



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

HUMBERTO MAURO E CINEMA DO REAL

Priscila Pacheco¹
Sandra Nodari²

Resumo: Humberto Mauro foi um dos maiores cineastas brasileiros. Sua participação no cinema documentário teve grande destaque por ter sido diretor do INCE - Instituto Nacional do Cinema Educativo, instituição voltada a produzir filmes educativos. Mauro realizou 357 filmes só para o INCE, sendo a série “Brasilianas” uma das principais contribuições do cineasta para o resgate da história do homem brasileiro. Composta por sete curtas-metragens, produzidos a partir do Cancioneiro Popular, os primeiros trabalhos apresentam uma lógica didática, intimista, nostálgica, que mostrava apenas a relação entre o homem e a natureza. Depois desse momento é possível observar que Mauro passa a utilizar outro discurso, os filmes vão se aperfeiçoando e conseguindo explorar um senso mais crítico e analítico de determinadas situações. O presente trabalho tem como objetivo mergulhar em sua obra e apresentar uma análise relevante acerca de seu papel no cinema de não-ficção educativo.

Palavas-chave: Humberto Mauro, Documentário, Cinema Educativo

Introdução

Humberto Mauro foi um dos maiores cineastas brasileiros, produziu filmes ininterruptamente desde o início até o final da vida, caso raro na cinematografia

¹ Priscila Pacheco é estudante do 4º ano de Jornalismo. Este artigo é resultado do PIC – Programa de Iniciação Científica da Universidade Positivo. Endereço eletrônico: contatopriscilap@hotmail.com.

² Sandra Nodari é Mestre em Comunicação e Linguagens, professora do curso de Jornalismo e coordenadora da especialização em Produção Audiovisual da Universidade Positivo. Endereço eletrônico: sandranodari@gmail.com.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

brasileira. Sua participação no cinema documentário teve grande destaque por ter sido diretor do INCE - Instituto Nacional do Cinema Educativo, instituição do cinema brasileiro voltada a produzir filmes educativos (SCHVARZMAN, 2004).

O acervo do CTAV, Centro Técnico Audiovisual, ligado à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, elenca nove longas-metragens e 75 curtas-metragens, com produção anual entre 1936 e 1964. Não se trata da totalidade das obras, mas de uma relevante coleção. A filmografia retrata recortes da história brasileira da época, além de servir de inspiração para cineastas que, também, marcaram a história do cinema brasileiro como: Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. Uma pequena parte deste acervo foi lançada na coleção “Cem anos de Humberto Mauro” e está acessível ao público.

À frente da direção do INCE, Mauro realizou 357 filmes, sendo na primeira fase 239 e na segunda 118 (Labaki, 2006, pág. 40). Temas científicos, além de cultura popular e folclore, eram tratados na primeira fase. Na segunda, o caráter pedagógico deu lugar à preocupação em buscar uma linguagem e estética de cinema documentário. A série “Brasilianas” foi produzida neste momento.

A partir deste breve histórico, é preciso elencar algumas questões a ser discutidas: que relação os documentários de Humberto Mauro tinham com a tradição do documentário clássico? Qual a relação com o cinema de ficção? Quão próximos os filmes de Mauro são da “representação da verdade”?

Desenvolvimento



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

Humberto Mauro nasceu em 1897, dois anos antes de os irmãos Lumière fazerem a primeira experiência pública de cinema (MERTEN, 2005, pág. 15). Ainda muito pequeno despertou seus sentidos para as artes, demonstrando aptidões musicais tocando bandolim e violino, mas também tendo interesse por trabalhos manuais, em especial por eletromecânica. Ainda muito jovem Mauro construiu sua própria oficina, responsável por pequenos consertos eletrônicos em fazendas da região (CATAGUASES VIVA: 2012). Essa aptidão por múltiplos ofícios se aflorou em um período muito importante de sua vida.

Cataguase, 1910. Os Mauro chegam a cidade onde Humberto vai viver nos próximos 20 anos, sendo de tudo muito: goleiro de futebol, remador, jogador de xadrez, de sinuca, fotógrafo, radioamador, tradutor de tupi-guarani, músico, dramaturgo, ator, roteirista, montador e diretor de cinema. (WERNECK, 2009, p. 33)

Nas terras de Cataguases Humberto Mauro fincou seu coração cinematográfico. Fez da cidade, cenário para boa parte dos seus filmes, produzindo ali os primórdios da primeira fase do cinema brasileiro e futuramente transformando o local em seu maior polo cinematográfico. Por volta de 1925, Humberto Mauro fez sociedade com os comerciantes Homero Cortes, Agenor de Barros e com o fotógrafo Pedro Comello ao fundarem a produtora Phebo Sul America Film. Um tempo depois eles perceberam que este era um nome muito americanizado para uma produtora que tinha como mote o cinema nacional, então a produtora passou a se chamar Phebo Brasil Filme. (WERNECK, 2009, p. 33, 34, 35)



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

Neste período dois filmes se destacam: “Na Primavera da Vida” (1926) e “Thesouro Perdido” (1927), este com características do cinema americano: de aventura e ação. Uma curiosidade é que este foi o único filme que teve a participação da esposa de Humberto Mauro, dona Bebê, como atriz.

Com o sucesso de Thesouro Perdido, Mauro pôde ampliar sua produtora, rebatizada de Phebo Brasil, e desenvolver filmes de acordo com sua visão pessoal. Seu trabalho seguinte, Brasa Dormida, é uma bem sucedida mistura de aventura e romance, com excelente aproveitamento dos cenários naturais, em que não falta uma excitante (para os padrões da época) cena erótica. Lançada em 1929, foi distribuída para todo o país. (MINAS ONLINE: 2012)

Neste período, o cinema vivia uma expansão do mercado cinematográfico brasileiro, que naquele período estava deixando de ser unicamente do eixo Rio São Paulo e se expandindo para outras regiões do país.

Passagem pelo Ince – Instituto Nacional de Cinema Educativo

Em fevereiro de 1932 um decreto-lei passou a obrigar todos os cinemas brasileiros a exibirem um curta-metragem educativo realizado no Brasil antes de cada sessão de longa metragem estrangeiro. Logo na sequência, em 1936, surge o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), no qual Humberto Mauro viria firmar seu nome como um dos cineastas mais representativos do período. O projeto surgiu dentro do governo de Getúlio Vargas e tinha o intuito de estimular a produção de filmes educativos para obter materiais de qualidade e em grande quantidade a serem exibidos no início das sessões de longas estrangeiros. Mas, sobretudo, também surgiu



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

fundamentalmente para controlar a produção nacional e estimular a criação de filmes de cunho educativo no país (MUSEU DA FIO CRUZ: 2012)

A participação de Humberto Mauro dentro do INCE pode ser dividida em dois períodos. De 1936 a 1947, realizou filmes de cunho científico pedagógico, como por exemplo, o combate à lepra no Brasil. Já de 1947 a 1964, o cineasta mudou o foco do seu trabalho dentro do Instituto, passando a realizar filmes relacionados a um real caráter documental, etnográfico e histórico. (LABAKI, 2008, p. 40)

Entre tantos projetos que Mauro encabeçou neste período, a série de sete curtas realizados a partir do inventário do Cancioneiro Popular Brasileiro, chamada de Brasilianas teve grande destaque. O nome surge como um paralelo a “Bachianas” de Villa-Lobos. Em um primeiro momento a intenção era realizar curtas que buscassem fazer um resgate da música folclórica brasileira, entretanto, a série foi um marco tão grande para a filmografia brasileira que acabou se tornando um dos registros documentais mais importantes do homem simples do interior, da vida no campo, do típico caboclo brasileiro e de belezas naturais espalhadas pelo país e até então não documentadas.

Para Labaki, a série influenciou principalmente os espectadores a experimentar um “reencantamento do mundo”. Segundo o autor: “O Brasil de Mauro é um país mítico. Um país rural, harmônico, idílico, em que homem e natureza convivem em absoluta paz” (2008, p. 40). Fazem parte da série: Aboio e Cantigas (1954), Canções Populares - “Azulão” e “O pinhal” (1948), Canções Populares - "Chuá Chuá..." e



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

"Casinha Pequeninina" (1945), Cantos de Trabalho - Música Folclórica Brasileira (1955), Engenhos e Usinas - Música Folclórica Brasileira (1955), Manhã na Roça - Carro de Bois (1956) e Meus Oito Anos - Canto Escolar (1956).

Documentário e a Representação do Real

São inúmeras as características que definem um documentário como uma forma de se fazer cinema, bem como, há diversos teóricos que já classificaram este gênero. Entre tantas publicações escritas sobre este tipo de cinema, está o livro Introdução ao Documentário (2005), um clássico para os estudiosos da área. Para Bill Nichols, autor do livro, todo filme é um documentário, pois carrega consigo evidências da cultura tanto de quem produziu quanto de quem faz parte dele. O autor considera que existam dois tipos de filme: “Os documentários de satisfação de desejos” (pág. 26), onde o diretor, a partir da ficção, torna visível e audível os frutos da sua imaginação, e “Os documentários de representação social”, que seriam os filmes de não-ficção, onde o diretor torna visível e audível aspectos do que é feita a realidade social (idem).

Para melhor definir os estudos sobre documentário, Nichols (2005) classifica “seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.” (pág. 135)

A Série Brasilianas e o Documentário Expositivo



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

Buscamos analisar a estrutura fílmica de cada episódio da série *Brasilianas*, nos aprofundando em sua estrutura narrativa e as classificando dentro do gênero expositivo a partir de suas características.

Chuá-Chuá e Casinha Pequena

Realizados em 1945, os dois trabalhos são uma espécie de continuidade um do outro, resultando num curta de aproximadamente 5 minutos. *Chuá Chuá*, como já diz o nome em onomatopeia, retrata as corredeiras calmas dos rios. O diretor associa as águas de movimento leve e suave a suas imagens, que, no geral, também traçam essa característica de sutileza.

Mauro se apropria de uma canção tão tranquila quanto as imagens captadas, dando ainda mais suavidade a linguagem do curta-metragem. Neste caso, notamos as influências do gênero que Nichols (2005) define como documentário expositivo, pois podemos considerar que a música representa a voz de Deus no filme, que narra a situação dos personagens de maneira doce e sutil. Onde música e imagem dialogam entre si, e a imagem complementa a informação trazida pela música, ilustrando o que está sendo dito.

Outro elemento principal deste filme é a não definição de um personagem específico, o filme retrata o ritmo do campo. Embora apresente figuras humanas, elas apenas contribuem para a representação daquele espaço. Temos também a figura dos passarinhos, que mesmo em toda suavidade do documentário, são animais presos em gaiolas, subordinados a seres humanos, há uma mulher que pendura as gaiolas. Isso



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

talvez seja o momento que mais destoa em toda a história tranquila, pois o filme retrata uma natureza pura, quieta, viva. Em diversos planos a corredeira “canta chuá chuá”. Porém, em contrapartida a isso, há também animais em cativeiro.

Essa aparente contradição pode instigar o público a querer saber a seu modo o porquê de cada elemento do filme ser apresentado como uma espécie de insinuação que “propõe a seu público que a satisfação desse desejo de saber seja uma ocupação comum” (NICHOLS, 2005, p. 70)

O segundo filme, Casinha Pequeninha, num primeiro momento parece que vai apresentar também a história de um local. Talvez a história de uma casa, como sugere o nome, ou de campo, como sugerem as imagens. Entretanto, ao iniciar a música podemos observar sobre o que o filme trata, Humberto Mauro apresenta uma história de amor. Como diz a música: o amor que nasceu em uma casinha. O curta não tem o intuito de apresentar a casa em si, ela é apenas o local onde o amor, que será retratado em imagens, nasceu.

O filme apresenta um casal de namorados que anda sob o campo de mãos dadas, carregando tocos de madeiras sob as cabeças e andando em direção a um rio. Os dois param no rio para namorar, ao lado dos tocos de madeira que antes carregavam em suas cabeças. O filme encerra com imagens da casinha e da tranquilidade que existe em torno dela.

Estes dois filmes - que podem ser considerados um só, embora dividido em duas partes, formam uma sequência de curta-metragem único - podemos observar uma forte



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

característica que, com o passar do tempo, se tornou um traço claro nos trabalhos de Humberto Mauro, o documentário didático. As imagens ilustram claramente o que está sendo apresentado pela oralidade, no caso, a música. Quando o cantor diz rosa, é apresentada a imagem de uma rosa, quando o cantor diz coqueiro, é apresentada a imagem de um coqueiro, e por aí vai.

A modinha é apresentada como uma canção romântica e recheada de sentimentalismo, que passa da música para a imagem, quando juntas, fecham um ciclo. Pode-se notar neste trabalho certo saudosismo, nostalgia, as imagens unidas à música dão uma sensação poética ao trabalho, que mesmo tendo total influência no documentário didático, não faz o filme monótono e cansativo de se assistir e absorver.

"Azulão" e "O Pinhal"

Seguindo a mesma linha dos filmes anteriores, logo nas primeiras cenas do documentário "Azulão", Mauro apresenta imagens externas da casa onde o filme irá ser ambientado, trata-se também de uma casa de campo. Outra referência que se repete é a passagem para o ambiente interno da casa, onde se vê uma gaiola com um pássaro preso. Observa-se ainda sob as legendas de abertura do filme uma mão que no plano seguinte irá justificar a libertação do pássaro. Inicia então um plano médio que serve para apresentar o personagem que cumpre o papel de libertação do animal.

Não há falas ou sons ambientes, apenas uma música que se refere à busca de um amor passado, talvez esta música associada a imagens represente o discurso do filme, e, conseqüentemente, a ideia de libertação do pássaro. Para Nichols (2005, p. 72) "é obvio



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

que a palavra falada desempenha papel crucial na maioria dos documentários (...) Ainda assim, quando falam do mundo histórico, os documentários fazem-no com todos os meios disponíveis, especialmente com sons e imagens inter-relacionados”.

Logo em seguida o filme parte novamente para o mesmo ambiente externo, onde supostamente o passarinho liberto voou. A montagem é realizada com uma série de planos abertos que contemplam um ambiente de campo, o mesmo campo que se mostra como discurso na série *Brasilianas*.

O documentário “O Pinhal” vem na sequência de “Azulão”, contemplando o filme como uma segunda parte, e, assim como os outros filmes, tornando-se uma espécie de único filme. Novamente é possível observar a relação entre o ambiente externo (o campo) e o ambiente interno (a casa de campo), porém neste caso a natureza se mostra mais presente. O filme mescla diversas imagens abertas do campo e de pinheiros com cenas externas, e imagens de um casal sob uma janela no espaço interno de uma casinha. Uma cena em especial chama atenção, tratam-se de imagens das mãos de um homem que bate contra um dos pinheiros com um machado, embora seja uma cena rápida representa um corte a sequência de calma que o filme transmite. Os movimentos da árvore após essa cena não são mais os mesmos, passam a representar os movimentos de uma árvore em processo de ser cortada. Mas em momento nenhum isso de fato ocorre, e as imagens, em plano aberto do campo, voltam a sua sequência anterior.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

Aparentemente trata-se de um filme relacionado a certo saudosismo, seja por suas delicadas imagens, seja por sua música tranquila com letra sobre os pinheirais, se tornando a voz e o discurso do documentário que “transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme” (NICHOLS, pag. 76).

Aboio e Cantigas

Aboio e Cantigas é construído em um formato bem diferente dos outros filmes da série Brasilianas. A primeira cena tem trilha sonora muito próxima a dos outros filmes, uma canção popular em um primeiro momento instrumental. O que se destaca como elemento novo é uma legenda que está sobreposta a imagens de um campo repleto de árvores. É possível ler “Aboio é o canto com que o vaqueiro acalma a boiada. É melodia de caráter suave, um som prolongado e macio que tem como que o dom de transformar o bravo em manso. Aboiando pelos sertões o boiadeiro reúne o gado das invernadas”. Esta legenda permanece estática por alguns segundos e é acompanhada por um canto suave, um aboio. Esta é, então, outra possibilidade que Humberto Mauro encontrou como forma de discurso, invertendo a estética que vinha sendo apresentada pelos outros filmes que compõem a série Brasilianas.

Em um plano super aberto é possível ver no fundo do quadro, distante, um boiadeiro. Sua posição é a de quem está a procura, ou observando, o gado. Logo na sequência imagens dos bois são sucessivamente mostradas. Essas imagens vão se



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

mesclando entre o boiadeiro e os bois, neste primeiro momento é possível identificar o rosto do boiadeiro.

As cenas seguintes tomam repentinamente outro ritmo, mas sempre evidenciando o que é um ponto principal deste filme, o gado. Entretanto, após as cenas do boiadeiro distante, o gado está mais agitado, assim como a música. Aos poucos, com a orientação do boiadeiro, eles vão se direcionando ao curral. Assim como o gado, a música se acalma, e inesperadamente observa-se outro recurso escrito sobreposto as imagens. O texto explica que depois de reunida a boiada é levada aos currais onde ocorre a “apartação”, ou seja, a separação do gado.

Após a “apartação” o gado aparece já reunido em um curral, somente neste momento conseguimos identificar os rostos dos homens que integram parte deste filme. É possível observar que junto a um homem que chama a atenção da boiada está um menino pequeno, aparentemente feliz e familiarizado com aquele ambiente de fazenda. Ambos estão com seus corpos suspensos sobre cercas do entorno do curral, eles sorriem, se comunicam com os animais que vão passando e gesticulam com as mãos. Não é possível entender exatamente o que falam, mas suas imagens vão sendo montadas de maneira que é possível observar a movimentação dos bois que entram curral a dentro junto a movimentação dos dois personagens que aparentemente estavam a espera deste momento.

Logo em seguida outro elemento escrito salta sob a imagem de um campo. Este trecho, talvez, represente de maneira singela o universo que Humberto Mauro tenta



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

construir em Brazilianas, sobre a vida no campo e suas relações entre o homem e a natureza. O trecho escrito diz que na tradição das vaquejadas as cantigas populares são apresentadas como romances. Ele ainda completa “Essas cantigas, como as de aboio e apartação constituem das mais belas melodias do folclore brasileiro”.

Uma música que diz respeito ao nascimento de um boi é apresentada com imagens de bezerros que correm sob o campo. Na sequência observa-se um homem com um ferrete em suas mãos marcando o couro do bezerro com brasas de uma fogueira. A outra sequência de imagens é associada a uma música que incita uma briga entre touros, as imagens de cobertura deste trecho são a de brigas entre bois ainda pequenos.

Para fechar essa sequência de cenas - que parecem ser uma espécie de história cronológica sobre a vida de um boi - inicia-se uma música quase fúnebre que tem em sua letra a história de um boi que morreu, aparecem imagens de homens no alto de um morro olhando para baixo, com um aspecto de susto. Em meio a eles está o mesmo menino que estava sorrindo em cima de uma cerca, nas cenas anteriores. A mesma música que repete a letra “meu boi morreu” continua a tocar enquanto o garoto fica sozinho observando algo do alto do morro.

Uma espécie de sonho, um momento idílico que faz a imagem voltar ao garoto sentado sob a cerca do curral, em sua expressão sentimos um saudosismo de algo. Essa montagem não-linear também é citada por Nichols como uma ferramenta dos documentários expositivos, pois eles não seguem uma ordem necessariamente



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

cronológica e contínua. O filme acaba em cenas abertas, novamente mostrando o campo e os aboios.

Engenhos e Usinas

Engenho novo talvez seja um dos filmes da série Brasilianas que tem o trabalho de montagem mais complexo entre som e imagem. Logo nas primeiras cenas observa-se o plano aberto de uma grande árvore, uma voz masculina lê uma espécie de poema que conta uma história, este é o primeiro elemento narrativo do filme. Logo após o plano geral da árvore, em um plano mais aproximado, nota-se a presença de um senhor observando a natureza.

De um texto que se refere a esperança e suas definições, e de imagens contemplativas da natureza a câmera faz uma brusca transição entre a natureza e um antigo engenho. Além da transição brusca de uma imagem a outra é possível observar uma troca no ritmo de narração, aos poucos o texto narrado desaparece e é substituído por uma cantiga que se refere ao 'engenho novo botando a roda para rodar'. Este trecho em especial tem uma montagem mais dinâmica, dividida em vários planos que apresentam a roda d'água e suas relações. Num primeiro momento é mostrada à distância, na sequência temos alguns planos que vão se aproximando, pode-se dizer que é uma espécie de apresentação. Depois somos guiados por uma vasta série de imagens que apresentam a roda d'água do engenho como algo grande e imponente. Este trecho em especial tem uma montagem mais dinâmica e que se difere do início do filme.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

No geral, existe uma harmonia entre engenho, o homem e a natureza. Quando a música aliada às imagens começa a dar um corpo rítmico ao filme, observa-se outra brusca alteração na montagem. Em um plano aberto do engenho completo ouve-se a mesma voz masculina do início do filme, que diz ‘um dia o progresso trouxe o vapor’, então a câmera faz um movimento novo. Rapidamente nota-se uma aproximação da imagem em direção ao chão, como uma espécie de queda. Após isso se inicia uma série de planos detalhe de elementos que compõem um cenário industrial, esses elementos são acompanhados na imagem com muita fumaça e uma espécie de caos. A música é repetitiva e ruidosa, também contribui para a sensação de caos.

Tanto som quanto imagem destoam completamente do contexto em que o filme vinha sendo guiado. Na sequência o narrador diz que ‘as usinas modernas foram substituindo os primitivos engenhos’. A sucessão de imagem e som que geram uma sensação de entropia é interrompida, voltamos para o antigo engenho e o narrador completa sua fala dizendo que ‘parou a roda d’água e com ela se foi a poesia’.

A partir do conjunto de narrativas distintas que Mauro produziu e montou até este momento do filme, já é possível observar que se trata de um ponto de vista intimista do diretor em relação aos engenhos e às indústrias, ou o que pode ser considerado como o fim da roda e o início das máquinas industriais.

Na sequência observamos outra mudança: voltamos a ouvir uma música mais ritmada e os planos também voltam ao antigo engenho. Mas agora a estética é de abandono, a roda d’água está parada, assim como todo engenho, a canção também é



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

lenta e contribui para a construção da concepção de um lugar vazio. Agora os planos que relacionam o engenho aos animais e à natureza também são diferentes, cachorros magros, teias de aranha, plantas onde antes corria água e muitos planos sem a presença humana fazem parte do elemento que configura este lugar como algo vazio, solitário e esquecido.

A última quebra do filme vem como uma espécie de alívio. Enquanto a câmera mostra uma bonita roda d'água em funcionamento o autor anuncia que 'em muitos pontos do Brasil ainda existem engenhos primitivos, como aqueles cujos nomes faziam sonhar e que inspiraram cantigas'. A música inicial, sobre o engenho novo, volta a tocar e as imagens da roda d'água em funcionamento com contemplativamente bonitas. A câmera vai aos poucos se afastando, talvez em uma espécie de aviso de que o filme chegou ao fim. Agora os elementos que compõem as últimas cenas dão uma sensação de positividade e esperança, a mesma que o locutor anunciava ainda no início do filme.

Cantos de Trabalho

O primeiro momento do filme é construído com um texto em fundo preto, que diz 'canto de trabalho é música para suavizar e alegrar as tarefas braçais. As cantigas de trabalho - inspiradas na própria tarefa - existem em todo o Brasil, e nelas se encontram muitos dos mais belos fragmentos do folclore brasileiro'. Este filme é dividido por três canções que constroem entre si um único filme/discurso.

A primeira canção se chama Canto do Pilão. Inicia em um conjunto de belos planos que evidenciam mulheres exercendo um trabalho extremamente braçal: socar o



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

pilão. Embora o trabalho seja árduo, a música que acompanha os planos é poética. A cantiga diz em voz feminina ‘tanta gente pra *comê* e eu só pra *socá*’ e parece amenizar o peso das imagens. Este talvez seja um dos elementos que comprovam o quanto a série *Brasilianas* foi construída com sutileza própria que Mauro tinha em promover discursos a partir de seus filmes. A relação entre as imagens que mostram uma realidade difícil, mas que são musicadas de maneira tão bela está associada ao que Nichols afirma sobre a construção do mundo histórico no documentário e a relação com o público. Para ele documentários são veículos de ação e intervenção.

o documentário reivindica uma abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervenção nele, moldando a maneira pela qual o vemos (...) esse gênero ainda preserva uma tradição de sobriedade em sua determinação de influenciar a maneira pela qual vemos o mundo e procedemos nele. (idem, pág. 69)

Nesta primeira cantiga há relação didática entre a letra da canção e imagens, entretanto não se torna cansativa ou monótona. São utilizadas várias transições de tempo e espaço que facilitam o discurso. Enquanto temos imagens da mulher no pilão vemos também pessoas produzindo pães e recheios, além de pessoas à mesa comendo. Faz-se uma analogia à canção que dialoga entre as relações de trabalho e seus dois lados, neste caso, onde existe tanta gente para comer (consumidores) e outras só para socar (trabalhadores/produtores).

Os movimentos do trabalho que se repetem continuamente, associados ao ritmo da música e das batidas do pilão entram no mesmo ritmo com que Mauro insere imagens de pratos de comida à mesa, pintinhos se alimentando no chão e imagens do gênero que em um contexto geral se misturam tornando-se uma única coisa. É possível



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

perceber que todos esses elementos coexistem em uma relação de dependência mostrados nos planos do filme, da produção do alimento no pilão até mesa da pessoa que irá consumi-lo.

Abruptamente as imagens e a canção são alteradas, mas por carregar a mesma essência anterior, há continuidade da primeira parte do filme. Agora são homens que seguem os mesmos movimentos das mulheres, mas com um “socador” para firmar a terra. Eles são vários e cantam “e bate o pilão, aroeira. Na terra do açude, aroeira. Põe força na mão, aroeira. No corpo Saúde, aroeira...”, e assim a cantiga prossegue narrando o trabalho dos homens sob a terra. Assim como as mulheres, seus movimentos dialogam com o ritmo da canção, e o que observamos são trabalhadores sob um sol escaldante. Este trecho, em especial, é repleto de planos bem elaborados e belos, que mostram a terra, o campo, o socador, a sombra dos trabalhadores no chão, um *contra-plongée* que agiganta na tela esses trabalhadores braçais ao som da cantiga firme.

Poucos filmes da série Brasilianas dão tanto destaque a figura das pessoas como este, os homens estão trabalhando de maneira braçal e conseqüentemente estão muito suados, as imagens evidenciam isso e mostram explicitamente a identidade dos personagens, uma das poucas cenas desta série com rosto e conseqüentemente identidade. A primeira canção é finalizada com a sequência de identificação dos personagens.

A segunda canção se chama Canto de Barqueiro e mostra o trabalho de um barqueiro, mas, mais do que isso, a relação entre seu trabalho, seu amor, a saudade e a



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

solidão. A música que acompanha a história é trabalhada com imagens igualmente didáticas. O filme fixa a partida do barqueiro e a despedida de sua amada na beira do rio, acenando um típico lenço branco com as mãos. Fixa nas dificuldades (como a canoa estar furada), nos dilemas e no regresso. Ainda que de maneira cronológica, a montagem dessa história é apresentada por blocos.

Por fim, a última é a Canção da Pedra. Logo no início as imagens são de outro tipo de trabalhador braçal, um quebrador de pedras. A cantiga retrata um trabalho predominantemente masculino. A cantiga repete “foi companheiro, foi levantar pedra” e as imagens, didaticamente exemplificam o trabalho de levantar pedras aparentemente muito pesadas. O filme é finalizado com a imagem de uma carroça que transporta a pedra e com os homens jogando seus instrumentos de trabalho em um movimento de “fim de expediente”.

Manhã na Roça: O Carro de Bois

As imagens iniciais são de grandes planos abertos do campo, nota-se a presença de pessoas e da natureza, mas a presença humana está relacionada ao trabalho. Trata-se de uma manhã na roça com homens em seus respectivos trabalhos, usando inchadas, arando a terra, andando em cavalos, guiando bois a seu destino, entre outros ofícios. A câmera mostra uma grande quantidade de vacas cercadas em um espaço e corta para a primeira imagem mais aproximada de uma situação, no caso a de um homem ordenhando uma vaca. Uma sucessão de imagens de animais se faz presente neste



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

momento, é possível identificar vacas, bois, porcos, galinhas, típicos animais de áreas rurais que também são protagonistas deste filme.

Mauro utiliza imagens de diferentes mulheres e diferentes espaços alimentando galinhas e seus filhotes, que na sequência aparecem em close se alimentando. Até esse momento a música não é composta por letra. Logo em seguida a imagem de um galo, imponente, toma espaço no filme. Ele entra no mesmo espaço onde as galinhas estão se alimentando e rouba a cena. Em uma grande movimentação todos os animais, que já foram apresentados anteriormente, correm em fuga, ao menos é o que a montagem remete com um clima de tensão representado por imagem e som.

Uma briga entre o galo garninzé e um galo maior - aparentemente mais forte - se estabelece, enquanto isso acontece temos o primeiro contato com uma linguagem oral, por meio da música que didaticamente narra a situação da briga entre os galos. Após a saída do galo garninzé como vitorioso a ordem se estabelece novamente, e a montagem volta a ser contínua, sem nenhum elemento de estranhamento, seja por imagem ou música. Na sequência tem início uma sucessão de imagens de apresentação do carro de bois que aos poucos vai sendo montado pelo homem.

Nessa sequência uma voz masculina inicia uma narração didática sobre o funcionamento do carro de boi. O carro é apresentado como um paradoxo do primitivismo a serviço do progresso, a voz apresenta também seus detalhes de construção, de estética, da madeira à montagem. Sendo assim, essa apresentação do carro de boi se mostra fundamental para aquele período histórico e sua apresentação é



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

uma espécie de enfoque na importância para a construção do espaço rural brasileiro. Sem esse elemento as manhãs na roça, assim como o filme, deixam de existir.

As próximas imagens que sucedem esse trecho narrativo seguem como um cultivo a esse instrumento, uma música que fala sobre o carro de bois acompanha essas imagens e o campo volta a ser representado por um plano aberto. O filme acaba em uma longa estrada de terra em que o carro de boi vai embora junto a animais e ao homem.

Meus Oito Anos

Este é o sétimo e último filme da série *Brasilianas*, diferente de todos os outros o curta-metragem mostra novamente a relação do homem com a natureza, mas agora a sensação de saudosismo é ainda maior. O filme inicia com um homem que caminha em direção a uma árvore enquanto observa o campo, logo na sequência a câmera corta para um primeiro plano e depois um primeiríssimo plano em close do mesmo homem. Este é um enquadramento pouco utilizado na série e neste filme, em especial, representa a consolidação deste personagem como protagonista da história.

Após o close no personagem a câmera mostra o campo e em um brusco movimento, que aqui serve como uma imagem de transição ao passado, observa-se uma casa de campo, típico casarão das antigas fazendas. Um garoto corre em direção as escadas e, dentro da casa, rapidamente deixa sob uma mesa de madeira uma bolsa, volta a correr em direção externa da casa. A sucessão de imagens a seguir é a de um típico menino do campo, e sua rotina feliz com a natureza.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

Enquanto o menino corre pelo campo e pratica brincadeiras típicas desse modelo de infância - como caçar passarinhos em uma arapuca – ouve-se uma canção que diz “ó que saudades que eu tenho da aurora da minha vida, da minha infância querida que os anos não trazem mais”, se até aqui Mauro demonstrou um forte apego aos temas relacionados ao campo e ao meio rural, isso se consolida quase como um documentário autobiográfico. O filme retrata, a partir da cantiga popular, a saudade que um homem tem ao lembrar seu passado infantil e tudo que abarca este período de vida no campo, uma relação muito próxima da biografia histórica do diretor, sobre esta relação.

Enquanto o filme é guiado por música observam-se imagens que remetem as mais variadas formas de infância no ambiente rural. Crianças que correm com rodas em espécie de bambolê pelo chão de terra, meninos brincando com bois e vacas, um grupo de crianças jogando bolinha de gude, um menino que observa o anoitecer e a lua deitado em uma rede onde adormece e é acariciado pela mãe.

Outro corte abrupto nos leva a alguns segundos de imagens de uma praia e das pequenas ondas da beira do mar, a câmera gira sob esse cenário rapidamente e voltamos a imagem inicial do close no homem do início do filme, que continua com um olhar distante e nostálgico. Novamente ouvimos uma locução associada a imagens idílicas da infância no campo, do menino que nada no riacho, que corre pelo mato e sobe em grandes árvores.

Embora seja uma montagem não-linear, é possível perceber que se trata de uma lembrança do homem que vimos em close e que o menino que tanto aparece seria então



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

este homem na infância, no passado. Essa relação fica ainda mais explícita quando, quase ao fim do curta-metragem, a canção começa a falar sobre pitangas enquanto mostra uma mão de criança que tira de uma árvore o fruto, logo na sequência a imagem é cortada para o mesmo close inicial do homem que lambe a boca, como em um sinal de saudades do gosto que aquela fruta tinha.

O filme se encerra com o homem saindo do primeiríssimo plano e entrando em um enquadramento onde observa-se seu corpo todo. Ele levanta de onde estava sentado e lentamente sai de cena, uma espécie de despedida se finda na relação entre a imagem e a música. Encerrando então o último filme da série.

Conclusão

Ao analisar o processo evolutivo da série é curioso observar como os filmes foram tomando forma e se articulando com um cunho mais ideológico. Com o passar dos anos e o desenvolvimento de Brasilianas, a produção dos filmes foi se aperfeiçoando, seja na técnica ou no conteúdo. É claro que deve-se levar em consideração a estrutura evolutiva de aspectos como técnica, equipamentos filmicos, equipe, produção e orçamento, que foram se desenvolvendo durante os anos de produção da série. Mas, em relação a discurso, estética e roteiro nos primeiros filmes é possível observar que se tratava de uma produção tecnicamente mais simples, num contexto geral. Os primeiros trabalhos apresentavam uma lógica didática, intimista, nostálgica, que mostrava apenas a relação entre o homem e a natureza, como em Chuá-Chuá, Casinha Pequena, Azulão e O Pinhal. Esses filmes eram narrados em uma



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

estrutura mais lenta e didática, eram visualmente belos mas não incitavam grandes reflexões sobre temas específicos, questões polêmicas para o período ou análises mais detalhadas sobre determinados fatos.

Depois desse momento é possível observar que Mauro passa a utilizar outro discurso nos filmes que integram a série *Brasilianas*. A partir de *Aboio e Cantigas*, os filmes vão se aperfeiçoando e conseguindo explorar bem mais um discurso, e até mesmo um senso mais crítico e analítico de determinadas situações. Para isso o diretor passa a utilizar outras formas narrativas, como recursos gráficos, textos sob imagens, etc. Depois desse momento observa-se que muitos filmes passam a ter um engajamento discursivo maior por parte de Humberto Mauro, como o engenho tradicional *versus* máquinas das grandes fábricas, o trabalho braçal, as contradições sociais e trabalhistas, o saudosismo de uma infância que já não se vive mais.

É como se o cinema de Mauro tivesse se tornado mais engajado, levantando bandeiras sobre as relações do homem e natureza e as alterações que se estabeleceram entre os dois com o tempo - até mesmo porque os filmes foram acontecendo de ano em ano e as coisas foram evoluindo.

Referências:

CATAGUASES VIVA: http://www.cataguasesviva.com/humberto_mauro.html, acesso em 25/10/2012 as 14:50

CTAv, Centro Técnico Audiovisual: <http://www.ctav.gov.br/acervo/filmografia-humberto-mauro/> acesso em 20/10/2012 as 10:50

LABAKI, Amir. Introdução ao Documentário Brasileiro. São Paulo: Francis, 2006.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

MERTEN, Luiz Carlos. Cinema: entre a Realidade e o Artifício. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

MINAS ON-LINE <http://www3.cultura.mg.gov.br/?task=interna&sec=6&cat=9&con=1794>
acesso em 25/10/2012, as 18:00

MUSEU DA VIDA FIO CRUZ in:
<http://www.museudavida.fiocruz.br/brasiliana/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=418&sid=3>
acesso em 12/11/2012

NICHOLS, Bill. A Voz do Documentário. 1983. In: Ramos, Fernão. Teoria Contemporânea do Cinema. Volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. Introdução ao Documentário. Campinas, SP: Papirus, 2005.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o Documentário. Pág. 261 a 296. In: Teixeira, Francisco Elinaldo (ORG.) Documentário no Brasil. Tradição e Transformação. São Paulo: Summus, 2004.

WERNECK, Ronaldo – *Kiryri rendáua toribócaópe*: Humberto Mauro – São Paulo – Arte Paubrasil, 2009.