pelo Sesc-RJ. Essa divulgação visava convidar todas as escolas, para que elas comprassem seus ingressos com antecedência.

---

<sup>170</sup> Cf. Anexo D.

<sup>171</sup> Segundo Regina, o projeto teve a duração de sete anos, mas o Cineduc entrou no projeto perto da sua finalização, que ocorreu quando da subida do Presidente Collor ao poder, que cortou a verba desse projeto (FERNANDES, 2012).

Mais uma vez a cinemateca do MAM participa da programação realizando, na semana que antecedeu o evento, sessões de filmes de animação que haviam sido premiados em outros festivais internacionais (FERNANDES, 2012). E, para finalizar, o objetivo do festival seria também a formação de uma plateia consciente, que possa exigir um cinema de “quantidade e qualidade de produção” (FERNANDES, 2012).

O 1º Cinema Criança teve 1.500 ingressos comprados para as crianças de baixa renda dos núcleos do Recriância. Segundo Rê Fernandes, “Nós conseguimos trazer ônibus da cidade inteira! Todas as favelas... Até Dom Helder Câmara foi neste Festival” (FERNANDES, 2012)<sup>172</sup>.

No jornal *Último Rolo*, há informação de que o evento foi pequeno, sem grande repercussão, mas com qualidade na organização e nas obras escolhidas<sup>173</sup> (BATTISTELLA, 1990, p. 8).

Essa foi uma década em que o Cineduc saiu das escolas particulares, conseguiu entrar nas escolas estatais, mas com um projeto de imagem fixa, bastante diferente do que foi o projeto piloto. E, através dos convênios que estabeleceram, realizaram ações mais sociais, envolvendo crianças de famílias com menos renda e menos acesso à formação cultural, e buscaram democratizar mais a arte cinematográfica.

Também é um período em que eles refletem muito sobre as categorias infância, infantojuvenil, e em que vai se definindo, cada vez mais, para o cinema enquanto cultura. Foram muitas as manobras para que o Cineduc continuasse sua “missão”. E algumas delas foram relatadas como forma de contextualizar parte dessa atuação e táticas, pois a quantidade de material para análise que essa instituição produziu foi enorme e o tempo de feitura desse trabalho não cabe a quantidade de produção. São 40 anos de muito trabalho, muitas estratégias para conseguir sobreviver e uma luta que era uma bandeira que essas pessoas carregavam em punho: o cinema na educação e a visão do cinema enquanto arte.

O Cineduc até hoje vem desenvolvendo trabalhos com Cinema e Educação como cursos, oficinas, acessórias de projetos, curadorias de festivais e mostras. Hoje conta com uma equipe de 11 profissionais, na sua maioria com formação em Cinema e Comunicação.

---

<sup>172</sup> Cf. Anexo D.

<sup>173</sup> No Jornal eles comentam que no festival foram exibidos filmes do “acervo da Cinemateca do MAM, da Fundação do Cinema Brasileiro e também contou com “dois filmes tchecos (incluindo a pequena pérola ‘O MÚSICO E A MORTE’ e um filme argentino que só puderam vir, devido ao apoio do CESKOSLOVENSKY FILMEXPORT (órgão estatal tcheco) e do Instituto Cultural Brasil-Argentina” (BATTISTELLA, 1990, p. 8).

### 5.11. Reflexões a partir da trajetória do Cineduc

O projeto do Cineduc foi inovador e ousado para a época, pois de certo modo contestava a educação tradicional, os currículos rígidos e lutava pelo reconhecimento do cinema enquanto arte e conhecimento, e pela sua inserção como disciplina curricular.

Entre 1969 e a década de 1980, o Cineduc teve muita dificuldade para realizar a atividade com cinema e produção audiovisual dentro das escolas e implementar esse projeto de acordo com o seu público-alvo, que eram as crianças pobres. Foi contemporâneo da crise econômica vivida no país nas décadas de 1970 e 1980, além do regime ditatorial naquele período. Em função desses problemas, o projeto foi sofrendo modificações para se adaptar às condições de cada local e possibilitar a sua continuidade e, com apoio de várias pessoas, continuou criando estratégias e táticas para viabilizar sua sobrevivência.

Enquanto ONG, o Cineduc desenvolveu várias estratégias para seguir divulgando a importância do cinema para a formação da criança e também dentro da escola. Durante esse período, teve que desenvolver o trabalho em vários formatos, em função de novos espaços, como hospitais, favelas, condomínios, cineclubes, clínicas psiquiátricas e escolas públicas, particulares e experimentais, bem como teve de ampliar sua produção e participação acadêmica.

Suas produções acadêmicas, metodológicas e pedagógicas foram importantes para adensar a relação entre educação e cinema no Brasil, e a experiência que era adquirida ao desenvolver o trabalho com as crianças. O trabalho era desenvolvido com seriedade, tendo como base a paixão pelo cinema e a crença na potencialidade dessa arte na formação estética e de sentidos dos sujeitos dentro e fora da escola.

Esse trabalho experimental e pioneiro com crianças e professores gerou um frescor de terra fértil e uma consistência pela vasta experiência que foi adquirida a partir de suas diferentes formas de atuação, o que possibilitou reflexões e transformações no projeto pensado originalmente. Penso que esse processo de construção de conhecimento – prática, reflexão e teorização – cria um tripé que chamo de *experimentação*.

Os aspectos que precisam ser destacados nesse processo de *experimentação* são o trabalho desenvolvido com as crianças e a produção de material didático e metodológico. Naquele momento um grande desafio foi o trabalho com esse público-alvo, pois o Plan Deni tinha sido idealizado para outros países. Sendo assim, desconhecia-se na prática como seria implantado esse trabalho no Brasil. Porém, destaco que a perspectiva do Cineduc se transformou em potência, pois a prática gerava questionamentos e desejos de trocas e buscas,

e a *experimentação* se fazia presente. O Cineduc colocou nas mãos das crianças a máquina que exigia técnica e trazia a magia, possibilitando-lhe a criação e a imaginação. Assim, a câmera vai para as mãos dos protagonistas mirins, que podem inventar e ressignificar o que não sabem de maneira diferente dos adultos. As crianças se tornam autoras do seu processo de aprendizagem e criação, ações tão importantes para a formação de um cidadão mais crítico e autônomo. Além da câmera, elas puderam participar de festivais de Cinema como jurados e como espectadores de filmes premiados e reconhecidos mundialmente.

Essa falta de referências gerou no Cineduc um processo de autoformação na busca de construção de metodologias e produção de material didático para o trabalho com crianças e para a formação dos professores. Nesse período a ONG criou vários materiais como cartilhas, livros e *kits* pedagógicos para serem desenvolvidos dentro das salas de aula e técnicas desenvolvidas por professores a fim de aproximar as crianças às sensações, aos sentidos e reflexões.

Junto aos professores, os integrantes observavam dentro do processo em que o trabalho estava mais “frouxo”, onde a dúvida se fazia presente, e estratégias eram traçadas para superar tais dificuldades. Algumas estratégias foram: reuniões, relatórios, trocas, busca de formação de uma equipe, cursos teóricos e práticos, e realização de painéis.

Nos painéis eram abordados temas como arte, estética, produção, infância, entre outros, para o que eram convidadas pessoas das diversas áreas, como educadores, cineastas, críticos de cinema, psicólogos, desenhistas, jornalistas. Na maioria das vezes, os posicionamentos não eram os mesmos e o debate acontecia de forma bastante rica, pois eram vários os pontos de vista sobre o mesmo assunto. Não se tratava de um encontro de pares, mas de pessoas que trabalham com o mesmo tema em espaços diferentes, com experiências e posicionamentos diferentes. A plateia poderia tirar suas conclusões ou criar outras, pois “pensamento e ser habitam um único espaço, que somos nós mesmos. Mesmo quando pensamos, também temos fome e ódio, adoecemos ou amamos, e a consciência está misturada ao ser” (THOMPSON, 1981, p. 27).

Em suas ações a preocupação em não ver o cinema apenas como recurso pedagógico e entretenimento esteve sempre presente. Era preciso desenvolver o gosto através do adensamento do ver e do sentir. Nesse sentido, era preciso aprofundar mais a formação dos protagonistas desse processo: pais, estudantes e professores.

Acredito que a investigação da trajetória do Cineduc instiga-nos a um questionamento: por que, nos dias de hoje, alguns obstáculos que a ONG enfrentou ainda são tão atuais? A crise econômica já não é mais o grande problema e o avanço da tecnologia

barateou e possibilitou maior acessibilidade. Por ora, parece-nos que a mesma luta iniciada naquele momento ainda se estabelece nos dias atuais. Que outras estratégias e táticas precisavam emergir para que pudéssemos perceber avanços nesse sentido?

O materialismo histórico defendido por Thompson afirma que o *fazer-se* das pessoas é um processo de lutas, são processos experienciados que formam uma classe ou um movimento. Ou seja, o movimento ou classe não se forma primeiro para depois surgirem as lutas pelo movimento ou classe:

a formação de classe [...] surge no cruzamento da determinação e da autoatividade: a classe operária ‘se fez a si mesma tanto quanto foi feita’. Não podemos colocar ‘classe’ aqui e ‘consciência de classe’ ali, como duas entidades separadas uma vindo depois da outra, já que ambas devem ser consideradas conjuntamente. [Elas se desenvolvem] num processo inacabado de relação – de luta com outras classes – no tempo (THOMPSON, 1981, p. 121).

Atualmente, encontro muitos outros projetos, além do Cineduc, realizando atividades, oficinas, reflexões, produções acadêmicas que desenvolvem o cinema na educação de crianças dentro das escolas, o cinema enquanto formador social, político e cultural, o cinema enquanto arte. Este movimento vem acontecendo dentro e fora da escola. A rede não parou de se formar.

Pessoas de vários espaços educativos, instituídos e não instituídos (universidades com cursos de extensão, cursos de graduação, grupos de pesquisa, professores que acreditam num processo educacional mais democrático com suas “táticas de praticantes”, cineclubistas e ONGs) vêm contribuindo com suas experiências e práticas para o fortalecimento desse posicionamento. Este movimento foi e é uma potência para o processo do cinema enquanto arte na educação, pois é um processo de contra-hegemonia.

Muitas vezes o processo de contra-hegemonia desenvolvido por essa rede vem sendo invisibilizado por um discurso de que nada mudou. É preciso também mudar o modo de ver e agir com relação a esse objeto e aos seus protagonistas para perceber as transformações. Sendo assim, faz-se necessária a valorização das práticas e dos processos cotidianos. É preciso reconhecer essa história já construída pelo Cineduc e outras que têm sido desenvolvidas.

Acredito que este grupo de pessoas e instituições precisa cada vez mais ocupar espaços onde se possa realizar o encontro para que estratégias sejam estabelecidas e se unam nesse processo de contra-hegemonia, fortalecendo-o e tornando-o mais potente. As práticas individuais são importantes, pois as experiências humanas e o seu fazer-se acontecem das maneiras mais diversas, mas é na troca, no embate, no diálogo, na teorização dessa prática e

num projeto mais articulado que se conseguirá a ampliação e o fortalecimento desse movimento, do qual poderá surgir uma mudança no modo de ser e agir de uma sociedade. É um movimento de dentro e de fora.

Valorizar as práticas cotidianas de professores e pensar em estratégias que promovam a formação dos professores em cinema potencializam ainda mais esse movimento. Não há uma fórmula, mas uma tática é exercitar mais os sentidos e olhar com paixão para esse profissional que sabe e aprende. Para isso faz-se necessário desaprender um discurso que distancia o professor desse movimento e reaprender maneiras de aproximá-lo. E nesse sentido penso numa frase que lemos nos documentos analisados e ouvimos diversas vezes nas entrevistas que afirmavam o desinteresse do professor, como se o não querer e o não fazer fossem simples falta de desejo. O desafio está em se pensar a complexidade que envolve esse não querer e não fazer. O professor também está em processo de formação, não é um produto pronto e acabado. Ele é aquele que aprende, que é formado e se forma com o outro e através do outro.

No ano de 1969, o Cineduc, para iniciar seu trabalho, precisou formar sua primeira equipe de professores. Na sua maioria eram professoras que não tinham formação em cinema. Para a realização desse primeiro curso de formação contou com a participação de Ronald Monteiro, José Carlos Avelar,<sup>174</sup> Marialva Monteiro, Lúcia Maria Sá Pereira<sup>175</sup> e Regina Yolanda Werneck.<sup>176</sup> O curso teve carga horária de 21 horas, incluindo projeção, estudo, debate de filmes e *slides*, sob a orientação de Marialva e José Carlos Avelar. Além dessa atividade, Marialva tinha como função difundir a metodologia do Plan Deni e José Carlos Avelar a de falar sobre as questões cinematográficas. Lúcia Maria Sá ficou responsável por trabalhar com as questões psicológicas, ponto central do plano experimental desenvolvido em Quito e Lima. Regina Yolanda Werneck ficou responsável por falar de criatividade através das artes plásticas, enquanto Ronald Monteiro apresentou a importância social e cultural do cinema, discorrendo sobre a falta de trabalho sistemático na educação com cinema e também sobre as etapas de realização de um filme. Foi um curso com número de vagas limitado, havendo prioridade para professoras de escolas que desejavam trabalhar com o plano Cineduc (1969a).

Em 1975, o Cineduc apresenta uma trajetória diferente da que foi vivida até então. Busca uma equipe mais ligada ao campo da comunicação. Nas entrevistas percebemos que as

---

<sup>174</sup> Educadora.

<sup>175</sup> Jornalista de formação. Trabalhou como crítico de cinema do *Jornal do Brasil*, cineasta e escritor de vários livros sobre cinema.

<sup>176</sup> Psicóloga.

experiências e as marcas que esses sujeitos tinham da escola fizeram com que realizassem críticas muito contundentes ao que viram no processo do trabalho desenvolvido pelos professores, provocando assim uma *fissura*, pois muitos saíram da instituição.

Esse entendimento de que o professor que está em sala de aula não sabe trabalhar com o cinema e que é necessário um especialista para exercer tal função ainda está em pauta na atualidade. Parece-nos que essa dicotomia ou fragmentação entre cinema e educação leva à ideia de que são duas áreas estanques e que, por exigirem formação específica, o professor não seria capaz de desenvolver um trabalho de criação nos dois campos. O professor muitas vezes argumenta que esse profissional não sabe como trabalhar em sala de aula e cria argumentos (táticas) para sua defesa. A questão não é dizer quem tem razão, a questão é pensar que a formação é processual e buscar outra concepção do cinema na educação, ou seja, a construção de um processo de contra-hegemonia. É no embate, nas mesas redondas, no debate, na apresentação de outras maneiras de ver que se tem a experiência modificada.

A pergunta que permanece é: como conciliar a arte cinematográfica no cotidiano escolar? Para uma mudança social no modo de ver e perceber o cinema, faz-se necessário um atuação fora da escola. Por isso, acredito que é uma frente de trabalho árduo e de longo prazo, mas fértil, pois a educação é permanente e contínua para todo e qualquer cidadão. Os movimentos contra-hegemônicos pensam em estratégias a fim de democratizar o conhecimento de Cinema e Educação para as classes mais populares e desfazer essa desigualdade cultural. É necessário desenvolver o gosto cinematográfico nas diferentes classes sociais.

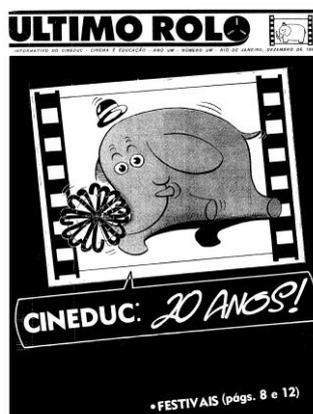
Na cidade do Rio de Janeiro, é na Zona Sul que encontra-se as melhores salas de cinema onde se exibem filmes de arte, filmes *cult*, não são só *blockbusters*. A justificativa dessa geografia estaria na falta de interesse por parte dos moradores dos locais menos favorecidos. Afirma-se que se passarem algum tipo de filme diferente dos norte-americanos, as salas ficarão vazias e não haverá público. Como disse Zizek (2006), o desejo humano não é natural, e por isso deve ser ensinado. Se nesses espaços não houver acesso a filmes dessa natureza, como formar professores, pais e crianças, que são o tripé do processo social e histórico? Ir ao cinema é um processo cultural e social que precisa ser desenvolvido.

Percebo que o cinema ainda é considerado uma arte menor nas escolas, e muitas vezes está a serviço das disciplinas ou é entendido como passatempo. Vale ressaltar que mesmo as artes reconhecidas pelo currículo instituído ainda ocupam um lugar de menos privilégio. É necessária uma ressignificação desse posicionamento, pois as artes são de grande importância para a imaginação, o pensamento e a formação política e social do indivíduo.

Valorizar a arte é um ato político importantíssimo. Para uma formação integral do sujeito, todas as linguagens artísticas têm um papel fundamental, pois são o lugar da estesia, das sensações e dos sentidos. É a formação estética que perpassa o projeto de uma formação humana mais livre.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 5 – Capa do jornal Último Rolo



Fonte: Último Rolo (1990)

“Em cada sentido moram outros sentidos”.

(QUEIRÓS, 2009)

É inegável a contribuição deixada pelo Cineduc ao longo das duas décadas que pesquisamos, pois ele foi, no Brasil, pioneiro com o trabalho que relacionava cinema, educação e infância. Muitas experiências individuais e coletivas passaram o fazer-se dos protagonistas desse processo nos levando a perceber as transformações e as permanências de atitudes e pensamentos que ocorreram diante das circunstâncias cotidianas.

O Cineduc, pelo seu pioneirismo, construiu uma história com pessoas que utilizaram táticas e estratégias num determinado espaço-tempo, buscando assim, visibilidade e o reconhecimento da instituição nesses dois campos.

Ele atendeu a princípio escolas particulares da zona sul do Rio de Janeiro e na década de 1980 cria estratégias para desenvolver um trabalho junto às escolas estatais, embora, não tenha sido prioritariamente a imagem em movimento.

O projeto do Cineduc foi inovador, ousado e caro para a época, pois de certo modo contestava a educação tradicional, os currículos rígidos e lutava pelo reconhecimento do cinema enquanto arte e conhecimento, bem como, disciplina curricular, mas como foi dito inicialmente era um projeto que necessitava de uma verba substancial para mantê-lo.

Assim, a estratégia adotada pelo Cineduc de ser parte do currículo escolar, fornecendo às crianças três anos de formação com cinema, quando assistiam a filmes de longa

e curta metragem, realizavam trabalhos com outras artes e produziam filmes, era incompatível à realidade das escolas e confrontava-se com o contexto sociopolítico daquele período histórico; por isso, esse projeto foi sofrendo modificações para atender a demanda de cada local e possibilitar a sua continuidade. O Cineduc atuou em diferentes espaços como escolas particulares e experimentais, clínicas psiquiátricas, hospitais, prédios particulares, cineclubes, seminários, congressos, festivais, escolas estatais e, também, atuou por um curto período em comunidades, como foi o caso no Morro do Catumbi.

Não foi possível identificar com clareza o processo de trabalho com as classes populares. Parece que como a meta do Cineduc era fazer parte do currículo das escolas e ser reconhecido socialmente, no Brasil e no exterior, não houve flexibilização de ações para atender os diferentes tipos de escola e estudantes, pois, creio que o trabalho com as classes populares demandaria outro tipo de estratégia, o que poderia facilitar a proposta inicial do Plan Deni. A equipe do Cineduc era prioritariamente composta de moradores da zona sul da cidade do Rio de Janeiro, assim como as escolas atendidas por ele e a sala de cinema disponibilizada para passar os filmes, acredito que tal situação prejudicou a realização de estratégias que atendessem as crianças de outras partes da cidade; além disso, ao longo da década de 1970, vivia-se em plena ditadura militar, ambiente que não favorecia um trabalho com cinema e educação. Outro fator que dificultou a expansão do trabalho do Cineduc foi a crise econômica vivida entre as décadas de 1970 e 1980. Mesmo assim, é possível perceber que essas questões não conseguiram destruir o trabalho do Cineduc, com apoio de várias pessoas, o trabalho continuou criando estratégias e táticas para sua sobrevivência.

Uma das estratégias de sobrevivência foi o trabalho com as crianças do Cineclubes Glauber Rocha, onde desenvolveram um trabalho com qualidade e liberdade, mas não deixaram de ressaltar a importância do trabalho dentro das escolas que possibilitou o acompanhamento, comunicação e participação das famílias. Pode-se perceber, ao longo da pesquisa, as vantagens e desvantagens da relação cinema e educação dentro e fora da escola. Creio que o mais importante foi a experimentação que o Cineduc se propôs realizar, com a intenção de mostrar a importância do cinema-arte para a formação humana. Ressalto também a rica diversidade de formação das pessoas que trabalhavam no projeto, o que foi fundamental para esse processo formador.

O processo formativo do Cineduc exigiu um grande desafio, pois foi preciso negociações e acomodações, determinadas pelo contexto onde este projeto se desenvolveu. Houve também resistências, ressignificações sociais e culturais desenvolvidas pelos sujeitos protagonistas do processo, fazendo-se necessário aprender, desaprender e reaprender

(FRESQUET, 2007) nas práticas desenvolvidas no Brasil e com o público que foi escolhido pelo projeto.

Esse trabalho experimental e pioneiro gerou no Cineduc um frescor de terra fértil e uma consistência pela vasta experiência que foi adquirida a partir de suas diferentes experiências, o que possibilitou reflexões e transformações no projeto pensado originalmente.

Um aspecto que deve ser destacado é a questão da infância. Naquele momento o espectador infantil era considerado passivo diante do que via e, por isso, era preciso ensiná-lo a ver e se tornar um espectador crítico. O Cineduc partia dessa concepção, na verdade proporcionar a relação educação, cinema e infância era um grande desafio, pois a princípio a equipe do Cineduc desconhecia este tipo de trabalho, assim como creio que aconteceu o mesmo com Luis Campos Martínez. Porém destaco que essa perspectiva do Cineduc se transformou em potência, pois a prática gerava questionamentos e desejos de trocas, de buscas e a experimentação se fazia presente. No processo de experimentação o Cineduc colocou nas mãos da criança a máquina que exigia técnica e trazia a magia, possibilitando-lhe a criação e a imaginação. Assim, a câmera vai para as mãos da criança que pode inventar e ressignificar o que não sabe de maneira diferente do adulto.

Acredito que tanto os professores quanto as crianças que puderam vivenciar os projetos nesse formato viveram uma experiência marcante em suas vidas. Além da câmera, as crianças puderam participar de festivais de Cinema como jurados e como espectadores de filmes premiados e reconhecidos mundialmente.

Entendo que o conhecimento e o desconhecimento é um limite imposto para as ações humanas. Nesse processo vivido pelo Cineduc, outro aprendizado importante foi a formação de professores. Nos primórdios o projeto era desenvolvido com os professores que trabalhavam dentro dos espaços educacionais previamente selecionados, era uma formação acompanhada muito de perto, com debates e estudos. Os professores iam se formando gradativamente e adquirindo um repertório cinematográfico, muitas vezes sem o conhecimento da técnica cinematográfica, por isso se investia numa formação continuada e de equipe. Esse foi um trabalho bastante inovador e consistente para trabalhar com cinema no interior das escolas e a intenção era gerar atividades com cinema, mesmo depois que o Cineduc não estivesse mais nas escolas.

Percebia-se nas ações do Cineduc uma preocupação em não ver o cinema apenas como recurso pedagógico e entretenimento, por isso era preciso desenvolver o gosto e este acontece através do adensamento do ver e sentir, segundo Slavoj Žižek (2006), não é natural o desejo humano e por isso este deve ser ensinado. Nesse sentido, era preciso aprofundar mais a

formação dos professores, pois a formação era necessária para as crianças e professores. Parece que faltou uma reflexão mais acurada da formação de professores que trabalhavam em parceria com a equipe do projeto do Cineduc, pois o domínio da técnica é importante, mas um processo de formação mais denso é imprescindível, por isso a estratégia adotada pelo Cineduc de se apresentar aos professores das escolas como especialistas em cinema, muitas vezes o distanciou desses educadores.

Outra estratégia do Cineduc foi se cercar de pessoas importantes que trabalhavam com cinema e educação, bem como, de pessoas vinculadas a imprensa, o que possibilitou sua sobrevivência. Outra parceria importante para o Cineduc foram as pessoas que faziam parte da Ação Católica, da CNBB e que trabalharam com D. Hélder Câmara, como D. Hilda que financiou várias ações do Cineduc por um longo tempo, por exemplo: a sede do Cineduc estava situada em salas de propriedade de D. Hilda, que sempre ajudou nos momentos de crise financeira. A questão financeira sempre foi um problema para a continuidade do Cineduc. Marialva também foi imprescindível para a atuação do Cineduc. O mesmo podemos dizer de América Penichet que, valorizou o trabalho do Cineduc e o acolheu no momento de sua saída da CNBB, inclusive indicando contatos para ajuda financeira, material ou possibilitando visibilidade.

O Cineduc lutou pela sua sobrevivência e pelo reconhecimento no meio intelectual. Suas produções acadêmicas, metodológicas e pedagógicas foram importantes para adensar a relação educação e cinema, no Brasil, pois, eles sempre desenvolveram suas ações com muita seriedade, tendo o cinema como uma paixão e acreditavam na potencialidade dessa arte na formação estética e de sentidos dos sujeitos dentro e fora da escola. Mas, entendo que para uma mudança social no modo de ver e perceber o cinema faz-se necessário um trabalho fora da escola. Por isso, é preciso a implantação de políticas públicas que promovam ações de cinema e educação, em diferentes espaços: escola, centros culturais e outros espaços. É necessário desenvolver o gosto cinematográfico nas diferentes classes sociais.

Assim, as categorias “fazer-se” e “experiência” utilizadas por Thompson nos mostraram como se efetivou o processo de consolidação do Cineduc. Constatei que algumas decisões tomadas ao longo do desenvolvimento do projeto do Cineduc, nem sempre foram determinadas pelas diretrizes da instituição, mas, por questões determinadas pelo contexto social e histórico, bem como, percebi que as estratégias e táticas de algumas pessoas que participaram desse processo estavam carregadas de ambiguidades, contradições, tensões e anacronismo. Essa percepção somente foi possível porque foram observadas as experiências vividas por essas pessoas, experiências que expressavam valores, costumes, crenças daqueles

que viveram esse processo, naquele tempo histórico.

Ao finalizar esta dissertação, não posso dizer que a pesquisa sobre o Cineduc está concluída, pois a ONG Cineduc tem ainda mais duas décadas de trabalho, o que nos leva a desejar continuar nesse diálogo e investigação para perceber o processo do seu fazer-se até o dias atuais. Até a década de 1980 constatei que o Cineduc conseguiu reconhecimento, mas ainda ficam algumas questões: como o Cineduc continuou seu trabalho ao longo das décadas de 1990 e anos 2000? Como o espectador é visto atualmente pela equipe Cineduc? O que mudou? O que permanece? O que é retomado? Como a educação e o governo acolhem atualmente esse tipo de proposta? O trabalho desenvolvido por eles conseguiu atender as crianças das escolas estatais e das classes populares? E como o professor é visto nesse processo hoje? Qual a estratégia que foi adotada para acolher esse profissional? Ou ainda se tem o pensamento que só é capaz de ensinar quem tem a formação da técnica cinematográfica? Penso que este trabalho termina cheio de questionamentos, mas este foi um caminho percorrido para que novos estudos e reflexões sejam realizados nesse campo de pesquisa, pois como afirma Bartolomeu Campos de Queirós (2009, p. 18): “Em cada sentido moram outros sentidos”.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Marcelo de Paiva (Org.) et al. *A ordem do progresso: cem anos de política econômica republicana, 1889-1989*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.
- AÇÃO CATÓLICA BRASILEIRA. *Serviço de informações cinematográficas*. Rio de Janeiro, n. 462, 30 abr. 1958.
- ALVITO, Marcos. Edward Palmer Thompson: uma vida extra-muros. *Brasil de Fato*, São Paulo, 2 abr. 2012. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/content/edward-palmer-thompson-uma-vida-extra-muros>>. Acesso em: 17 out. 2012.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. *Filosofia da educação*. São Paulo: Moderna, 2006.
- ARNS, Flavio. *Dom Alfredo Novak, exemplo de vida que encanta gerações*. Brasília, DF, 4 jun. 2010. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/senadores/senador/FlavioArns/noticia.asp?codigo=80101>>. Acesso em: 23 nov. 2012.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 10520: informação e documentação: citações em documentos: apresentação*. Rio de Janeiro, 2002.
- BASTTITELLA, Luís Fernando. Um festival internacional de /filmes para criança no Brasil?!? E por que não? *Último Rolo*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 8, 1990. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia2/UltimoRolo.pdf](#).
- BENJAMIN, Walter. *El Berlim demoniaco: relatos radiofónicos*. Barcelona: Icaria, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Experiência. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, 2002. p. 21-26.
- BENJAMIN, Walter. Brinquedos e jogos. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, 2002. p. 95-102.
- BENJAMIN, Walter. Brinquedos russos. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, 2002. p. 127-130.
- BENJAMIN, Walter. História cultural do brinquedo (1928). In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, 2002. p. 89-94.
- BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 2).
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Velhos brinquedos. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, 2002. p. 81-88.

BENJAMIN, Walter. Visão do livro infantil. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, 2002. p. 21-25.

BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Booklink: CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

BERTUCCI, Liana Maria; FARIA Filho, Luciano Mendes de; OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de. *Edward p. Thompson: história e formação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

BOLETIM FINFORMATIVO [do Cineduc]. Rio de Janeiro, ano 3, n. 3, maio 1974. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Apostila/11-07.83-84.pdf](#).

BRASIL. Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 12 ago. 1971.

BREGLIA, Vera Lucia Alves; ALVES, Cristina Rodrigues. Correspondências em arquivos pessoais: considerações, conceituação, leitura. In: MENDONÇA, Ana Valeska (Org.). *História e educação: dialogando com fontes*. Rio de Janeiro: Forma & Ação, 2010.

BULLARA, E.; MONTEIRO, M. *Cinema: uma janela mágica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Memórias Futuras: Cineduc, 1991.

CÂMARA, Helder, Dom. Depoimento do primeiro Secretário Geral, Dom Hélder Câmara: a CNBB nasceu assim. Publicado pelo Pe. Geovane. *O Arcanjo no Ar*, São Paulo, 14 out. 2012. Disponível em: <<http://www.oarcanjo.net/site/index.php/testemunhos/dhelder/depoimento-do-primeiro-secretario-geral-dom-helder-camara-a-cnbb-nasceu-assim/>> Acesso em: 10 dez. 2012.

CAMPOS MARTÍNEZ, Luiz. *Plan Deni/Sal/OCIC*". Quito: SAL/OCIC, abr. 1970). (Circular, n. 11). Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Apostila/11-07.32 e 33.pdf](#).

CAMPOS MARTÍNEZ, Luiz. *Plan "Deni": (cine d'el niños)*. Quito: SAL/OCIC, set. 1969b. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Apostila/11-07.22-23.pdf](#).

CAMPOS MARTÍNEZ, Luiz. *Plan experimental "Deni"*. Quito: SAL/OCIC, feb. 1969d. (Circular, n. 3). Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Apostila/11-07.7-10.pdf](#).

CAMPOS MARTÍNEZ, Luiz. *Plan experimental "Deni"*. Quito: SAL/OCIC, abr. 1969g. (Circular, n. 4). Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Apostila/11-07.11-12.pdf](#).

CAMPOS MARTÍNEZ, Luiz. *Plan experimental "Deni"*. Quito: SAL/OCIC, jun. 1969h. (Circular, n. 5). Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Apostila/11-07\\_13-16.pdf](#).

CAMPOS MARTÍNEZ, Luiz. *Plan experimental "Deni"*. Quito: SAL/OCIC, jul. 1969c. (Circular, n. 6). Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Apostila/11-07.17-19.pdf](#).

CAMPOS MARTÍNEZ, Luiz. *Plan experimental "Deni"*. Quito: SAL/OCIC, 1969e. (Circular extra). Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Apostila/11-07.20-21.pdf](#).

CAMPOS MARTÍNEZ, Luiz. *Plan experimental "Deni"*. Quito: SAL/OCIC, [1969?a]. (Informe, n. 1). Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Apostila/11-07.3-4.pdf](#).

CAMPOS MARTÍNEZ, Luiz. *Plan experimental "Deni": El cine y los niños*. Quito: SAL/OCIC, [1969?f]. (Informe, n. 2). Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Apostila/11-07.5-6.pdf](#).

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

O CINEDUC: [relatório]. Rio de Janeiro, [2. sem. 1972]. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/10-17.20-24.pdf](#).

CINEDUC. *Ata da Assembléia Geral Ordinária do Cineduc*. Rio de Janeiro, 26 maio 1977a. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Atas/Ata26Maio87.pdf](#).

CINEDUC. *Ata da Assembléia Geral Ordinária do Cineduc*. Rio de Janeiro, 30 mar. 1978a. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Atas/10-17.1-15.pdf](#).

CINEDUC. *Ata da Assembléia Geral Ordinária do Cineduc*. Rio de Janeiro, 17 mar. 1980. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Atas/10-17.31-44.pdf](#).

CINEDUC. *Ata da Assembléia Geral Ordinária do Cineduc*. Rio de Janeiro, 18 mar. 1981. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Atas/10-17.31-44.pdf](#).

CINEDUC. *Ata da Assembléia Geral Ordinária do Cineduc*. Rio de Janeiro, 17 maio 1982. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Atas/ata170582.pdf](#).

CINEDUC. *Ata da Assembléia Geral Ordinária do Cineduc*. Rio de Janeiro, 16 abr. 1984. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Atas/10-17.45-51.pdf](#).

CINEDUC. *Ata da Assembléia Geral Ordinária do Cineduc*. Rio de Janeiro, 17 maio 1987. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Atas/Ata17maio87.pdf](#).

CINEDUC. *Ata da reunião de instalação do Cineduc*. Rio de Janeiro, 4 jan. 1974. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Atas/10-17.16-28.pdf](#).

CINEDUC. *Ata da 2ª reunião do Cineduc*. Rio de Janeiro, 17 maio 1974. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Atas/10-17.16-28.pdf](#).

CINEDUC. *Ata da 3ª reunião do Cineduc*. Rio de Janeiro, 27 maio 1975. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Atas/10-17.16-28.pdf](#).

CINEDUC. *Cinema e educação (Cineduc)*. Rio de Janeiro, [1982?]. Parte de um documento iniciado na p. 9 até p. 13. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/10-19.47-51.pdf](#).

CINEDUC: crianças aprendem a filmar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1973a. Caderno B, p. 8. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia2/jpeg\\_2012-10\\_19\\_22](#).

CINEDUC. *Currículo*. Rio de Janeiro, [1979]. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/10-19.36-37.pdf](#).

CINEDUC. *Curso para formação de professores do Cineduc*. Rio de Janeiro, [1969]. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia2/jpeg\\_2012-11\\_07\\_71](#).

CINEDUC: educação para crianças vista pelo cinema. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 11 out. 1971. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia2/jpeg\\_2012-10\\_19\\_1](#).

CINEDUC: educação através do cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1971a. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia2/jpeg\\_2012-10\\_19\\_5](#).

CINEDUC ensina crianças a rodarem seu próprio filme. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 47, 31 jul. 1979. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia2/jpeg\\_2012-10\\_19\\_42](#).

CINEDUC ganha Estácio de Sá: um cinema infantil feito pelas próprias crianças. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 30, 13 jan. 1979. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia2/jpeg\\_2012-10\\_19\\_77 e 78](#).

CINEDUC. *Olho mágico: depoimentos dos roteiristas e sócios durante a reunião extraordinária*. Rio de Janeiro, 13 abr. 1981. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia2/10-17.1-3.pdf](#).

CINEDUC. *Imagem e educação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/10-19.15-16.pdf](#).

CINEDUC. *Plano CINEDUC: meios de comunicação, cidadania, educação e participação*. Rio de Janeiro, 2 dez. 1994. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Plano Cineduc/10-17.1-9.pdf](#).

CINEDUC. *Plano "Cineduc" (cinema e educação): para a escola primária*. Rio de Janeiro, 1970c. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/jpeg\\_2012-10-17\\_9](#).

CINEDUC. *Plano: cinema e educação*. Rio de Janeiro, 6 nov. 1969. Pedido feito à Secretaria de Educação, assinado por Marialva Monteiro. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/jpeg\\_2012-10-17\\_2](#).

CINEDUC. *O Plano Deni no Brasil: relatório do primeiro semestre de 1970*. Rio de Janeiro, 1970a. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/11-17.5-7.pdf](#).

CINEDUC. *O Plano Deni no Brasil (Cineduc): relatório de atividades do segundo semestre de 1970*. Rio de Janeiro, 1970b. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/jpeg\\_2012-10-17\\_8](#).

CINEDUC. *Principais atividades*. Rio de Janeiro, 1985. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/10-19.61-62.pdf](#).

CINEDUC. *Principais atividades*. Rio de Janeiro, [1991]. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Principais Atividades/10-17.1-6.pdf](#).

CINEDUC. *Recibo*. Rio de Janeiro, 18 set. 1975a. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1/jpeg\\_2012-11-07\\_34](#).

CINEDUC. *Relatório: 1974-1975*. Rio de Janeiro, 1975. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/10-17.45-48.pdf](#).

CINEDUC. *Relatório: 1975-1978*. Rio de Janeiro, 1978. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/10-19.17-19.pdf](#).

CINEDUC. *Relatório: 1º semestre de 1976*. Rio de Janeiro, 4 jul. 1976. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/10-17.62-64.pdf](#).

CINEDUC. *Relatório: 2º semestre de 1976*. Rio de Janeiro, 7 jan. 1977. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/10-17.65-66.pdf](#).

CINEDUC. *Relatório: 1984*. Rio de Janeiro, 1984. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/10-19.57-58.pdf](#).

CINEDUC. *Relatório*: 14.5.1986-9.9.1986: Assembleia Ordinária 9.9.86. Rio de Janeiro, 9 set. 1986. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/10-19.73-76.pdf](#).

CINEDUC. *Relatório das atividades*: maio 1972. Rio de Janeiro, 1972. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/11-07.77-78.pdf](#).

O CINEMA e a criança em debate no Cineduc. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5. nov. 1974. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia2/reportagem.pdf](#).

CINEMA para crianças. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1974. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia2/jpeg\\_2012-10-19\\_24](#).

CNBB. *Prêmio Margarida de Prata para o cinema*. Brasília, DF, 23 out. 2008. Disponível em: <<http://www.cnbb.org.br/site/comissoes-episcopais/comunicacao/841-premio-margarida-de-prata-para-o-cinema>>. Acesso em: 9 dez. 2012.

COHEN-SÉAT, Gilbert. *Cohen-Séat's philosophy of cinema*. [1985?]. Disponível em: <<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic235120.files/LowryCohen-Seat.html>>. Acesso em: jan. 2012.

COMEÇA o festival do filme super-8. *O Estado de Curitiba*, Curitiba, 3 abr. 1974. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia2/jpeg\\_2012-10-19\\_25](#).

CONFERÊNCIA DE BISPOS CATÓLICOS DE CUBA. *Semanas sociales*. Miami, [20--]. Disponível em: <<http://www.encomunion.org/Documentos/Cuba-y-su-Iglesia/semanas.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2012.

CRIANÇA pra frente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1970. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondências2/jpeg\\_2012-10-19\\_12](#).

DOIS exemplos com prós e contras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 nov. 1980. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia2/jpeg\\_2012-10-19\\_87](#).

DOM Helder Câmara: o santo rebelde. Direção de Erika Bauer. São Paulo: Pandora Filmes, 2006. 1 DVD (74 min), color. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=OMAx70ki66w>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

DOM Hélder Câmara: o mestre da paz. Direção de Erika Bauer. São Paulo: TV Cultura, 12 jun. 2009. Parte II. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=USs0BgL1JOU>>. Acesso em: dez. 2012.

DUARTE, Rosália. *Cinema e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

DUARTE, Rosália; ALEGRIA, João. Formação estética audiovisual: um outro olhar para o cinema a partir da educação. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 33, p. 59-80, 2008.

DUARTE, Rosália; TAVARES, Marcus. A dimensão político/educativa das poções estéticas nos manifestos fundadores do cinema como arte. *Revista Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 24-38, 2010. Disponível em: <[http://www.fe.ufrj.br/artigos/n9/3\\_dimensao\\_politico\\_educativa\\_das\\_opcoes\\_esteticas\\_24\\_a\\_38.pdf](http://www.fe.ufrj.br/artigos/n9/3_dimensao_politico_educativa_das_opcoes_esteticas_24_a_38.pdf)>. Acesso em: 12 dez. 2011.

ENCUENTRO CONTINENTAL DEL PLAN DENI, 4. *Informe Cineduc*. Rio de Janeiro, [1983?]. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/10-19.55-56.pdf](#).

ESPETÁCULO menor. *Veja*, São Paulo, 24 dez. 1980. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia2/jpeg\\_2012-10-19\\_85](#).

FRANÇA, Luísa. *Cineduc: uma proposta a criação infantil*. [197-]. p. 31-34. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Corresponencia2/jpeg\\_2012-10\\_19\\_51 / 52 / 53 / 54](#).

FRESQUET, Adriana (Org.) et al. *Imagens do desaprender*. Rio de Janeiro: Booklink: CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2007. (Coleção Cinema e educação).

GALLO, Silvio. *Pedagogia do risco: experiências anarquistas em educação*. Campinas: Papirus, 1995.

GHIRALDELLI JÚNIOR, Paulo. *História da educação*. São Paulo: Cortez, 2001.

GREMAUD, Amaury Patrick; VASCONCELLOS, Marco Antonio Sandoval de; TONETO JUNIOR, Rudinei. *Economia brasileira contemporânea*. São Paulo: Atlas, 2008.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. *Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI*. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2008.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. Memória, cinema e educação: algumas considerações sobre cineclubes, Estado e Igreja Católica no Brasil pós-1930. In: LOMBARDI, Claudinei; CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos; MAGALHÃES, Livia Diana Rocha (Org.). *História, cultura e educação*. Campinas: Autores Associados, 2006.

GUTIÉRREZ, Francisco. *Linguagem total: uma pedagogia dos meios de comunicação*. São Paulo: Summus, 1978.

HÉLDER Câmara. *Wikipédia: a enciclopédia livre*. 2012. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9lder\\_C%C3%A2mara](http://pt.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9lder_C%C3%A2mara)>. Acesso em: dez. 2012.

IMAGENS em aula. *Visão*, São Paulo, p. 97, 28 maio 1973. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [correspondencia2/jpeg\\_2012-10-19\\_20](#).

INSTITUTO Nacional do Cinema. *Wikipédia: a enciclopédia livre*. 2011. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Instituto\\_Nacional\\_de\\_Cinema](http://pt.wikipedia.org/wiki/Instituto_Nacional_de_Cinema)>. Acesso em: dez. 2012.

IVO Lorscheiter. *Wikipédia: a enciclopédia livre*. 2012. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ivo\\_Lorscheiter](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ivo_Lorscheiter)>. Acesso em: dez. 2012.

LEANDRO, Anita. A voz inaudível dos arquivos. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA (SOCINE), 15., 2011, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011a. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/anais/2011/interna.asp?cod=37>>. Acesso em: 23 maio 2012.

LEANDRO, Anita. História, preservação, educação: escolas, universidades e arquivos. In: CINEOP: Mostra de Cinema de Ouro Preto, 6., 2011, Ouro Preto. [*Apresentação oral*]. Ouro Preto, 2011b.

LEANDRO, Anita; GRUZMAN, Eduardo. Pedagogia de Humberto Mauro: a natureza em Azulão e O João de Barros. *Comunicação & Educação*, São Paulo, ano 10, n. 3, p. 269-277, set./dez. 2005. Disponível em: <[www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/ced/v10n3/v10n3a03](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/ced/v10n3/v10n3a03)>. Acesso em: 22 mai. 2012.

LUCAS Moreira Neves. *Wikipédia: a enciclopédia livre*. 2011. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Lucas\\_Moreira\\_Neves](http://pt.wikipedia.org/wiki/Lucas_Moreira_Neves)>. Acesso em: dez. 2012.

MALUSÁ, Vivian. *A contribuição católica na formação de uma cultura cinematográfica no Brasil nos anos 50*. 26 jan. 2006. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinematolico.htm>>. Acesso em: nov. 2012.

MARTINS, Angela Maria Souza. Educação e história cultural: algumas reflexões teóricas. In: LOMBARDI, Claudinei; CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos; MAGALHÃES, Livia Diana Rocha (Org.). *História, cultura e educação*. Campinas: Autores Associados, 2006. p. 109-135. (Coleção Educação contemporânea).

MATELA, Rose Clair. *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2008.

MEIRELES, Cecília. *Crônicas de educação*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2001.

MONTEIRO, Marialva. [*Notícias do Cineduc*]. Carta enviada para America Penichet. Rio de Janeiro, 14 ago. 1973. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia\11-07.8-9.pdf](#).

MONTEIRO, Marialva. [*Notícias*]. Carta enviada para America Penichet. Rio de Janeiro, 28 fev. 1974. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia/jpeg\\_2012-11-07\\_10](#).

MONTEIRO, Marialva. *[Notícias do Cineduc]*. Carta enviada para America Penichet. Rio de Janeiro, 20 fev. 1975. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1\11-07.19-20.pdf](#).

MONTEIRO, Marialva. *[Notícias do Cineduc]*. Carta enviada para America Penichet. Rio de Janeiro, 11 mar. 1975. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1\11-07.22-23.pdf](#).

MONTEIRO, Marialva. *[Notícias do Cineduc]*. Carta enviada para America Penichet. Rio de Janeiro, 2 jun. 1975. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1\11-07.24-25.pdf](#).

MONTEIRO, Marialva. *[Notícias do Cineduc]*. Carta enviada para America Penichet. Rio de Janeiro, 7 jun. 1975d. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1\jpeg\\_2012-11-07\\_27](#).

MONTEIRO, Marialva. *[Notícias do Cineduc]*. Carta enviada para America Penichet. Rio de Janeiro, 15 jul. 1975. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1\11-07.28-29.pdf](#).

MONTEIRO, Marialva. *[Notícias do Cineduc]*. Carta enviada para America Penichet. Rio de Janeiro, 11 ago. 1975c. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1\jpeg\\_2012-11-07\\_30](#).

MONTEIRO, Marialva. *[Notícias do Cineduc]*. Carta enviada para America Penichet. Rio de Janeiro, 18 set. 1975b. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1\11-07.35-36.pdf](#).

MONTEIRO, Marialva. *[Notícias do Cineduc]*. Carta enviada para America Penichet. Rio de Janeiro, 29 mar. 1976. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1\11-07.50-51.pdf](#).

MONTEIRO, Marialva. *[Notícias do Cineduc]*. Carta enviada para America Penichet. Rio de Janeiro, 9 jun. 1976. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1\11-07.58-59.pdf](#).

MONTEIRO, Marialva. *[Notícias do Cineduc]*. Carta enviada para America Penichet. Rio de Janeiro, 22 nov. 1976. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1\11-07.60-61.pdf](#).

MONTEIRO, Marialva. *[Notícias do Cineduc]*. Carta enviada para America Penichet. Rio de Janeiro, 18 mar. 1977. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1\11-07.74-75.pdf](#).

MONTEIRO, Marialva. *[Notícias do Cineduc]*. Carta enviada para America Penichet. Rio de Janeiro, 14 jan. 1978. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1\11-07.85-86.pdf](#).

MONTEIRO, Marialva. [*Pedido de circulares*]. Carta enviada para Luis Campos. [Rio de Janeiro, 1969a]. Carta manuscrita. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1\jpeg\\_2012-11-07\\_1](#).

MONTEIRO, Marialva. [*2ª carta*]. Carta enviada para Luis Campos. [Rio de Janeiro, 1969b]. Carta manuscrita. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1\jpeg\\_2012-11-07\\_3](#).

MONTEIRO, Marialva. [*1ª carta*]. Carta enviada para Luis Campos. [Rio de Janeiro, 1970a]. Carta manuscrita.

MONTEIRO, Marialva. *A utilização dos diafilmes no 1º grau ou a construção do imaginário infantil*: introdução: por que diafilme? Rio de Janeiro, [1985]. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios\10-19.63-68.pdf](#).

MONTEIRO, Ronald F. *O olhar crítico de Ronald F. Monteiro*. Rio de Janeiro: Associação de Críticos de Cinema: Rio Filmes: Secretaria Municipal de Cultura, 1997.

MORAN, José Manuel. La lectura crítica de los medios en latinoamérica. *Intercom*: revista brasileira de comunicação, São Paulo, v. 17, n. 2, jul./dez. 1994. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/prof/moran/lectura.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2011.

MULLER, Adalberto. *80 aniversário de la Acción Católica Cubana*. Havana: Para Leer si Queda Tiempo, 4. fev. 2008. Disponível em: <<http://albertomuller.net/religiosos/80-aniversario-de-la-accion-catolica-cubana/>>. Acesso em: 16 jan. 2012.

MULLER, Adalberto. *É preciso transver a realidade da leitura no Brasil*: (Manoel de Barros e a imaginação). Campinas, 2009. Conferência de abertura do 17o. COLE-Unicamp, 20/7/2009.

O QUE é o Cineduc: pedido feito ao INC, em janeiro de 1971. Rio de Janeiro, 1971. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Relatorios/10-17.12-13.pdf](#).

OBRAS MISSIONÁRIAS PONTIFÍCIAS (Portugal). *Obra da Santa Infância*: história. Lisboa, 2012. Disponível em: <[http://www.opf.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=57&Itemid=123](http://www.opf.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=57&Itemid=123)>. Acesso em: dez. 2012.

OCIC-AL. *Nossos objetivos*. Rio de Janeiro: Cineduc, [197-]. Parte de apostila do Cineduc. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Apostila/jpeg\\_2012-11\\_07\\_2](#).

OITO programas dos 10 aos 18. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 nov. 1981. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia2/jpeg\\_2012-10-19\\_88](#).

PACTO das Catacumbas. Wikipédia: a enciclopédia livre. 2012. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Pacto\\_das\\_Catacumbas](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pacto_das_Catacumbas)>. Acesso em: dez. 2012.

PADRE Ralfy Mendes. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2001. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/padre-ralfy-mendes/biografia>>. Acesso em: dez. 2012.

PAES, Daniel Nunes Guimarães. *Olhar ativo: a Central Católica de Cinema do Rio de Janeiro (1954-1971)*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

PENICHET, América. [*Notícias*]. Carta recebida por Marialva Monteiro. Lima, 2 nov. 1972. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Apostilas\11-07.40-41.pdf](#).

PENICHET, América. [*Notícias*]. Carta recebida por Hilda de Azevedo Soares. Lima, 20 jun. 1973. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Apostilas\11-07.42-43.pdf](#).

PENICHET, América. [*Notícias*]. Carta recebida por Marialva Monteiro. Lima, 4 set. 1973. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Apostilas\11-07.44-45.pdf](#).

PENICHET, América. [*Plan Deni*]. Carta aos responsáveis nacionales del Plan Deni. Lima, 25 ene. 1978. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1\11-07.94-95.pdf](#).

PENICHET, América. *Plan Deni*. Carta aos responsables nacionales del Plan Deni. Lima, 14 fev. 1978. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1\11-07.98-99.pdf](#).

PESSOA, Ana. Eu e o Cineduc. *Último Rolo*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 3, 1990. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondências2/ultimorolo.pdf](#).

PÉREZ PIMENTEL, Rodolfo. Luis Campos Martinez. In: PÉREZ PIMENTEL, Rodolfo. *Diccionario biográfico Ecuador*. Quito, 1987. Disponível em: <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo10/c1.htm>>. Acesso em: 16 jan. 2012.

PINHEIRO, Landa. Revendo o Olho Mágico. *Último Rolo*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 3, 1990. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondências2/ultimorolo.pdf](#).

PIMENTEL, Layana Karine. *Por uma América Latina mais justa: análise das concepções dos cristãos de esquerda sobre a AL na Revista Paz e Terra (1966-1969)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2010.

PIO XI, Papa. *Vigilanti Cura*. Roma: Ed. Vaticana, 1936. Disponível em: <[http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_xi/encyclicals/documents/hf\\_pxi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura\\_po.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_pxi_enc_29061936_vigilanti-cura_po.html)>. Acesso em: 12 abr. 2012.

PIO XII, Papa. *Miranda Prorsus*. Roma: Ed. Vaticana, 1957. Disponível em: <[http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_xii/encyclicals/documents/hf\\_pxii\\_enc\\_08091957\\_miranda-prorsus\\_po.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_pxii_enc_08091957_miranda-prorsus_po.html)>. Acesso em: 18 abr. 2012.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Os cinco sentidos*. São Paulo: Global, 2009.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Flora*. 2. ed. São Paulo: Global, 2009.

QUEIROS, Bartolomeu Campos de. *Palestra de comemoração dos 30 anos da escola Oga Mitá, no auditório do Sesc Tijuca*. Rio de Janeiro, 2010. Apresentação oral.

RAMOS, Alberto. Cine, medios, comunicación: el apostolado de la imagen. *Spacio Laical*, 2006. Disponível em: <<http://espaciolaical.org/contents/07/0761.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2012.

RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004.

REIS JÚNIOR, João Alves dos. *O livro de imagens luminosas: Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil [1889-1937]*. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Departamento de Educação do Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008.

SAEZ, José Luiz. *Um cine sin secretos: história experimental del Plan Deni*.

SAL-OCIC. *Educación cinematográfica de niños (Plan Deni)*. Lima, 1974. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Apostila/11-07.46-48.pdf](#).

SALIM, Tania. Do centro D. Vital à universidade católica. In: SCHWARTZMAN, Simon (Org.). *Universidades e instituições científicas no Rio de Janeiro*. Brasília: CNPq, 1982. p. 97-134. Disponível em: <<http://www.schwartzman.org.br/simon/rio/tania.htm>>. Acesso em: 3 jul. 2012.

SANTOS, Raquel Costa. *Lição de coisas: igreja católica e formação cultural para o cinema no Brasil e na Bahia*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

SAVIANI, Demerval. *História das ideias pedagógicas no Brasil*. Campinas: Autores Associados, 2010.

SCHILLING, Voltaire. Fidel Castro e a Igreja. *Artigos: história por...* São Paulo: Terra, 2002. Disponível em: <[http://educaterra.terra.com.br/voltaire/artigos/cuba\\_fidel\\_religiao.htm](http://educaterra.terra.com.br/voltaire/artigos/cuba_fidel_religiao.htm)>. Acesso em dez. 2012.

SEGUNDA Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano. *Wikipédia: a enciclopédia livre*. 2008. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Segunda\\_Confer%C3%A2ncia\\_Geral\\_do\\_Episcopado\\_Latino-Americano](http://pt.wikipedia.org/wiki/Segunda_Confer%C3%A2ncia_Geral_do_Episcopado_Latino-Americano)>. Acesso em: dez. 2012.

SEMINÁRIO do Cineduc, em Petrópolis: a linguagem do cinema como prática educativa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1978. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencias2/jpeg\\_2012-10\\_19\\_66](#).

SOARES, Hilda Azevedo. *Imagem e educação: por uma ação comum*. [S.l.], 3 out. 1986.

SOARES, Hilda Azevedo. [Notícias]. Carta enviada a Luis Campos. Rio de Janeiro, 13 set. 1969a. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1/jpeg\\_2012-11-07\\_2](#).

SOARES, Hilda Azevedo. [Notícias]. Carta enviada a Luis Campos. Rio de Janeiro, 27 out. 1969b. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondencia1/jpeg\\_2012-11-07\\_4](#).

STECZ, Solange Straube. Movimentos cinematográficos na América Latina. *Revista Científica [da FAP]*, Curitiba, v. 4, n. 2 p. 196-207, jul./dez. 2009.

TÁVOLA, Artur da. Cineduc: crianças que fazem filme. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1973. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondências2/jpeg\\_2012-10\\_19\\_24](#).

THOMPSON, Edward P. *Miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

THOMPSON, Edward P. *A formação da classe operária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

THOMPSON, Edward P. *Os românticos: a Inglaterra na era revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ÚLTIMO ROLO. Rio de Janeiro: Cineduc, ano 1, n. 1, dez. 1990. Documento digitalizado, pertencente ao arquivo do Cineduc, disponível no CD, pasta [Correspondências2/ultimorolo.pdf](#).

VADICO, Luiz. “Limpei as veredas!”: religião, sociedade e cinema: um embate de consequências estético-narrativas. *Estudos de Religião*, v. 24, n. 39, p. 197-212, jul./dez. 2010.

VATICANO II: um Concílio Ecumênico. São Leopoldo: Instituto Humanitas Unisinos, 29 fev. 2012. Notícias. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/506998-vaticano-ii-um-concilio-ecumenico>>. Acesso em: dez. 2012.

ZIZEK, Slavoj. *O guia pervertido do cinema*. Tradução: Postmaster. Revisão: Hirschen. 2006. Película baixada na internet em jan. 2013.

## ANEXOS

Todas as entrevistas e autorizações estão disponíveis apenas no CD.

ANEXO A – [ENTREVISTA COM MARIALVA PARANHOS MONTEIRO](#)

ANEXO B – [ENTREVISTA COM HILDA AZEVEDO SOARES](#)

ANEXO C – [ENTREVISTA COM ELIZABETE BULLARA RIBEIRO DE MATTOS](#)

ANEXO D – [ENTREVISTA COM REGINA FERNANDES](#)

ANEXO E – [ENTREVISTA COM ANNA ROSAURA TRANCOSO](#)

ANEXO F – [ENTREVISTA COM MARIALVA PARANHOS MONTEIRO E HILDA AZEVEDO SOARES](#)

ANEXO G – [TERMO DE AUTORIZAÇÃO: MARIALVA PARANHOS MONTEIRO](#)

ANEXO H – [TERMO DE AUTORIZAÇÃO: HILDA AZEVEDO SOARES](#)

ANEXO I – [TERMO DE AUTORIZAÇÃO: ELIZABETE BULLARA RIBEIRO DE MATTOS](#)

ANEXO J – [TERMO DE AUTORIZAÇÃO: REGINA FERNANDES](#)

ANEXO K – [TERMO DE AUTORIZAÇÃO: ANNA ROSAURA TRANCOSO](#)

ANEXO L – [INSTRUMENTO PARTICULAR DE LICENCIAMENTO CINEDUC](#)