



Campos de Saberes da História da Educação no Brasil 2

Denise Pereira
(Organizadora)

Denise Pereira

(Organizadora)

Campos de Saberes da História da Educação no Brasil 2

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Karine de Lima
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.^a Dr.^a Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
C198	Campos de saberes da história da educação no Brasil 2 [recurso eletrônico] / Organizadora Denise Pereira. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Campos dos Saberes da História da Educação no Brasil; v. 2) Formato: PDF Requisitos de sistemas: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-455-9 DOI 10.22533/at.ed.559190507 1. Educação – Brasil – História. I. Pereira, Denise. II. Série. CDD 370
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

O estudo da História da Educação sempre será muito importante para ajudar a compreender o modelo educacional que possuímos hoje, entender os possíveis erros que ocorreram de forma que possamos preveni-los e evitá-los.

Para se compreender o presente e planejar o futuro é necessário entender o passado, que neste caso é a História da Educação.

Tudo é história e tudo tem história. No processo educacional isso é ainda mais presente.

Os pesquisadores tem se interessado em compreender as ações de educação contidas na sociedade com suas diversas formas e esferas de intervenção.

Outros estudos vão de encontro com o sentido de captar as especificidades da formação e do desenvolvimento institucional observando como este modelo se articula se ao processo da construção da identidade brasileira.

Deste modo, a Editora Atena, realiza uma edição, dirigida especialmente a quem deseja compreender os diversos Campos dos Saberes da História da Educação no Brasil, acolhe neste e-book a proposta de responder no meio de tantas questões que surgem do debate de compreender a educação no Brasil.

Aqui, os diversos autores investigam as questões diversas destes campos dos saberes, tais como: a arte, a cultura, a história, novas metodologias, identidade brasileira, políticas educacionais, entre outras.

Espero que essas leituras possam ampliar seus conhecimentos e instigar novas pesquisas.

Boa leitura!

Denise Pereira

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
O BORDADO NA PESQUISA EM HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO NO BRASIL: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	
Isabella Brandão Lara Ana Maria de Oliveira Galvão	
DOI 10.22533/at.ed.5591905071	
CAPÍTULO 2	13
ENSINO A DISTÂNCIA NO BRASIL: HISTÓRIA E LEGISLAÇÃO	
Bruna Carvalho	
DOI 10.22533/at.ed.5591905072	
CAPÍTULO 3	25
A ANPUH-SP E AS POLÍTICAS EDUCACIONAIS PAULISTAS PARA O ENSINO DE HISTÓRIA: DIÁLOGOS	
Ana Paula Giavara	
DOI 10.22533/at.ed.5591905073	
CAPÍTULO 4	39
DIFERENTES CENÁRIOS: UM ESTUDO SOBRE O ENSINO DE HISTÓRIA NA ESCOLA PÚBLICA DE PALMEIRA DOS ÍNDIOS – AL	
Dehon da Silva Cavalcante	
DOI 10.22533/at.ed.5591905074	
CAPÍTULO 5	52
ENSINO DE HISTÓRIA EM MUSEUS: A EXPERIÊNCIA DA MEDIAÇÃO NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES	
Priscila Lopes d’Avila Borges	
DOI 10.22533/at.ed.5591905075	
CAPÍTULO 6	61
O PROCESSO INQUISITORIAL 8064 À LUZ DA MICRO-HISTÓRIA	
Guilherme Marchiori de Assis	
DOI 10.22533/at.ed.5591905076	
CAPÍTULO 7	71
OS PRONTUÁRIOS MÉDICOS COMO FONTE PARA A HISTÓRIA: O CASO DO <i>LEPROSÁRIO</i> CEARENSE ANTÔNIO DIOGO (1928-1939)	
Francisca Gabriela Bandeira Pinheiro	
DOI 10.22533/at.ed.5591905077	
CAPÍTULO 8	82
PATRIMÔNIO CULTURAL E ENSINO DE HISTÓRIA: O ESTUDO DO MEIO COMO PRÁTICA PARA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL	
Marcos Rafael da Silva Tathianni Cristini da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.5591905078	

CAPÍTULO 9	92
DIÁLOGOS POSSÍVEIS PARA A (RE)INTERPRETAÇÃO DA CULTURA MATERIAL DOS MUSEUS Wagner Lucas Pereira	
DOI 10.22533/at.ed.5591905079	
CAPÍTULO 10	101
O MITO LUSITANO DO LICANTROPO E SUA HERANÇA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO Maximiliano Ruste Paulino Corrêa	
DOI 10.22533/at.ed.55919050710	
CAPÍTULO 11	111
A FALA COMO APRENDIZADO NAS PRÁTICAS DA LIGA CAMPONESA DO ENGENHO GALILÉIA Reginaldo José da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.55919050711	
CAPÍTULO 12	124
A INFLUÊNCIA DOS TUTORES NA EDUCAÇÃO DE ÓRFÃOS EM MARIANA (1790-1822) Leandro Silva de Paula	
DOI 10.22533/at.ed.55919050712	
CAPÍTULO 13	131
A LEITURA DAS ATAS DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO PARÁ (1964 – 1985) Flávio William Brito Matos	
DOI 10.22533/at.ed.55919050713	
CAPÍTULO 14	142
O CONSELHO DE INTENDÊNCIA DO SERRO/MG E A INSTRUÇÃO PÚBLICA DA REPÚBLICA, DE 1890 A 1892 Danilo Arnaldo Briskievicz	
DOI 10.22533/at.ed.55919050714	
CAPÍTULO 15	155
A POLÍTICA DE INCENTIVO ÀS MANUFATURAS TÊXTEIS EM PORTUGAL SÉCULO XVII: DOS DISCURSOS DE DUARTE RIBEIRO DE MACEDO À GESTÃO DO 3º CONDE DA ERICEIRA Alex Faverzani da Luz	
DOI 10.22533/at.ed.55919050715	
CAPÍTULO 16	172
AS RECORDAÇÕES IMPERTINENTES DE ISAÍAS CAMINHA: RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA, AUTOBIOGRAFIA E LITERATURA NA PRODUÇÃO DO ESCRITOR LIMA BARRETO Carlos Alberto Machado Noronha	
DOI 10.22533/at.ed.55919050716	

CAPÍTULO 17	181
A PROCESSUALIDADE DE UMA POLÍTICA COOPERATIVA NA FORMAÇÃO DE ESTUDANTES SURDOS NO ENSINO SUPERIOR	
Euluze Rodrigues da Costa Junior	
Reginaldo Célio Sobrinho	
Edson Pantaleão	
Giselle Lemos Shmidel Kaustsky	
DOI 10.22533/at.ed.55919050717	
CAPÍTULO 18	190
CONHECIMENTOS SOBRE A APRENDIZAGEM DOS ESTUDANTES COM DEFICIÊNCIA: BASE PARA A PRÁTICA PEDAGÓGICA INCLUSIVA	
Giselle Lemos Schmidel Kautsky	
Reginaldo Celio Sobrinho	
Edson Pantaleão Alves	
Euluze Rodrigues da Costa Junior	
DOI 10.22533/at.ed.55919050718	
CAPÍTULO 19	199
DIREITOS SOCIAIS E AS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA: CONTRIBUIÇÕES DA TEORIA FIGURACIONAL DE NORBERT ELIAS	
Monica Isabel Carleti Cunha	
DOI 10.22533/at.ed.55919050719	
CAPÍTULO 20	210
CENTROS DE PESQUISA SOBRE A VIOLÊNCIA NO BRASIL	
Bárbara Birk de Mello	
Luiz Antonio Gloger Maroneze	
DOI 10.22533/at.ed.55919050720	
CAPÍTULO 21	221
DESAPRENDENDO O JÁ SABIDO: O “ESTADO NOVO” NO EMBALO DO SAMBA	
Adalberto Paranhos	
DOI 10.22533/at.ed.55919050721	
CAPÍTULO 22	238
CINEMA, CULTURA POPULAR E MEMÓRIA NA VISÃO DO CINEASTA HUMBERTO MAURO	
Sérgio César Júnior	
DOI 10.22533/at.ed.55919050722	
CAPÍTULO 23	248
DAS PÁGINAS DOS JORNAIS PARA AS TELAS: A REPRESENTAÇÃO DO ESQUADRÃO DA MORTE NO CINEMA BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1970	
Renata dos Santos Ferreira	
DOI 10.22533/at.ed.55919050723	
CAPÍTULO 24	259
O LUGAR DO MÚSICO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL E REGIONAL	
Douglas José Gonçalves Costa	
DOI 10.22533/at.ed.55919050724	

CAPÍTULO 25	269
ROTAS DE TEATRO, BRASIL E PORTUGAL: ENCENAÇÕES, ENGAJAMENTO E CRIAÇÃO ARTÍSTICA NOS ANOS 1960 E 1970	
Kátia Rodrigues Paranhos	
DOI 10.22533/at.ed.55919050725	
CAPÍTULO 26	281
FICCIONALIZANDO REALIDADES: RELAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA EM “THE HANDMAID’S TALE”, DE MARGARET ATWOOD	
Isabela G. Parucker	
DOI 10.22533/at.ed.55919050726	
CAPÍTULO 27	290
ÍNDIOS PANKARÁ: ENTRE A SERRA E O RIO. HISTÓRIA, MEMÓRIA E ALTERIDADE	
Alberto Reani	
DOI 10.22533/at.ed.55919050727	
CAPÍTULO 28	301
NO SÉCULO XVIII, OS INDÍGENAS NA FORMAÇÃO DA CAPITANIA DE MATO GROSSO	
Gilian Evaristo França Silva	
DOI 10.22533/at.ed.55919050728	
CAPÍTULO 29	316
A METODOLOGIA KELLYANA APLICADA À TEMÁTICA INDÍGENA	
Rosemary Pinheiro Da Paz	
DOI 10.22533/at.ed.55919050729	
CAPÍTULO 30	329
UMA VISÃO DOS INDÍGENAS DO SUL DE MINAS NOS RELATOS DE ALGUNS MEMORIALISTAS	
Gustavo Uchôas Guimarães	
DOI 10.22533/at.ed.55919050730	
CAPÍTULO 31	340
INTERCÂMBIO DE IDEIAS: CORRESPONDÊNCIAS ENTRE ARTHUR RAMOS E MELVILLE HERSKOVITS (ACERCA DA CULTURA AFRO-AMERICANA, 1935-1949)	
Heloísa Maria Teixeira	
DOI 10.22533/at.ed.55919050731	
CAPÍTULO 32	352
ENSINO PARA AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E A FORMAÇÃO DO CIDADÃO: O VALOR DA CAPOEIRA	
Jefferson Pereira da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.55919050732	

CAPÍTULO 33 363

ESMERALDINAS, CREMILDAS E LOURDES:TRAJETÓRIAS E EXPERIÊNCIAS NO MOVIMENTO QUILOMBOLA NO RIO ANDIRÁ, FRONTEIRA AMAZONAS/PARÁ (2005-2016)

João Marinho da Rocha

Marilene Correa da Silva Freitas

DOI 10.22533/at.ed.55919050733

SOBRE A ORGANIZADORA..... 372

CINEMA, CULTURA POPULAR E MEMÓRIA NA VISÃO DO CINEASTA HUMBERTO MAURO

Sérgio César Júnior

Mestre em História

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP – EFLCH – Campus Guarulhos)

CINEMA, POPULAR CULTURE AND MEMORY FROM THE VISION OF HUMBERTO MAURO FILM MAKER

RESUMO: A presente comunicação, originalmente foi apresentada em Belo Horizonte – MG, no VI Encontro de Pesquisa em História (VI EPHIS 2017), na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), resultou da pesquisa realizada em nível de mestrado, intitulada “*Canto da Saudade (1952): o universo rural brasileiro na obra do cineasta Humberto Mauro*” (2016), a qual contou com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Trata-se de uma análise histórica e interdisciplinar, com base na leitura das imagens em duas produções fílmicas, relativas à visão memorialística do cineasta Humberto Mauro (1897-1983) sobre a cultura popular e a paisagem rural brasileiras. De forma comparativa, nosso intuito é identificar as expressões artísticas, manifestações culturais e as práticas de trabalho na lavoura.

Palavras-chave: Mauro, Humberto, 1897-1983; Canto da Saudade; Brasilianas; cinema brasileiro; universo rural.

ABSTRACT: This communication that in first time was presented in Belo Horizonte – MG at VI History Research Meeting 2017 (VI EPHIS 2017), on University Federal of Minas Gerais (UFMG) this is a resulted from research carried out a master’s level, entitled “*Canto da Saudade (1952): o universo rural brasileiro na obra do cineasta Humberto Mauro*” (2016), which was supported by *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)*. This is a historical and interdisciplinar analysis based on reading of images in two films productions, related to the memorialistic vision of the Humberto Mauro filmmaker (1897-1983), on popular culture and Brazilian peasant landscape. In a comparative way, our intention is identify artistic expressions, cultural manifestations and work practices in the field.

KEYWORDS: Mauro, Humberto, 1897-1983; Canto da Saudade; Brasilianas; Brazilian cinema; rural universe.

1 | INTRODUÇÃO

Esta comunicação é o resultado da pesquisa realizada em nível de mestrado, intitulada “*Canto da Saudade (1952): o universo rural brasileiro na obra do cineasta Humberto*”

Mauro” (2016), a qual contou com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Trata-se de uma análise histórica e interdisciplinar, com base na leitura das imagens de duas produções fílmicas, relativas à visão memorialística do cineasta Humberto Mauro (1897-1983) sobre a cultura popular e a paisagem rural do Brasil. De forma comparativa, nosso intuito é identificar nessas imagens as expressões artísticas, manifestações culturais e as práticas de trabalho na lavoura.

O objeto e as fontes audiovisuais em nossa análise foram os seguintes filmes: *Canto da Saudade* (1952), o seu último longa-metragem de ficção, uma produção independente e a *Brasilianas* (1945-1964), uma série de curtas-metragens documentais musicadas, realizadas para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Todos os curtas da *Brasilianas* foram filmados em locações externas nas áreas campestres de sua terra natal, no município mineiro de Volta-Grande – MG. O *Canto da Saudade* é o único produto dos *Estúdios Rancho Alegre*, um pequeno empreendimento industrial cinematográfico de propriedade de Humberto Mauro localizado nesse mesmo município. Ambas produções têm em comum o tema da vida do caipira no período pós-1945, como a saudade da terra de origem, lendas rurais, cantigas folclóricas regionais, carro de bois, festas, danças, iguarias, superstições, sentimentos platônicos ou amores não correspondidos, cultura do trabalho na roça e a contemplação da paisagem em momentos de ócio.

O Brasil representado por Mauro nas imagens dessas duas produções é um país de cenário idílico e interiorano, onde se contempla a paisagem da zona rural e também reside a grande parte da população nacional. Com um olhar semelhante ao de um pintor europeu dos séculos XVIII e XIX, como o alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) (GOMBRICH, 2010, p. 496), nosso cineasta idealizou a relação sentimental entre o caipira e a natureza. A câmera mauriana captou e ampliou os detalhes da fauna, flora e do lavrador, que entre uma jornada e outra, ainda poderia descansar sob a sombra de uma frondosa árvore ou próximo a uma cachoeira. O olhar romântico em contraste com o espírito da modernização tecnológica dos anos 1950. A seguir, iniciamos uma breve análise do estilo e da poética mauriana.

2 | HUMBERTO MAURO E O SEU CINEMA RURAL

O cineasta Humberto Mauro ao longo da sua carreira cinematográfica realizou grande parte dos seus filmes em ambientes rurais. Essa sua preferência por cenas em paisagens bucólicas, o cineasta já a manifestava desde os seus filmes iniciais nos anos 1920, durante a fase silenciosa de nosso cinema, quando os realizou na *Phebo Films* em Cataguases (GOMES, 1974, p. 98). No entanto dirigiu por um breve período algumas obras com temáticas urbanas, na primeira metade dos anos 1930, quando migrou para o Rio de Janeiro. Primeiro atendendo ao convite do produtor Adhemar Gonzaga para trabalhar nos estúdios da *Cinédia* (SCHVARZMAN, 2004, p. 63), em seguida ao da atriz e produtora Carmen Santos para os estúdios da *Brasil Vita Films*

(SCHVARZMAN, 2004, p. 88-93). Posteriormente, ainda residindo no Rio de Janeiro, na segunda metade dos anos 1930, Mauro ingressou no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) (MORETTIN, 2013, p. 494), onde permaneceu até se aposentar e o instituto encerrar suas atividades (1937-1967). Na segunda metade dos anos 1940, o cineasta tem realizado para o INCE filmes com cenas do cotidiano caipira, a exemplo de alguns conjuntos de curtas-metragens, entre os quais estão os da série *Brasilianas* (1945-1964) (SCHVARZMAN, 2004, p. 318-328).

Esse cinema rural só poderia ter sido concebido por Humberto Mauro, se o cenário de suas cenas idílicas e folcloristas fosse a paisagem campestre volta-grandense (VIANY, 1978, p. 63). Na Zona Rural do município de origem do cineasta foi onde esteticamente, as lentes de sua câmera puderam traduzir em imagens, as impressões obtidas de seu olhar melancólico a partir da luz natural captada. A sua percepção sobre o meio rural é semelhante ao dos artistas, ou intelectuais românticos do século XIX (GUINSBURG, 2008, p. 207), que observavam e ao mesmo tempo contestavam quaisquer interferências antrópicas, que descaracterizassem a fauna e flora nativas. Na ótica romântica, nem mesmo os saberes tradicionais de uma população local deveriam sofrer modificações motivadas pelo contato com os hábitos urbanos ou sofrer quaisquer influências culturais estrangeiras. As obras de Mauro pareciam ser uma resposta direta aos insensíveis defensores do progresso técnico e tecnológico no país. Principalmente as produzidas no INCE.

Nos filmes de Mauro, as canções e músicas instrumentais estavam contextualizadas com as cenas de trabalhos artesanais. O cineasta registrou e reconstituiu o cotidiano das lavouras, pedreiras, engenhos de cana-de-açúcar, das comitivas nas estradas de terras, ou dos transportes de produtos da fazenda para a cidade feitos em antigos carros-de-bois. Mauro também contemplava as cenas de ócio do caipira em meio as quedas d'água naturais, nas matas, nas festas na roça, ou nas cidades. Nas seções adiantes analisaremos mais desses aspectos estéticos e históricos dos hábitos laborais e culturais do caipira em *Brasilianas* e *Canto da Saudade*.

3 | BRASILIANAS: ENSAIO PARA CANTO DA SAUDADE

Das imagens de grande parte das obras maurianas identificamos uma preferência de seu autor em tratar dos assuntos de cultura popular e dedicar um espaço para os nossos gêneros musicais: popular, folclórico e erudito. Mauro já fazia menção à música em seus filmes silenciosos (“Ciclo de Cataguases”). Nas produções da *Phebo Films*, o espectador só poderia saber que havia a presença de sonoridades musicais durante as cenas, quando reconheciam visualmente alguns dos personagens tocando algum instrumento, ou mesmo quando havia algum clima de descontração de corpos embalados em momentos recreativos ou de confraternização. Podemos encontrar nesses filmes maurianos trechos em que os personagens tocavam e bailavam nas cenas festivas. Em *Braza Dormida* (1928) o personagem de Luiz Soroa executa um

violino acompanhado pelo personagem de Máximo Serrano ao violão. Em *Sangue Mineiro* (1929) na cena da Noite de São João, Neuza (Nita Ney), a anfitriã da festa que organiza em sua própria casa, é vista em movimentos descontraídos e leve com o seu par numa contradança.

Mauro ao dirigir *Ganga Bruta* (1933), seu primeiro filme sonoro, inseriu na diegese serenatas e breves trechos musicais cantados por seus atores. Uma dessas cenas musicais é a de Sônia (Déa Selva) interpretando a canção “Ta-Hí (Pra Você Gostar de Mim)”, de Joubert de Carvalho. Desolada na cozinha lavando os pratos, e pessimista diante de sua tentativa de conquistar Durval (Durval Bellini), a moça cantarola esses famosos versos, na tentativa de passar o tempo e amenizar sua tristeza por uma paixão ainda não correspondida. Devido às limitações tecnológicas de reprodução de áudio nas telas das salas de exibição da época, o único recurso sonoro disponível durante as sessões de cinema era a audição feita por alguns musicistas acompanhando essas ações diegéticas. O acesso a um sistema de gravação e sincronismo dos diálogos e canções nos números musicais só foi possível a Mauro a partir da realização de *Ganga Bruta* (1933), na fase da *Cinédia*.

No início da sua fase institucional, entre o final dos anos 1930 e início dos 1940, Mauro tomou contato direto com as obras musicais de nossos compositores reconhecidos institucionalmente. Como no caso das peças criadas por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), as quais foram apropriadas pelos órgãos federais em suas atividades cívicas no regime do Estado Novo (1937-1945) (MORETTIN, 2013, p. 160). Naquele período, o cineasta e o compositor musical atendiam a duas encomendas solicitadas pelos diretores de dois órgãos federais recém-instaurados pelo governo Vargas. A primeira obra foi *Descobrimento do Brasil* (1937) atendendo ao pedido de Alberto Tosi, então diretor do Instituto do Cacau Brasileiro (ICB) (MORETTIN, 2013, p. 139) e a segunda foi *Bandeirantes* (1940) (MORETTIN, 2013, p. 306) por Edgard Roquette-Pinto, diretor do INCE. Desde então, Mauro consolidou o seu interesse por parte do repertório de nossos compositores da música erudita, selecionando alguns dos seus trabalhos artísticos, para serem temas de seus documentários de curta-metragem.

Composições de autores como Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazareth, Herkel Tavares e Souza Lima, também foram contemplados no conjunto de obras do cineasta. No INCE Mauro dirigiu o curta *Ponteio* (1941), em que trata do trabalho de pesquisa de campo feita pelo compositor Herkel Tavares no interior do Nordeste brasileiro, onde conheceu um estilo peculiar de toque de viola, homônimo ao título do filme. Dessa pesquisa de Tavares resultou a partitura intitulada: “Ponteio – concerto para piano e orquestra em formas brasileiras – Opus 105 n. 2”. Na representação fílmica mauriana do compositor foi dignamente retratado nas imagens como um artista tranquilo, humilde, de hábitos simples e atencioso as manifestações culturais de origem popular no país. A peça musical foi interpretada pela Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro e regida pelo próprio compositor com o solo de

piano executado por Souza Lima.

Em outro documentário musical, *Alberto Nepomuceno* (1950) encontramos alguns elementos estéticos, que posteriormente vão constar nas cenas de *Canto da Saudade*. O primeiro identificado foi o cenário natural da paisagem rural volta-grandense. Em planos conjuntos, planos gerais, planos próximos foram enquadrados morros, árvores, vales e rede na varanda. O segundo elemento foi o uso da música erudita ao fundo durante a sequência de planos da paisagem, assim como nos planos próximos e médios da pianista concertista internacional Edith Bulhões. A artista foi a mesma que participou da cena do recital na casa do Coronel Januário (em *Canto da Saudade*). Em *Alberto Nepomuceno*, a pianista interpretou os seguintes trechos das obras que compõem a “Série Brasileira”: “Alvorada na Serra”, “Intermédio”, “Sesta na Rede”, “Batuque”. A montagem mauriana dos planos com a sonoridade musical trouxe um matiz poético e aferiu às cenas o caráter de sublimidade. Podendo sugerir uma leitura romântica do filme, a qual cabe definir como valores de nossa identidade, a natureza intacta inspiradora para os nossos compositores e musicistas, conseqüentemente, suas obras foram produtos dessa inspiração idílica.

Nas *Brasilianas*, Mauro registrou detalhes da simples vegetação e espécies de animais nativas da Zona da Mata Mineira. Seu filho Zequinha Mauro foi o diretor de fotografia responsável pelos efeitos luminosos, suaves e densos de suas lentes, que quando direcionadas ao solo captava a luz natural rebatida nas gramíneas e nas águas correntes. Essa mesma luz era vista suavizada e absorvida pelo seco chão de terra das estradas vicinais do município, por onde passavam as comitivas de tropeiros e circulavam os carros de bois. O fotógrafo sabia posicionar suas lentes aos céus buscando os efêmeros formatos macios e suaves, ou dramáticos e densos das formações nebulosas. Nesse conjunto de curtas da *Brasilianas*, a nossa impressão obtida foi a de que o cineasta considerava o campo como o lugar dos recursos inesgotáveis, renováveis e totalmente proveitosos aos seus habitantes. Os títulos dos curtas-metragens que compõem a série *Brasilianas* são: *Canções Populares I – Chuá-Chuá e Casinha Pequeninha* (1945), *Canções Populares II - Azulão e Pinhal* (1948), *Cantos de Trabalho I – Cantos de Pilão* (1954), *Aboios e Cantigas* (1954), *Meus Oito Anos* (1956), *Cantos de Trabalho II – Canto do Barqueiro e Canto da Pedra* (1958).

Nos primeiros curtas-metragens da série, *Canções Populares I e II*, tanto as imagens quanto os versos são carregados de tonalidades melancólicas, com sentimentos saudosos, perjuradas de amor, retorno à terra de origem e a solidão em ambiente caipira. Os planos conjuntos, próximos, gerais em grande parte das cenas desses filmes mostravam as áreas internas e externas dos casebres. As cenas foram sistematizadas em montagens poéticas. A voz dramática dos intérpretes das canções somadas aos planos com água corrente dos córregos, das cachoeiras, das árvores, ou dos terrenos inclinados nos remete ao estado de espírito desses silenciosos e nostálgicos personagens. O romantismo não está somente nos relatos de tristezas e na solidão dos protagonistas, assim como, na atitude melancólica que motivou o migrado

a retornar ao lugar de origem. Nesses curtas da série, o caipira é visto como aquele que não se desvinculou do lugar nativo, por isso, em algum dia ele volta para se reestabelecer e retomar seus valores sociais e culturais.

Desde os planos próximos que mostram uma moça solitária em seu casebre, debruçada na janela com um olhar sereno frente a uma roseira, em *Chuá-Chuá*. Nos planos conjunto e próximos do casal infantil que após coletar lenha na mata faz uma pausa em frente a uma cachoeira, onde lançam suas juras e perjuras de amor. Uma cena de namoro pueril em *Casinha Pequenina*. No filme seguinte, *Azulão*, o tema é a dolorida saudade de um poeta simbolizada na forma do pássaro dentro de uma gaiola, o qual é libertado pelas mãos do seu proprietário. Pela lírica da canção, a ave está incumbida de portar os versos saudosos e tristes até a distante amada.

Nem sempre a frustração amorosa é o tema de *Cantos Populares*. Na última sequência do segundo curta, mostra o clima de romance entre um jovem casal passeando pelo bosque arborizado de pinheiros e curtindo o momento a dois num modesto chalé, em Campos do Jordão - SP, nas cenas de *Pinhal*. Assim encerram os curtas que tratam do sentimentalismo do caipira, partindo para os que mostram a lida diária na roça.

O tema dos dois curtas seguintes, *Cantos de Trabalho I e II* diz respeito aos ofícios tradicionais nas zonas rurais brasileiras, como os de lavradores, ribeirinhos e operários de pedreiras. Conforme o próprio título, Mauro montou uma sequência de imagens com as cantigas folclóricas entoadas pelos trabalhadores durante um expediente. Algumas dessas cantigas serviam de marcação de movimentos das atividades produtivas e para manter a constância do ritmo, até que a tarefa diária fosse cumprida. Como no caso do *Cantos de Pilão*, com cenas divididas em dois atos, sendo o primeiro mostrando o trabalho de mulheres na cozinha pilando os grãos de café, ou de milho, que após processados foram utilizados no preparo de iguarias. No segundo ato são mostrados homens de dorsos nus erguendo e soltando os pilões de socar-chão, para desmembrarem e extraírem os blocos de argila, matéria-prima para a produção de tijolos e de outros fabricos de olarias. Apesar da força braçal desprendida nos dois tipos de processamento de pilões, no filme obtemos a impressão de que Mauro coloca o nativo do campo em posição privilegiada. O caipira é representado de forma saudável, pois além de viver na fartura alimentar, também tem o corpo bem constituído ao exercitá-lo durante a execução dos seus serviços.

Na visão mauriana nem todas as cenas do cotidiano caipira são apenas idílicas, ou laborais, pois também há experiências traumáticas inspiradas nos contos de literatura oral, como o que narra uma batalha fatal entre bovinos, em *Aboios e Cantigas*. Essa diegese foi baseada na cantiga folclórica “Boi Surubi e a Morte do Boi” entoada em voz-over e nos planos gerais, próximos e conjuntos de um menino de expressão melancólica e sentimento de luto pelo seu boi de estimação. Em imagens mentais do protagonista, o momento do duelo é reconstituído em detalhes, desde o início da peleja entre os dois animais, até o perdedor cair do penhasco. No final da diegese, o

ritmo da cantiga lamuriosa entoada vai sofrendo desaceleração, até estar inaudível. O plano geral que mostra o tropel ao longe na estrada vai também desaparecendo indicando a passagem de um tempo e o fim da circulação das comitivas na região. Encerraremos nossa análise da *Brasilianas* comentando sucintamente mais aspectos memoriais maurianos contidos em mais dois filmes da série: *Engenhos e Usinas* e *Meus Oito Anos*.

Nas imagens de *Engenhos e Usinas* percebemos a inquietação do cineasta frente a transformação visual na paisagem do campo ao perceber que novas usinas de processamento de cana-de-açúcar estavam sendo instaladas na zona rural de Volta-Grande. O monumental sistema automatizado dessas fábricas era altamente competitivo ameaçando a existência do sistema artesanal dos tradicionais engenhos da região. Nas primeiras cenas vemos Mauro sentado na raiz de uma robusta árvore, de costa para a lente observando ao longe os antigos engenhos. Em voz-over são citados os nomes de todas as fazendas que se tornaram fogo-morto, após a expansão do moderno sistema. Somente no final da diegese é que Mauro mostra o funcionamento de um dos sobreviventes que tentava manter a sua força para enfrentar as grandes usinas.

Por fim, o tema de *Meus Oito Anos*, um personagem masculino de meia-idade relatando sua prazerosa experiência sensorial durante à infância obtida do contato direto com o ambiente natural. O monólogo em voz-off tem como base os versos adaptados e musicados extraídos do poema homônimo, de autoria do poeta romântico Casemiro de Abreu (1839-1860). Na montagem tonal vemos um menino correndo livre pelos campos, nadando nas cachoeiras e brincando pelas matas e arredores de uma fazenda. Desse exercício mauriano de pensar as tradições culturais e laborais dos saberes brasileiros e os representar na paisagem volta-grandense em *Brasilianas*, serviu de base para que o cineasta realizasse *Canto da Saudade*. Sobre esse último longa-metragem da obra mauriana trataremos na próxima seção.

4 | CANTO DA SAUDADE, A MEMÓRIA MAURIANA E AS IMAGENS DE UM POVO

Entre o final dos anos 1940 e início dos 1950, Mauro concebeu a ideia de fundar em Volta-Grande, os *Estúdios Rancho Alegre*. O cineasta pretendia estabelecer na sua terra natal um polo produtor de obras fílmicas de temáticas rurais. Com um programa arquitetônico modesto frente aos de outros estúdios da época, como os ativos e monumentais galpões encontrados no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Na estrutura física de *Rancho Alegre*, de acordo com as descrições de seu proprietário havia vários camarins, um palco para as filmagens, um laboratório para testes de filmes negativos e de fotografias e uma sala de aparelhos de som (VIANY, 1978, p. 157). O filme *Canto da Saudade: a lenda do carreiro* (1952) foi o único empreendimento produzido nesses estúdios. No mesmo período em que fundou sua empresa, Mauro mantinha trabalhos paralelos e continuava sendo um servidor público no INCE. Como vimos

anteriormente, Mauro só se aposentou no mesmo ano em que esse órgão federal de cinema educativo foi totalmente desativado.

Em *Canto da Saudade* a diegese foi estruturada em três níveis. No primeiro nível o cineasta apresenta o filme e algumas imagens do município de Volta-Grande. No segundo nível as cenas se passam na escola, onde surge a Professora personagem narradora da lenda, conforme enunciada no subtítulo do filme (a lenda do carreiro). No terceiro nível as ações da lenda narrada são visualizadas no olhar do espectador. O enredo do filme trata da história de Galdino (Mário Mascarenhas), o carreiro e agregado da fazenda Independência, que nutria um amor platônico pela jovem Maria Fausta (Cláudia Montenegro). Essa moça, além de agregada da fazenda, também era afilhada do proprietário, o Coronel Januário (Humberto Mauro). Maria Fausta no dia do seu aniversário é repreendida pelo seu pai, Juvenal (Lourival Coutinho), no dia seguinte desapareceu da fazenda. Após as eleições municipais e o resultado da derrota de Coronel Januário nas urnas, Galdino estava aflito com o sumiço da moça e sai em busca de seu paradeiro. Depois de obter a localização exata do esconderijo de Maria Fausta, ao chegar no local indicado Galdino sofre uma decepção e encontra a amada com João do Carmo tratando dos preparativos do casamento. No dia da cerimônia matrimonial, Galdino não é mais visto na fazenda, pois partiu sem deixar qualquer pista indicativa de seu novo local de destino.

O argumento da diegese foi extraído de um conto popular, - que é uma narrativa popular memorizada e de transmissão verbalizada pertencente à coletânea de expressões culturais de um país, ou de uma região (LIMA, 1972, p. 128) -, de uma lenda originada em Volta-Grande a respeito de um sanfoneiro que desaparecera da cidade, sem deixar informações de seu paradeiro, após saber que sua amada havia se casado. Segundo o próprio Humberto Mauro, foi um senhor afrodescendente de nome Juvenal quem lhe contou essa lenda e a quem o cineasta o homenageia no filme batizando o administrador da fazenda com o seu nome (VIANY, 1978, p. 236). Sobre o autor do argumento de *Canto da Saudade* encontramos uma dedicatória de Mauro manuscrita a lápis, nos versos de um retrato em branco e preto: “Preto Juvenal. O maior conhecedor de lendas da região Volta-Grande (Minas). É praticamente o autor do argumento de Canto da Saudade”. A homenagem ao Juvenal também é feita pelo cineasta no final da diegese. Na cena em que a Professora está encerrando a narração e o rosto de um menino afrodescendente foi enquadrado em plano próximo. Da literatura oral, agora passaremos as outras manifestações de cultura popular nas cenas de *Canto da Saudade*, como veremos a seguir.

Nas primeiras cenas do filme em planos gerais e próximos, Galdino surge com o carro-de-bois e faz uma pausa na beira da estrada para observar Maria Fausta junto de outras lavadeiras trabalhando na beira do riacho. As vozes estão em *off* cantarolando os coretos diamantinenses “Zum-Zum” e “Peixe-Vivo (VALE, 1978, p. 94)”, o *leitmotiv* nas cenas de encontro entre os dois personagens. Essas cantigas folclóricas eram até no início dos anos 1950 reconhecidas apenas como símbolos da mineiridade musical.

Depois de terem sido ouvidas e divulgadas por folcloristas e principalmente, quando o político mineiro Juscelino Kubitschek ascendeu à presidência da República, ambas ganharam o reconhecimento nacional (MACHADO FILHO, 1972, p. 82-83).

Da música para a dança. Nas cenas de *Canto da Saudade* a população caipira nos períodos de ócio tocam a sanfona e outros instrumentos musicais e convidam seus pares a uma contradança. Nas primeiras aparições de Vicente (Alcir da Mata) outro agregado da fazenda, quando surpreende Galdino observando Maria Fausta no riacho. Durante o diálogo com o carreiro, Vicente menciona o Fandango. Essa dança folclórica de origem ibérica foi radicada no litoral sudeste brasileiro (ARAÚJO, 2004, p. 143), porém se expandiu para outras partes do país, onde pode ser encontrada nas Regiões Nordeste e Sul do país.

Na cena no quarto de Galdino, onde ocorre o ensaio da valsa para o aniversário de Maria Fausta, o tipo mostrado é conhecido como fandango valsado vilão-de-lenço (ARAÚJO, 2004, p. 154). Esse tipo de valsado também será mostrado na cena da festa de aniversário de Maria Fausta. Essas foram as principais manifestações folclóricas encontradas no filme. Passamos agora às conclusões.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Humberto Mauro realizou seus trabalhos cinematográficos com liberdade criativa e visão própria sobre as temáticas escolhidas, mesmo servindo ao INCE, onde grande parte das suas produções eram encomendadas para atender necessidades oficiais. No entanto é preciso entender que Mauro não era um mero artífice das câmeras, a fim de resolver os problemas de luz, som, registro de imagens documentais, ou de quaisquer de natureza técnica para cumprir demandas institucionais. O cineasta também mantinha o controle do processo de produção e montagem das imagens e sons de suas obras institucionais e independentes, o que o levou a ampliar a sua capacidade autônoma de realizar filmes. A partir de 1945, Mauro havia iniciado o movimento de retorno para fixar residência em sua terra natal. Na tentativa de empreender os seus estúdios e consolidar no meio campestre, um sistema de produção de filmes com temáticas idílicas. Por esse motivo o cineasta escolheu a zona rural de Volta-Grande para locar as filmagens de *Brasilianas* e *Canto da Saudade*.

O cinema mauriano é um lugar de nostalgia. O cineasta em grande parte das suas produções de curtas-metragens documentais, ou mesmo em alguns de seus longas mostrou dar preferência às montagens tonais e poéticas, as quais facilitavam um movimento constante das imagens mentais de seus personagens. Memória da terra, memória das práticas laborais como ritos tradicionais e experiências sensoriais do convívio frugal. Na poética das imagens e sons maurianos, o campo é concebido como lugar de contemplação, onde se é possível estar em contato direto com as águas de uma cachoeira, ou de algum ribeiro, ou durante o ócio estar protegido às sombras de coberturas vegetais, ou ouvindo os sons de aves ou do roçar da brisa na

mata. Inspirando o trabalhador caipira a tocar sua sanfona, viola e a entoar cantigas folclóricas e populares. No universo de mulheres e homens maurianos, o interior do Brasil é permeado de recursos hídricos, solos férteis e biomas em abundância. Isso faz com que o habitante do campo, não dê atenção aos avanços tecnológicos, nem mesmo sinta o passar do tempo. Os personagens maurianos são românticos e melancólicos conduzindo a vida pelo ritmo de um carro-de-bois.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional II**: danças, recreação e música. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 573 p.
- GOMBRICH, Ernst. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012. 688 p.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974. 475 p.
- GUINSBURG, Jacob (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. 328 p.
- LIMA, Rossini Tavares. **A Ciência do Folclore**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 246 p.
- MACHADO FILHO, Ayres da Mata. **Dias e Noites em Diamantina**: folclore e turismo. Belo Horizonte, 1972. 113 p.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda. 484 p.
- SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as Imagens do Brasil**. São Paulo: UNESP, 2004. 383 p.
- VALE, Flausino Rodrigues. **Elementos do Folclore Musical Brasileiro**. São Paulo : Brasília: Companhia Editora Nacional : Instituto Nacional do Livro, 1978. 140 p.
- VIANY, Alex. **Humberto Mauro / Sua Vida / Sua Arte / Sua Trajetória no Cinema**. Rio de Janeiro: Artenova, 1978. 360 p.

SOBRE A ORGANIZADORA

Denise Pereira: Mestre em Ciências Sociais Aplicadas, Especialista em História, Arte e Cultura, Bacharel em História, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Cursando Pós-Graduação Tecnologias Educacionais, Gestão da Comunicação e do Conhecimento. Atualmente Professora/Tutora Ensino a Distância da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e professora nas Faculdade Integradas dos Campos Gerais (CESCAGE) e Coordenadora de Pós-Graduação.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-455-9



9 788572 474559