

O cinema educativo de Humberto Mauro: análise do filme *Cantos de Trabalho*<sup>1 2</sup>

*Humberto Mauro's educational cinema: an analysis of the film Cantos de Trabalho*

Anderson Ricardo Trevisan<sup>⓪</sup>

<sup>⓪</sup> Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, SP, Brasil. <http://orcid.org/0000-0002-8174-8699>, [detrevis@unicamp.br](mailto:detrevis@unicamp.br), [anderson\\_trevisan@yahoo.com.br](mailto:anderson_trevisan@yahoo.com.br)

**Resumo:**

O filme *Cantos de Trabalho*, de 1955, é um dos curtas-metragens da série *Brasilianas*, dirigida por Humberto Mauro no Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) entre 1945 e 1956. Analisando-o segundo os pressupostos teóricos da Sociologia da Arte e do Cinema, foi possível estabelecer relações entre a construção visual e os valores da época, em que o Brasil ainda buscava sua identidade enquanto nação. No filme, povoado por homens e mulheres simples, na sua maioria afrodescendentes, é possível notar uma nação sendo desenhada, estando no passado patriarcal e escravista a sua principal referência.

**Palavras-chave:** Cinema educativo, Humberto Mauro (1897-1983), Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), nação, sociologia do cinema.

<sup>1</sup> Apoio: Fundo de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão (Faepex/Unicamp); Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

<sup>2</sup> Normalização, preparação e revisão textual: Andressa Picosque (Tikinet)

**Abstract:**

*The film Cantos de Trabalho (“work songs”), from 1955, is one of the short films of the Brazilian series directed by Humberto Mauro at the National Institute of Educational Cinema (Ince) between 1945 and 1956. Analyzing it within the theoretical assumptions of the Sociology of Art and Cinema, it was possible to establish relations between the visual construction and the values of that time, in which Brazil still sought its identity as a nation. In the film, populated by simple men and women, mostly Afro-descendants, it is possible to notice a nation being drawn, with a certain valorization of the patriarchal and slaver past.*

**Keywords:** Educational cinema; Humberto Mauro (1897-1983); National Institute of Educational Cinema; nation; sociology of cinema.

## As *Brasilianas* e a ideia de nação

Desde o final do século XIX percebe-se no Brasil uma imensa necessidade de se compreender o país, mapear sua história, suas raízes. Porém, seria a partir do Modernismo dos anos 1920 que isso começaria a ganhar contornos mais definidos, e em 1930 passaria a ter apoio governamental. Como aponta Antonio Candido (1999), nessa época houve um grande avanço do ponto de vista do pensamento, acompanhado de uma politização (à esquerda ou à direita) dos intelectuais. Foi nesse movimento que se intensificaram os estudos sobre o passado do país, com pesquisas sobre o negro, as populações do campo, a imigração e o contato entre culturas, a partir da aplicação de modernas correntes da sociologia e da antropologia (Candido, 1999).

A indústria do livro também ganhou grande impulso, quando nasceram coleções especializadas em assuntos brasileiros, “num momento em que o país parecia analisar febrilmente o seu espírito e o seu corpo, em desenvolvimento rápido, para conhecer a sua verdadeira natureza e traçar os rumos do seu destino” (Candido, 1999, p. 79). Entre essas coleções estava a *Brasiliانا*. Segundo Pedro Corrêa do Lago, quatro categorias gerais definem uma coleção desse tipo: obras de arte; livros e impressos; manuscritos; e cartografia (Lago, 2009). Os primeiros anos do século XX foram marcados por coleções do gênero em vários países americanos, como Estados Unidos, México, Argentina e Brasil que, depois dos estadunidenses, foi o país do continente que formou o maior número de acervos significativos

sobre sua cultura nacional (Lago, 2009). Isso mostra, sobretudo a partir do nosso Modernismo, uma necessidade de se colecionar conhecimentos sobre o país.<sup>3</sup>

Segundo Heloisa Pontes (1998), baseada nos apontamentos de Antonio Candido, essa necessidade de sistematizar o conhecimento sobre o Brasil começou nos anos 1870, especialmente a partir da literatura, que seria a responsável por dar forma ao pensamento brasileiro. No começo do século XX, porém, a literatura começou a dividir espaço com a ciência, sobretudo após a publicação do livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, de 1902 (Pontes, 1998). Para Antonio Candido (1999), Euclides baseou seu livro nas correntes deterministas da época, que consideravam que os grupos sociais eram condicionados pelo meio físico, e sua escrita transformou a objetividade científica pretendida em testemunho e denúncia contra o exército de Canudos, de 1897.

Ao longo do tempo, a ciência foi se tornando o espaço de legitimidade dessa “identidade nacional”, marcada no Brasil em termos de diversidade. Cabia a esse conhecimento científico buscar elemento que fosse típico a ajudasse a forjar uma imagem do chamado “homem brasileiro”, algo que, do ponto de vista institucional, competiu inicialmente aos museus (Schwarcz, 2008).

No começo do século XX, grande parte do pensamento social se desenvolveu a partir da busca da identidade da nação que se queria construir. A ciência social produzida era farta e se materializou nos vários estudos brasileiros, muitos dos quais ajudaram a compor coleções como a *Brasiliana*, fundada em 1931 por Octalles Marcondes Ferreira, diretor e proprietário da Companhia Editora Nacional, e dirigida por Fernando de Azevedo, sendo “o maior empreendimento editorial destinado a reunir conhecimento sistemático sobre o Brasil, ainda hoje sem equivalente na história da edição do país” (Dutra, 2006, p. 301). A coleção era uma das subséries da Biblioteca Pedagógica Brasileira e continha 387 volumes, acrescidos de 26 da chamada *Série Grande Formato* e dois da *Edição Especial*. Sendo uma das primeiras manifestações do interesse pela história nacional após a Revolução de 1930 (Hallewell, 2005), a *Coleção Brasiliana* nascia com o propósito de mapear o país com trabalhos que oferecessem uma “completude do conhecimento”, e, em tal pretensão, foi bem recebida pelos intelectuais e

<sup>3</sup> Segundo Marlyse Meyer (2001), a partir do Modernismo acontece uma espécie de surto pela busca das raízes nacionais, especialmente entre os anos 1930 e 1940, quando as descobertas e redescobertas se multiplicam. Não é por acaso que nesse período viajantes europeus oitocentistas, como o francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), começam a despertar grande interesse, tanto de colecionadores e intelectuais quando do mercado editorial (Trevisan, 2015).

homens públicos (Dutra, 2006). Em um período em que se tentava forjar uma nação moderna, uma coleção como essa poderia fornecer um conhecimento amplo sobre o país, tendo como fim último a elaboração de uma consciência nacional:

Esses vários estudos, legitimados pela convocação e a chancela da ciência, visam difundir um padrão de conhecimento e compreensão sobre o Brasil, e diagnósticos precisos sobre a realidade brasileira naqueles anos 30, de forma a definir um perfil da nacionalidade e a suportar projetos de políticas públicas. (Dutra, 2006, p. 308)

Certamente essa forma de divulgação do conhecimento (a partir do pensamento verbal)<sup>4</sup> é importante e característica de um “modo de vida” coletivo, uma “estrutura de sentimento” de uma sociedade particular (Williams, 2003). Mas se o interesse era atingir um número maior de pessoas, de modo a promover um sentimento de unidade, ou seja, forjar um nacionalismo, outras estratégias deveriam ser empregadas, como o cinema (nesse caso, uma manifestação do pensamento plástico ou visual).<sup>5</sup> É nesse ponto que nos interessa a série fílmica *Brasilianas*, dirigida por Humberto Mauro entre 1945 e 1956 no Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince). A partir da análise de um dos filmes dessa série, chamado *Cantos de Trabalho* (1955), este artigo discutirá o papel do cinema educativo como um dos caminhos na construção da moderna nação brasileira, especialmente a partir do Estado Novo.

## Considerações metodológicas

Ao se estudar as relações entre sociedade e cultura é possível trilhar caminhos variados, que vão desde a análise da linguagem dos seus objetos até a sua recepção ou circulação. Mas de maneira esquemática, pode-se dizer que dois posicionamentos teórico-metodológicos delimitam a abordagem dos objetos de cultura, especialmente os visuais, podendo haver diversas alternativas e combinações entre eles.

<sup>4</sup> Segundo Vigotski (2008, p. 58), “podemos imaginar o pensamento e a linguagem como dois círculos que se intersectam. Nas regiões sobrepostas, o pensamento e a linguagem coincidem, produzindo assim o que se chama pensamento verbal”.

<sup>5</sup> O conceito vem de Pierre Francastel (1993), para quem a obra de arte visual ou plástica é expressa a partir de códigos próprios que são irreduzíveis a outras linguagens. Nesse sentido, “a obra de arte não é o duplo de qualquer outra forma, seja ela qual for, mas, realmente o produto de um dos sistemas através dos quais a humanidade conquista e comunica sua sabedoria ao mesmo tempo que realiza suas obras” (Francastel, 1993, p. 5). Sobre o assunto, ver, ainda, Fabris (2003).

O primeiro deles os aborda apenas em conjunto, ressaltando as características comuns a todos, dando mais ênfase aos movimentos do que às obras em si. Nessa concepção, a análise de produtos culturais, como pinturas, filmes ou textos literários, é colocada de lado em prol de uma abordagem que considera apenas aspectos externos a eles, que explicariam seus sentidos (Menezes, 1997). Em estudos desse tipo enfatizam-se produção, distribuição e consumo, e as obras tornam-se apenas reflexos de uma estrutura exterior que as determina.<sup>6</sup> Segundo Raymond Williams (2000), a ideia de reflexo na análise da cultura pressupõe que “as obras de arte incorporam diretamente o material social preexistente” (p. 23), de modo que tanto sua forma quanto seu conteúdo sejam apresentados como dependentes de fatos já conhecidos. Williams (2000), autor de orientação marxista,<sup>7</sup> critica essa concepção e propõe uma abordagem das “obras de arte em si mesmas”, que ele entende como “uma categoria sociocultural da mais alta importância, mas por isso mesmo não pode ser pressuposta empiricamente” (p. 120).

Isso nos conduz à discussão da segunda possível forma de abordar imagens, que, segundo Menezes (1997), faz o oposto, colocando os objetos visuais no primeiro plano durante a investigação. Nessa abordagem, que se alinha com o caminho que trilharei neste artigo, o cinema deixa de ser apenas um reflexo de uma estrutura mais geral e surge como ponto fundamental da análise sociológica. Essa maneira de trabalhar parte dos mesmos referenciais de qualquer estudo das relações entre cultura e sociedade, que não podem se limitar à investigação

---

<sup>6</sup> A discussão sobre a arte como reflexo ou espírito de época é complexa e repleta de nuances, e não poderia ser aprofundada aqui. De maneira esquemática, podemos dizer que ela começa a ser sistematizada no século XIX a partir dos estudos de Jacob Burckhardt (1818-1897) e Johan Huizinga (1872-1945), nos quais as imagens eram concebidas como testemunhas do passado e do desenvolvimento do espírito humano. Dessa forma, toda arte seria um “retrato” de sua época (Burke, 2017). Na primeira metade do século XX, autores do instituto criado por Aby Warburg (1866-1929) desenvolveram métodos sistematizados de análise visual que focavam temas e seus significados, em contraposição a uma análise que se restringisse à forma artística (Burke, 2008). Uma síntese dessa metodologia foi publicada por um dos mais importantes expoentes desse instituto, Erwin Panofsky (1892-1968), em sua obra *Estudos de iconologia*, de 1939 (Panofsky, 1986). Em uma tradição marxista próxima às concepções de Georg Lukács (1885-1971), autores como Frederick Antal (1887-1954) e Arnold Hauser (1892-1978) também trabalhavam com a ideia da arte como reflexo da sociedade. Ernst Gombrich (1909-2001) apresentou crítica contundente ao livro de Hauser (1982), *História social da literatura e da arte*, dizendo que nele “todas as atividades humanas estão estreitamente ligadas umas às outras e aos fatos econômicos, [e] a questão de saber qual testemunha invocar para escrever a história deve ser deixada à preferência momentânea do historiador” (Gombrich, 1999, p. 87). Para uma síntese da metodologia de análise visual que parte de Warburg e vai até Gombrich, ver Ginzburg (2003).

<sup>7</sup> Porém, é preciso deixar claro que a posição de Williams é bem particular nesse sentido, afastando-se em larga medida do chamado “marxismo ortodoxo”. Segundo o autor, o “marxismo” do qual ele faz parte é aquele que busca descobrir as conexões entre as formações políticas e econômicas e as formações culturais, mas sobretudo as “formações de sentimentos e de relações”, que permitem reaprender os sentidos do “real” (Williams, 1997, p. 133).

de objetos culturais ou artísticos em si mesmos (como faz Heinrich Wölfflin (1864-1945)),<sup>8</sup> o que não significa, porém, excluí-los da pesquisa. Ao contrário, busca-se significar as obras a partir da sua análise e interpretação como imagens (Menezes, 1997). Isso significa compreender a arte como “expressão de algo que é visual e que, portanto, só pode expressar-se *por meio* dela” (Menezes, 1997, p. 19, grifo do autor), considerando que ela revela informações inacessíveis de outro modo. O objeto artístico torna-se, nesse sentido, um caminho privilegiado para se entender determinados aspectos do mundo social, mas não está desligado de suas raízes. Essa perspectiva se alinha com os pressupostos de autores como T. J. Clark, Raymond Williams, Pierre Francastel, John Berger, Peter Burke, Fredric Jameson e muitos outros. No Brasil, autores como Antonio Candido, na literatura, e Paulo Emilio Salles Gomes, no cinema, seriam exemplos de críticos que abordam a relação entre cultura e sociedade dessa maneira dinâmica, valorizando as obras sem esquecer-se do chão histórico do qual elas emergem e em que travam suas lutas simbólicas.<sup>9</sup>

Um passo importante nesse sentido seria dado por Pierre Francastel (1900-1970), que cria, na França, a disciplina Sociologia da Arte nos anos 1950 (Menezes, 2015). Para esse autor, “somente ao nível de uma análise aprofundada das obras que pode se constituir uma sociologia da arte” (Francastel, 1970, p. 15), sendo fundamental furta-se a conceber as imagens como reflexo do mundo material ou do espírito de uma época. Pensada dessa forma, a arte não é vista como o duplo de uma realidade dada, mas como parte de um sistema pelo qual a humanidade comunica sua sabedoria (Francastel, 1993). Nesses termos, a arte informa “mais sobre os modos de pensamento de um grupo social que sobre os acontecimentos e sobre o quadro material da vida de um artista e seu ambiente” (Francastel, 1993, p. 17).

Se Francastel propõe um método para abordar os objetivos figurativos de maneira geral, com Pierre Sorlin (1977) surgem caminhos paradigmáticos para a análise sociológica dos filmes.<sup>10</sup> Assim como Francastel, Sorlin não aceita uma análise fílmica que se limite a “revelar”

---

<sup>8</sup> Wölfflin (1989) lê obra de arte de modo estritamente estetizante, dando aos estilos e formas artísticas vida própria, sem qualquer relação com o meio social. Dessa maneira, as transformações nos estilos de pintura do século XV ao XVII são apresentadas pelo autor a partir de pares conceituais (linear × pictórico, plano × profundidade etc.) que explicam a arte como uma evolução natural das formas, sem relação com o mundo social. Por conta dessa abordagem, Wölfflin é lido como um autor positivista (Holly, 1985).

<sup>9</sup> O rol de autores citados até aqui permite perceber, como aponta Menezes (1997), que independentemente de onde venham os pressupostos teóricos mais gerais (Marx, Weber ou Durkheim), “pensadores de todas as correntes são encontrados nas duas posturas analíticas aqui discutidas” (p. 17).

<sup>10</sup> Embora mesmo Francastel (1983, p. 172) problematize em certa medida a análise fílmica, a partir do que ele chama de “*science filmologique*”.

elementos do mundo social que já se conheceria de antemão. Para ele, um filme não é apenas um jogo de forças sociais que traduzem as concepções de seus realizadores e que, por extensão, corresponderiam às estruturas sociais na qual o filme foi produzido (Sorlin, 1997). Afinal, se um filme apenas reflete o que já se supõe saber sobre a sociedade, pouco ou nada adianta analisá-lo.

Tanto Francastel como Sorlin concebem o material visual como linguagem que deve ser investigada em si mesma, fugindo das armadilhas de se concebê-la como representação fiel de informações que poderiam ser encontradas em outro lugar. Por isso, o filme de Humberto Mauro fornecerá, aqui, as bases centrais para a problematização do cinema educativo como elemento de construção da nação brasileira. Todavia, é certo que, se as imagens apresentam essa autonomia relativa, não podemos fazer o extremo e, nos moldes de um formalismo ao estilo de Wölfflin, ignorar as raízes sociais da produção artística, sobretudo pelo filme analisado, aqui, ser produzido dentro de um instituto fomentado pelo governo brasileiro. Isso significa ampliar o debate centrado na dicotomia Estado/cinema, comanditário/artista, etc., interpretação comum nos estudos sobre arte e sociedade – especialmente no que se refere às produções de caráter oficial.<sup>11</sup> Como aponta Antonio Candido (2003), o fato de um artista trabalhar junto ao poder público não significa, necessariamente, que se identifica com as ideologias e interesses dominantes, nem que sua obra não possa, inclusive, se opor a um regime opressor. Nestes termos é que a relação entre cinema e sociedade deve ser problematizada.

Por isso, antes de abordar o curta-metragem *Cantos de Trabalho*, indicarei o cenário político e institucional que permitiu sua realização, e para tal é imprescindível falar sobre o Ince. Depois disso, analisarei as imagens criadas por Mauro, tentando compreender em que medida elas contribuem para a construção visual de uma nação.

## Cinema, cotidiano e conhecimento

O Ince surgiu como parte de um grande projeto de criação da moderna nação brasileira. O cinema era visto como um caminho para o saber, sobretudo para as milhões de pessoas que

<sup>11</sup> Nesse caso, a principal referência é Haskell (1997).

não sabiam ler, como atesta a fala de Getúlio Vargas à Associação de Produtores Cinematográficos:

O cinema será, assim, o *livro das imagens luminosas*, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa de analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressionante. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola. (citado por Schvarzman, 2004, p. 135, grifo do autor)

Cinema e educação, juntos, tentariam levar o conhecimento a um número maior de pessoas do que aquele correspondente à população letrada. Como aponta Sheila Schvarzman (2004), acreditava-se que a educação era o motor de transformação dos homens, e o cinema se tornava, nesse sentido, instrumento valioso para agir em um país imenso como o Brasil, repleto de analfabetos, e tão distinto em termos geográficos, culturais e étnicos.

No Ince, a produção cinematográfica de caráter científico (incluindo, aqui, os filmes históricos)<sup>12</sup> era imensa, a maior parte produzida por Humberto Mauro. Segundo Schvarzman (2004), a ciência tinha um lugar central no Instituto, dada sua reconhecida importância na construção da nação. No entanto, a série *Brasilianas* escapa um pouco desse perfil científico ao trazer imagens pitorescas e informativas sobre costumes de várias regiões do país, tendo como mote a criação de curtas-metragens (na época chamados de “filmes complementos”). No entanto, se os filmes não discutem ciência no sentido biológico (como Mauro faria, por exemplo, em *Lição prática de taxidermia* (1936) ou *João de Barro* (1956)), eles trazem à tona elementos caros ao pensamento social brasileiro da época, como o modo de vida rural, com destaque para o trabalho, bem como a questão do progresso. Assim, as *Brasilianas* podem ser pensadas como expressões do pensamento social, ou, antes, como um aspecto do pensamento social, apresentado em forma de imagens, sons, cartelas informativas e narrações em voz over. Duas frentes orientadas para um mesmo objetivo: criar uma ideia e um sentimento de nação a partir de um objeto do conhecimento. Dessa forma, podemos dizer que esses filmes fazem parte do pensamento visual brasileiro.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Como *O descobrimento do Brasil*, de 1937 (produzido pelo Instituto do Cacau da Bahia com apoio do Ince), *Os bandeirantes*, de 1940, ou *O despertar da redentora*, de 1942. Para uma análise sociológica do primeiro, ver Trevisan (2016). Para uma análise historiográfica em profundidade de *O descobrimento do Brasil* e de *Os bandeirantes*, ver Morettin (2013).

<sup>13</sup> Volto aqui ao conceito criado por Pierre Francastel (1993), que explica o pensamento plástico (ou visual) como um dos modos pelo qual o homem informa o universo sobre seus valores. Ao investigarmos o cinema a partir

As Brazilianas foram lançadas entre 1945 e 1956, iniciando com o filme *Chuí chuí e Casinha pequenina* e finalizando com *Meus oito anos*, num total de sete blocos de curtas-metragens. Trata-se de uma série em que imagens do país, no caso paisagens rurais, são apresentadas ao espectador, sempre embaladas por uma canção que lhes dá ritmo e provoca algumas percepções: nessas paisagens,<sup>14</sup> o que vemos é um país ordinário, habitados por animais dóceis e natureza pitoresca, mas não selvagem, que é controlada conforme a vontade do homem – no caso, também um homem ordinário, figura de um cotidiano rudimentar.

Uma das características mais marcantes desses filmes é a ideia de figuração do dia a dia, buscando explicar a nacionalidade brasileira a partir daquilo que seriam seus elementos primordiais. Segundo Agnes Heller (2004), a vida cotidiana não está “fora” da história, mas no seu “centro” – é a verdadeira substância do social. Humberto Mauro, ao dar materialidade visual a esse cotidiano, contribuiu para a construção de certa imagem sobre o país – nesse caso, uma imagem prosaica ligada a valores tradicionais, sugeridos pela vida no campo. Olhar para a vida simples ou ordinária, portanto, é buscar essa substância do social. Quando aparece em um filme, trata-se de perceber os sistemas relacionais (Sorlin, 1977) por ele propostos e como isso se desdobra em analogias com a vida social, seus valores e ideologias. No caso dos curtas-metragens da série Brazilianas, vemos a tentativa de apresentar imagens diversas que, em conjunto, apontariam para uma unidade: a figuração do “homem brasileiro”, como um forte e astuto personagem da vida cotidiana, aquele que é responsável pelo desenvolvimento, manutenção e identidade da nação brasileira. O que se percebe na maioria dos curtas-metragens da série é que esse tipo social será o trabalhador negro, que ocupará o centro da análise do curta-metragem nº 5 da série Brazilianas, intitulado *Cantos de Trabalho* (1955).

---

desse conceito, podemos afirmar que “todo cineasta é um pensador, que pensa através das imagens que constrói” (Menezes, 1996, p. 91). Dessa forma, podemos compreender Humberto Mauro como um agente na constituição do pensamento visual brasileiro ao concebermos suas obras filmicas como fruto de um acúmulo de conhecimento e como propostas de reflexão sobre um dado meio social.

<sup>14</sup> Segundo Edgar Morin (2008), a tarefa das paisagens, nos filmes, é exprimir os estados de alma dos seus realizadores.

## O “homem brasileiro” nos *Cantos de Trabalho*

O curta-metragem sobre os cantos de trabalho é dividido em três partes integradas, com o “canto de pilão”, o “canto de barqueiro” e o “canto de pedra”.<sup>15</sup> Todas aludem, como o título já sugere, ao mundo do trabalho, no caso um mundo rural, destacando cantos que dariam o ritmo das atividades braçais apresentadas. Nesses filmes Mauro apresenta trabalhadores em seus afazeres, em sua maioria pessoas negras, quase invariavelmente felizes na execução de suas tarefas.

Segundo a *Enciclopédia da música brasileira* (Marcondes, 1998), os cantos de trabalho eram “cantigas que acompanhavam o trabalho, regulando e coordenando os movimentos do corpo”, havendo no Brasil grande variedade deles, “remontando a maioria ao período colonial, quando a mão-de-obra escrava foi amplamente empregada na lavoura, na mineração e na cidade” (pp. 149-150). A despeito de esse tipo de manifestação popular ser, mesmo no tempo de Mauro, algo raro, por conta do processo de modernização da vida rural (Marcondes, 1998), no filme é informado que se tratava, na época, de algo comum em várias partes do país.<sup>16</sup>

Logo após o título (*Cantos de trabalho*) e das informações da equipe de produção, ao som de música que embalará a primeira parte do filme, aparece uma cartela, de fundo preto, letras brancas, contendo a explicação daquilo que será apresentado: “Canto de trabalho é música para suavizar e alegrar as tarefas braçais. As cantigas de trabalhos – inspiradas na própria tarefa – existem em todo o Brasil, e nelas se encontram muito dos mais belos fragmentos do folclore brasileiro.”

Então a música acelera e temos um plano geral, com vista de uma fazenda em ângulo alto. Trata-se de um vale, imagem presente em todos os curtas-metragens da série. Em seguida, em plano americano aparece uma mulher em um galpão, de costas, socando um pilão. É uma mulher negra, jovem, que usa saia xadrez e blusa branca.<sup>17</sup> O título dessa sequência do filme é apresentado sobre ela, em letras brancas: “Canto de pilão – Brasil Central e Nordeste”.

<sup>15</sup> O filme pode ser assistido on-line, na íntegra, no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira, disponível em <<http://www.bcc.org.br/filmes/443389>>.

<sup>16</sup> Mauro não apreciava o processo de modernização das fazendas, e sua afetividade estava vinculada às paisagens rurais da sua infância (Gomes, 1974, p. 71).

<sup>17</sup> Segundo Costa (2015), a imagem dessa mulher, “uma jovem negra, cabelos desgrenhados e corpo tomado pelo suor”, contrasta com o ideal de beleza cinematográfica da época, representada, por exemplo, por Sandra Amaral, “com a alvura do rosto maquiado e envolto por loiras madeixas cuidadosamente penteadas” (p. 22), no filme de

Outras mulheres podem ser percebidas naquele ambiente, mas sem o destaque dessa primeira, que então aparece filmada de baixo para cima, como se a câmera estivesse na altura do pilão. Desse ângulo a mulher parece gigante, forte, compenetrada em executar sua tarefa, ao mesmo tempo que entoa, incessantemente, uma música que vai impondo um ritmo ao trabalho. Apesar da tentativa malsucedida de sincronizar som e imagem, temos a sensação de estar ouvindo aquela pessoa cantando: “Tanta gente pra comer, eu só pra socar”. Além disso, planos intercalados entre o rosto da mulher e o alimento (arroz) que ela soca dentro do pilão ficam bastante evidentes. Abre-se o plano seguinte com a mesma ação, só que agora o produto socado será o café. Antes que a moça saia de cena, temos um *close* do seu rosto, agora sereno, quando um coro entoando os mesmos versos é introduzido. O cenário é aprazível, a despeito de o canto sugerir uma queixa sobre a precariedade daquela condição.

No plano seguinte, outra mulher aparece cozinhando algo em um tacho, mas o jogo de luz e sombra não permite que vejamos seu rosto. O ambiente interno, obscuro, recebe toda sua luz do lado esquerdo, que incidirá especialmente sobre o tacho. Sem cortes, a câmera desce para que vejamos que ele está sobre um fogão a lenha. Trata-se de uma cena típica de fazenda, parte do imaginário de Mauro.<sup>18</sup> Logo podemos ver o que está sendo cozido: arroz-doce. Assim, o filme tenta mostrar o caminho percorrido pelo grão até se tornar alimento, especialmente o trabalho humano necessário para isso. De todo modo, quando o filme mostra o doce em processo de cozimento, já não vemos mais o tacho, mas uma panela menor, com outro formato.

---

Adhemar Gonzaga, *Carnaval em lá maior*, também de 1955. Concordo com a ideia de um contraste entre os tipos sociais apresentados em ambos os filmes, mas o autor talvez exagere um pouco em sua análise, pois se a personagem do filme de Mauro não tem as loiras madeixas de Sandra Amaral, tampouco tem cabelos “desgrenhados”: seu penteado é simples e consiste em cabelos presos para trás, em formato de coque. Da mesma forma, se sua pele não tem a “alvura” de Sandra, ela não está tomada pelo suor. Como nos lembra Jean-Claude Carrière (1995), o espectador tem um papel ativo ao assistir a um filme, chegando, algumas vezes, a ver coisas que, na verdade, nem são mostradas. Ele cita o exemplo do final de *O bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968), em que muitas pessoas afirmam terem visto uma criança monstruosa, chegando a descrevê-la em detalhes. Tal imagem, contudo, não aparece no filme: a percepção foi além e acabou vendo o invisível (Carrière, 1995). Segundo Francastel (1983), a imaginação é fundamental para lermos as imagens que vemos. No entanto, ao analisá-las rigorosamente, devemos ter certeza de que estamos partindo do que está sendo mostrado, e não daquilo que nossa imaginação nos levou a “ver”.

<sup>18</sup> Humberto Mauro nasceu em Volta Grande (MG) em 1897 e teve a infância marcada pelo ambiente rural. Pode-se dizer que seu espírito estava “cristalizado sentimentalmente no passado” (Gomes, 1974, p. 73). Essa imagem acabou sendo seu maior legado, sobretudo para a cultura mineira. No Memorial Minas Gerais Vale, em Belo Horizonte (MG), há um ambiente chamado “A fazenda mineira” que traz elementos do interior dessas propriedades do século XVIII e XIX, com referências ao cinema de Humberto Mauro. Nesse espaço é possível, inclusive, assistir a alguns vídeos realizados por ele, que remetem ao mundo rural (“A fazenda mineira”, n.d.).

As imagens mostradas são o prenúncio de um banquete: planos intercalados entre a feitura do arroz-doce mostram também pãezinhos sendo assados, quando finalmente o doce é distribuído em vários pratos. O café, que havia aparecido antes, sendo socado, agora aparece em seu produto final, a bebida coada e pronta para consumo. É bem interessante a maneira como o filme sugere esses processos de transformação da matéria-prima em produtos consumíveis, tudo obra do trabalho humano. Porém, não serão esses os humanos do filme a consumir os alimentos, mas outro grupo social, de quem vemos apenas as mãos. A mesa é sofisticada, com louça fina e belos guardanapos. As unhas de quem se alimenta parecem pintadas com esmalte, o que denota se tratar das patroas daquelas mulheres trabalhadoras. Portanto, nesse primeiro momento do filme pudemos ver o trabalho de transformação de grãos em alimento para seres humanos – no caso, de um estrato social mais elevado.

Na sequência, o que vemos é milho sendo socado no pilão pela mesma jovem, que permanece entoando seu canto de trabalho. O milho se tornará quirela, e rapidamente sabemos para quem irá esse produto, já que uma galinha é filmada junto a seus pintinhos. O ato de ciscar e bicar o chão sugere que já estão se alimentando com o fruto do trabalho da mulher. O mais bizarro, porém, é que o ato de socar a quirela é apenas o início de um ciclo, que não termina na alimentação do animal, mas novamente na alimentação humana, haja vista que no plano seguinte já se vê uma galinha assada sobre a mesa, sendo cortada com talheres.

É bem curioso como Humberto Mauro tentou ser didático ao demonstrar a transformação da natureza a partir do trabalho, nas várias etapas até que a matéria-prima se tornasse alimento. Vale destacar que o trabalho foi executado por uma mulher negra, construída como gigante, forte, empenhada no trabalho e alegre durante sua execução.

A sequência, ainda no bloco do canto de pilão, mostra três homens negros, de chapéu e sem camisa, socando não alimentos, mas a terra, com “socadores” maiores. Filmados em *contra-plongée*, como a moça da sequência anterior, também parecem gigantes. Esse ângulo favorece positivamente o personagem do filme, engrandecendo seu valor, dando-lhe maior importância.<sup>19</sup> Porém, como aponta Schvarzman (2004), isso não altera o fato de permanecerem obedientes em sua atividade braçal pesada, que consiste em dar forma ao que a natureza teria de resistente, as pedras, ao mesmo tempo que ganhavam unidade enquanto grupo. Para a autora,

<sup>19</sup> O termo “*plongée*” corresponde à “câmera alta”, e “*contra-plongée*”, à “câmera baixa”. A ideia de que esses ângulos de câmera valorizam ou desvalorizam os personagens é uma convenção nem sempre aceita (Xavier, 2008, p. 159, nota de rodapé 3), mas muito compartilhada nos estudos fílmicos.

essa docilidade acompanha o caráter nacional da época, apontado por Fernando de Azevedo, em que sofrimento, resignação, tolerância, hospitalidade e outros sentimentos eram valorizados.

A partir de outro ângulo da câmera pode-se perceber que se trata de quatro homens, e não apenas três, mas esse novo personagem não usa chapéu. Eles também entoam um canto de trabalho:

E bate o pilão (aroeira)/ na terra do açude (aroeira)/ Põe força na mão (aroeira)/ no corpo saúde (aroeira)/ O sol vai queimando (aroeira)/ a pele da gente (aroeira)/ E a gente cantando (aroeira)/ E a terra sofrendo (aroeira).

A música, ao contrário daquela cantada pela jovem da sequência inicial, é monótona e um tanto melancólica.

Em termos gerais, o tema lembra uma imagem social conhecida no Brasil e eternizada em uma das aquarelas de Jean-Baptiste Debret, *Paveurs* (Calceteiros), em que homens negros trabalham no calçamento da cidade. Nessa aquarela de 1824 (“Calceteiros”, 2017)<sup>20</sup> o pintor francês apresenta escravos urbanos na tarefa de pavimentação da cidade do Rio de Janeiro. Apenas os dois homens, que estão no primeiro plano, utilizam um instrumento similar ao que vemos no filme, mas a semelhança no tema aproxima as duas criações visuais. Vale sempre lembrar que Debret está no contexto de um país escravista, ao passo que Mauro fala sobre o trabalho de homens livres, ainda que seu saudosismo por vezes confunda um pouco a temporalidade. No filme, os enquadramentos oscilam entre o socar a terra, o rosto dos trabalhadores, seus pés ou suas mãos. Muitas imagens são em ângulo muito próximo. Podemos ver o suor em seus rostos, e os atores, belos, agora lembram, mais do que os negros debretianos, o *Mestiço* de Candido Portinari (1934), que traz a imagem, do tronco para cima, de um homem negro, sem camisa e com os braços cruzados (“Mestiço”, 2017).

<sup>20</sup> A aquarela foi a base para a criação da litografia que compõe a segunda parte da Estampa 80, Prancha 33, do segundo volume do livro de Debret *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, editado em 1835, intitulada *Scène de carnaval. Paveurs. Marchande d'atacaça* (“Acervo digital”, n.d.). A edição mais recente do livro de Debret conta com prefácio e organização de Jacques Leenhardt e foi editada em 2015 no Brasil (Debret, 2015).

A comparação pode parecer um tanto arbitrária, mas se pode subentender que em ambas as obras interessa apresentar a figura do negro associando sua grande capacidade para o trabalho com a beleza, o que se consegue mostrando sua rija musculatura e o brilho de sua pele ao sol. Como nos lembra Annateresa Fabris (1990), a participação de Portinari no Modernismo do Rio de Janeiro, após 1930, foi crucial para estabelecer a figura do negro como elemento constitutivo da nacionalidade,<sup>21</sup> e disso nos apropriamos para aquilatar o debate em torno dos curtas-metragens de Humberto Mauro.

Algo recorrente nesses filmes é a tentativa de combinar o que se diz nos versos das músicas com aquilo que as imagens mostram. Assim, quando é cantado “Põe força na mão”, o plano detalhe é nas mãos; o mesmo acontece em “O sol vai queimando”, quando o céu tem destaque. O *close-up* é uma tentativa de evitar ambiguidade nas imagens mostradas, e, no caso do rosto, mostrar a subjetividade dos personagens (Balázs, 2008) como se eles sofressem junto com a terra que vai sendo socada. No verso “E a terra sofrendo”, há um close no pé de um dos trabalhadores, que lembram os pés modernistas pintados por Portinari.<sup>22</sup>

Assim, as pessoas negras, como são apresentadas por Mauro nesse filme, têm algo de Portinari, até mais do que de Debret. Dessa forma, podemos dizer que o diretor se vale de um esquema já realizado e bem-sucedido de construção visual do homem negro brasileiro.<sup>23</sup> Enquanto eles cantam/trabalham, Mauro intercala imagens da paisagem, planos gerais que não pretendem nada além de deixar a sequência mais dinâmica, pois não se trata, como nas primeiras cenas do filme, de mostrar o resultado do trabalho. Por sua vez, ele liga novamente o homem ao ambiente rural, à vida na natureza, que é transformada pelo seu trabalho.

<sup>21</sup> A autora fala especialmente sobre a participação do artista na preparação dos murais do prédio do Ministério da Educação e Saúde (a partir de 1951, Ministério da Educação e Cultura), um emblema do Modernismo oficial do Rio de Janeiro (Fabris, 1990).

<sup>22</sup> Sheila Schwarzman (2004) aponta isso em sua breve análise desse curta metragem. Seu livro sobre Humberto Mauro é rico em informações documentais, sistematizadas para se conhecer determinados aspectos da vida e obra do cineasta, sobretudo em seu trabalho no Ince. Contudo, com exceção do filme *O descobrimento do Brasil*, profundamente trabalhado pela autora, os demais compõem um amplo cenário de análise, bem realizado e orgânico, mas sem preocupação com pormenores. O oposto é o que proponho aqui, não desejando estabelecer uma história do cinema, mas sim realizar a análise sociológica do filme de Humberto Mauro, o que implica analisar as imagens em profundidade, no sentido de perceber as forças sociais que estão em jogo ali em sua forma simbólica, e que só ganham sentido quando são assistidas.

<sup>23</sup> Segundo Ernst Gombrich (1996), por mais que um artista visual pretenda registrar “a verdade”, ele sempre tenderá a trabalhar a partir de algo familiar, de uma representação conhecida. Diante de uma forma nova, ele procurará fazer um ajuste entre o que deseja representar e um esquema conhecido, denominado “*schemata*”. Qualquer nova representação, portanto, será fruto de um trabalho entre a necessidade de construir um objeto figurativo, um esquema mental e a correção do objeto de acordo com essa *schemata* (Gombrich, 1996).

Portanto, Mauro enfatiza a relação entre homem e natureza a partir do trabalho, mostrando apenas pessoas negras nessa tarefa. Também serão negros os protagonistas do próximo bloco, agora sobre “canto de barqueiro”, construído de maneira mais simples, com apenas dois personagens.

A primeira cena, sob o letreiro que intitula esse bloco (“Canto de barqueiro – rio Jequitinhonha”), apresenta um homem negro, visto de frente, à beira de um rio, que, por conta da falta de movimento, mais se parece com uma lagoa. Ele usa uma camiseta listrada e um chapéu, e podemos vê-lo bem no momento em que se despede de alguém, acenando. Até então, não sabemos de quem se trata, mas ainda assim é uma cena de despedida.

O homem, que carrega um embornal, parte “rio” abaixo remando seu barco. Só então vemos a pessoa que deixou em terra firme, uma mulher negra, de cabelos curtos, vestido branco, de costas, na margem daquele “rio”, acenando com um lenço branco na partida daquele que, provavelmente, é seu marido. Tudo, claro, é embalado por uma música triste, que fala sobre saudade e sobre o medo de o companheiro morrer. Como se ouvisse a música e pressentisse um futuro triste, a mulher abaixa a cabeça em sinal de grande pesar.

Atendo-se ao esquema até então utilizado, o filme mostra, em imagens, aquilo que a música diz.<sup>24</sup> Quando os versos melancólicos dizem “Eu descí pro rio abaixo, numa canoa furada”, vemos que há realmente água no interior da embarcação, exigindo que o barqueiro a tirasse com um caneco. Voltamos, então, a ver a jovem – agora em *close*, de modo que não temos dúvida de sua desolação. Atrás dela, uma casinha branca, ao pé de uma colina, completa a paisagem.

No plano seguinte, voltamos a ver os caminhos trilhados pelo barqueiro, que são carregados de vegetação pesada, mormente taboas. Planos detalhes mostram a água bem de perto, como a indicar e a sugerir os caminhos tortuosos e, em certa medida, perigosos por onde o rapaz passava com sua embarcação furada. Uma vez que o cenário é composto por um rio de águas calmas, com aspecto de lagoa, apenas um plano bem próximo permite dar alguma ideia de caminhos acidentados a serem vencidos. Não haveria, ali, outro modo de dar carga dramática à aventura, já que a própria música, o canto de barqueiro, não ajuda, sendo monótona e melancólica.

---

<sup>24</sup> Afinal, um filme é mais do que uma sequência de imagens. Segundo Roland Barthes (1990), o uso de legendas, cartelas e diálogos nos filmes configura o que ele chama de “palavras-*relais*”, que têm como função dar prosseguimento às ações, dotando as imagens de sentidos que elas não teriam em si mesmas. A música também participa desse processo. Segundo Edgar Morin (2008), ela opera no sentido de unir filme e espectador, sublinhando com um grosso traço a emoção e a ação da cena.

Ao longo da sequência as águas vão se assomando e ganhando feições de rio, sendo supostamente o Jequitinhonha (MG), indicado no título desse trecho do curta-metragem. Um plano geral dá a sensação de muito mais água do que no começo, sobretudo pelo barco aparecer diminuto naquele universo aquático. A natureza, assim, vai se impondo ao homem e se tornando maior e mais selvagem.

O filme termina com o pequeno barco perdido no meio do rio, praticamente estático, quase uma fotografia, como a esperar a música (ou a vida) terminar. Segundo José Carlos Bruni (1993), das várias simbologias atribuídas à água, uma delas é a morte:

Se observarmos mais de perto o simbolismo da água como fluidez, movimento, purificação e regeneração, veremos se insinuar pouco a pouco o tema da morte. Assim, o tempo simbolizado pelo rio, o caráter passageiro da existência, indica a morte das coisas. As coisas não só se dissolvem na água, elas também nela desaparecem. A purificação é a anulação do impuro, do pecado e do mal; é a anulação do passado. A água é símbolo de vida e de morte. (p. 62)

A julgar pela tristeza inicial da personagem feminina ao se despedir do companheiro e pelo final da sequência, é bem possível que o personagem masculino tenha sucumbido à força do rio Jequitinhonha – o final lacunar permite essa interpretação. Nesse caso, o jogo de forças entre homem e natureza teve a última como vitoriosa.

Já no terceiro e último bloco deste curta metragem, com o “Canto de pedra”, teremos um trabalho de produção mais elaborado, que enfatiza novamente a importância do trabalho braçal e do canto que contribui para sua execução. Novamente vemos trabalhadores masculinos negros, na maioria das vezes sem camisa, trabalhando pesado sob o sol. Esse canto, de acordo com as informações do título, não é específico de nenhuma região do país, podendo ser ouvido em vários estados brasileiros.

Como uma espécie de regra, o título do filme é sobreposto às primeiras imagens mostradas, no caso, a pedreira que será o cenário da história, já com vários personagens em atividade. Em seguida podemos ver um dos personagens de perto, sob uma espécie de barraca ou quiosque, que o protege do forte sol. Trata-se de um homem branco, em uma das poucas vezes que esse tipo aparece ocupado de trabalho braçal. Ele prepara as ferramentas para o corte das pedras em uma forja improvisada sob o quiosque. Nesse sentido, o homem branco trabalha, mas é um trabalho tecnicamente mais qualificado. Isso é confirmado quando vemos, no plano seguinte, um homem negro utilizando uma ferramenta para cortar uma pedra, sentado no chão. Outros personagens aparecem realizando diversos trabalhos na pedreira, dois deles quebrando uma grande pedra: enquanto um, também branco, segura o ferro, o outro, que é negro, desfere golpes de marreta para que a pedra seja quebrada.

Rapidamente a grande pedra aparece rolando colina abaixo, mas fica presa no meio do caminho, em uma pequena depressão do terreno. Nesse momento, uma força-tarefa de quatro homens é acionada na tentativa de tirá-la de lá. É quando o canto é entoado: “Oi, companheiro/oi, levanta a pedra...”. Um personagem negro, que estava ao longe, olha a cena de perfil. Ao fundo, vemos seu martelo. Trata-se de uma imagem de grande efeito figurativo, com a pele negra e brilhante, em razão do suor sob a luz do sol forte, se contrastando com a pedreira alva do fundo, lembrando, outra vez, o *Mestiço* de Portinari. E a pedra cai, graças ao trabalho dos quatro homens, mas ainda é necessário esforço para que chegue ao chão, para ser fragmentada e carregada em forma de pequenos blocos.

A etapa seguinte do trabalho é carregar as pedras no carro de bois (esse que é um forte ponto de fixação<sup>25</sup> dos filmes de Mauro, reduto da memória, sua *madeleine* proustiana). Trata-se de um trabalho pesado, executado por dois homens negros. As pedras não são pequenas, mas grandes peças, bem maiores do que os blocos organizados, na mesma cena, por outros dois personagens, à esquerda da tela. Ao final, o carro de bois segue, e as ferramentas são colocadas de lado, como a indicar que a pesada jornada de trabalho se findava. A última imagem é a de um dos trabalhadores, filmado de baixo, de corpo inteiro, sobre uma pedra, olhando a paisagem sob ele, com sua marreta nos ombros.

Assim terminam os três blocos que compõem o curta-metragem *Cantos de trabalho*. A fórmula de Mauro para realizá-lo foi mostrar, da maneira mais didática possível, o processo de transformação da natureza pelo homem. Para tal, se valeu basicamente de personagens negros, sugerindo que a força de trabalho não viria de outro lugar que não dessa população. Independentemente de isso ser um fato observado por Mauro na época, tendo a acreditar que remete, antes, a valores ligados ao patriarcado e a uma época da qual nosso cineasta mostra-se sempre saudosista.<sup>26</sup> Se muitas das imagens de homens negros lembram a arte de Portinari, é possível perceber também grande influência de Debret, que há mais de cem anos apontava que, no Brasil, tudo se assentava no trabalho dos negros – no caso, escravos.

<sup>25</sup> Um ponto de fixação é um problema ou fenômeno recorrente numa série fílmica homogênea, caracterizado por alusões, repetições, particularidades visuais, imagem ou mesmo um efeito de construção (Sorlin, 1977). Graças aos pontos de fixação é possível descobrir os sistemas relacionais nos filmes, ou seja, como o meio social é ali configurado e a partir de quais mecanismos de regulação. Isso permite ao autor relacionar o filme com valores do meio social do qual ele emerge (Sorlin, 1977).

<sup>26</sup> Pois, mesmo produzindo imagens aparentemente fiéis do mundo observado, a arte escolhe e modifica as relações de valor e de grandeza entre as coisas (Francastel, 1993).

Dirá o pintor francês na introdução de sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*:

Tudo se assenta pois, neste país, no escravo negro; na roça, ele rega com suor as plantações do agricultor; na cidade, o comerciante fã-lo carregar pesados fardos; se pertence ao capitalista é como operário ou na qualidade de moço de recados que aumenta a renda do senhor. (Debret, 2015, p. 149)

Mauro, no entanto, vive um país de homens livres, mas não deixa de sugerir que o trabalho de base, o menos qualificado, era realizado por pessoas negras, ao passo que o personagem branco, quando aparece, mesmo em um trabalho braçal, realizava algo mais tecnicamente qualificado. As mulheres, por sua vez, aparecem em trabalhos de ordem doméstica, ou então sofrendo pela partida do marido – de todo modo algo que remete a um quadro patriarcal de organização da vida. Se, como já foi apontado, o resgate da importância da figura do negro foi uma das marcas do nosso Modernismo (o que permite pensar o cinema de Mauro, em termos temáticos, como parte dessa corrente cultural), por outro lado o cineasta não faz questão de apontar seu filme como algo informativo a respeito do passado (escravismo), que deveria ser pensado em termos históricos e de forma crítica sobre uma situação já superada.

Do modo como o filme é construído, parece haver uma valorização do trabalho do negro, da sua força, tão necessária para se construir a almejada nação, mas nada que indique ter sido superada a condição de exploração. Os negros do filme não são escravos, não há feitores nem nada que sugira isso, mas são colocados no último nível da pirâmide patriarcal, o que fica evidente na cena em que mãos brancas com esmaltes e joias servem-se do trabalho árduo executado pela mulher negra que trabalhava no pilão. Mauro, ao valorizar o canto de pilão, por exemplo, acaba sendo o defensor de uma estrutura social ultrapassada, em que o negro é apenas mão de obra.

Podemos, é claro, fazer uma leitura otimista e ver em Mauro algo de uma ironia machadiana,<sup>27</sup> mas penso que isso seria forçar o argumento. O cineasta está muito mais ligado a uma estrutura de sentimento romântica, idílica, e se as imagens sugerem alguma crítica, é à modernização do país. Tudo isso, claro, é algo ambíguo e podemos apenas falar a partir da construção fílmica. Não se pode negar, contudo, o destaque das pessoas negras na obra, o que nos faz levantar uma questão: será, então, o negro a figura eleita por Mauro para ser o “homem

<sup>27</sup> Para uma análise da ironia em Machado de Assis, ver os estudos críticos de Roberto Schwarz, sobretudo *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (1990).

brasileiro”, personagem buscado incessantemente durante nosso Modernismo, tendo em vista a criação de uma imagem para a nação? Seguindo as pistas encontradas, em que referências a Debret ou Portinari foram percebidas, tendo a dizer que sim. Mas a análise das imagens permite supor que, mais do que reconhecer nessa figura um dos pilares da nação, ainda incipiente, o sentimento sugerido por Mauro é de certo saudosismo.

A questão de fundo, portanto, é a saudade, e nisso se assenta o nacionalismo de Mauro, algo que remete, num certo sentido, às suas raízes locais: Mauro nasceu na zona rural de Minas Gerais e cresceu em Cataguases, onde realizou seus primeiros filmes. Segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda (1999), “o memorialismo mineiro mobiliza as concepções da mineiridade, numa espécie de sacralização das lembranças da terra” (p. 29). Para Mauro, o passado era algo sagrado, e a vida simples, no campo, era seu universo ideal. Será ali que ele irá buscar a argamassa para construir seu nacionalismo fílmico, que terá afinidades com o projeto de nação que começou a ser delineado nos anos 1930, sempre em busca das raízes da nacionalidade.

## Referências

- Acervo digital: Scène de carnaval. Paveurs. Marchande d’atacaça. (n.d.). *Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin*. Recuperado de <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3739>
- A fazenda mineira. (n.d.). *Memorial Minas Gerais*. Recuperado de <http://memorialvale.com.br/2017/07/12/a-fazenda-mineira/>
- Arruda, M. A. N. (1999). *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense.
- Balázs, B. (2008). A face do homem. In I. Xavier, *A experiência do cinema: antologia* (pp. 92-96). Rio de Janeiro: Graal.
- Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bruni, J. C. (1993). A água e a vida. *Tempo social*, 5(1-2), 53-65.
- Burke, P. (2008). *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar.

- Burke, P. (2017). *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp.
- Calceteiros. (2017). *Enciclopédia Itaú Cultural*. Recuperado de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1585/calceteiros>
- Candido, A. (1999). *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas.
- Candido, A. (2003). A Revolução de 1930 e a cultura. In A. Candido, *A educação pela noite e outros ensaios* (pp. 181-198). São Paulo: Ática.
- Cardoso, V. B., Bandeira, R., Siqueira, J. (2003). *Castro Maya: colecionador de Debret*. Rio de Janeiro: Capivara.
- Carrière, J.-C. (1995). *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Costa, T. G. C. (2015). *Cantos de trabalho no cinema brasileiro: uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Debret, J.-B. (2015). *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (Prefácio e Organização de J. Leenhardt). São Paulo: Imprensa Oficial.
- Dutra, E. F. (2006). A nação nos livros: a biblioteca ideal na coleção Brasileira. In E. F. Dutra, & J.-Y. Mollier, (Org.), *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política: Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII-XX* (pp. 299-314). São Paulo: Annablume.
- Fabris, A. (1990). *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva.
- Fabris, A. (2003). O pensamento visual. In A. M. Catani, W. Garcia, B. Lyra, G. Santana, M. Fabris, F. P. Ramos, ... J. Gatti (Org.), *Estudos Socine de Cinema: Ano IV* (pp. 17-25). São Paulo: Panorama.
- Francastel, P. (1970). *Études de sociologie de l'art*. Paris: Denoël/Gonthier.
- Francastel, P. (1983). *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70.
- Francastel, P. (1993). *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva.
- Ginzburg, C. (2003). De Warburg a Gombrich: notas sobre um problema de método. In *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história* (pp. 41-93). São Paulo: Companhia das Letras.
- Gombrich, E. H. (1996). Truth and the stereotype. In R. Woodfield (Ed.), *The essential Gombrich* (pp. 99-109). London: Phaidon.

- Gombrich, E. H. (1999). História social da arte. In *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre teoria da arte* (pp. 86-95). São Paulo: Edusp.
- Gomes, P. E. S. (1974). *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva.
- Hallewell, L. (2005). *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusc.
- Haskell, F. (1997). *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. São Paulo: Edusp.
- Hauser, A. (1982). *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou.
- Heller, A. (2004). *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra.
- Holly, M. A. (1985). *Panofsky and the foundations of art history*. New York: Cornell University Press.
- Lago, P. C. (2009). *Brasiliiana Itaú: uma grande coleção dedicada ao Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara.
- Marcondes, M. A. (Org.). (1998). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular* (2a ed. rev. ampl.). São Paulo: Art.
- Menezes, P. (1996). Cinema: imagem e interpretação. *Tempo Social*, 8(2), 83-104.
- Menezes, P. (1997). *A trama das imagens*. São Paulo: Edusp.
- Menezes, P. (2015). O passado revisitado. In A. R. Trevisan, *A redescoberta de Debret no Brasil modernista* (pp. 15-17). São Paulo: Alameda.
- Mestiço. (2017). *Enciclopédia Itaú Cultural*. Recuperado de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3202/mestico>
- Meyer, M. (2001). Um eterno retorno: as descobertas do Brasil. In *Caminhos do imaginário no Brasil* (pp. 19-46). São Paulo: Edusp.
- Morettin, E. (2013). *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda.
- Morin, E. (2008). A alma do cinema. In I. Xavier, *A experiência do cinema: antologia* (pp. 145-172). Rio de Janeiro: Graal.
- Panofsky, E. (1986). *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa.
- Pontes, H. (1998). Retratos do Brasil: um estudo dos editores, das editoras e das “Coleções Brasileiras” nas décadas de 1930, 40 e 50. *BIB*, (26), 56-89.
- Schwarzman, S. (2004). *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora Unesp.

- Schwarcz, L. M. (2008). *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarz, R. (1990). *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades.
- Sorlin, P. (1977). *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire du demain*. Paris: Aubier Montaigne.
- Trevisan, A. R. (2015). *A redescoberta de Debret no Brasil modernista*. São Paulo: Alameda.
- Trevisan, A. R. (2016). Cinema, história e nação: Humberto Mauro e *O Descobrimento do Brasil*. *Estudos de Sociologia*, 21(40), 215-235.
- Vigotski, L. S. (2008). *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- Williams, R. (1997). Você é marxista, não é? *Praga: Revista de Estudos Marxistas*, 2, 123-133.
- Williams, R. (2000). *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Williams, R. (2003). El análisis de la cultura. In R. Williams, *La Larga Revolución* (pp. 51-77). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Wölfflin, H. (1989). *Conceitos fundamentais da História da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes.
- Xavier, I. (Org.). (2008). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal.

## Ficha técnica do filme analisado

- Mauro, H. (Diretor), Mauro, J. A. (Diretor de fotografia), & Taranto, A. (Arranjos). (1955). *Cantos de trabalho (Brasilianas nº 05)* [Curta-metragem] (35 mm, sonoro, branco e preto, 10 min.). Brasil: Instituto Nacional de Cinema Educativo.

*Submetido à avaliação em 31 de janeiro de 2017; revisado em 6 de outubro de 2017; aceito para publicação em 7 de março de 2018.*