



**XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017**

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

**A REPRESENTAÇÃO DO HOMEM DO CAMPO, DO NEGRO E DO ÍNDIO NO CINEMA
EDUCATIVO BRASILEIRO**

ANDERSON RICARDO TREVISAN

detrevis@unicamp.br

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP

Departamento de Ciências Sociais na Educação

Faculdade de Educação

BRASIL



XXXI CONGRESO ALAS URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

RESUMO

Nascido no Estado Novo brasileiro, em 1937, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) produziu centenas de filmes, dentro de um projeto de construção da nação em que a educação das massas era uma questão central. Buscava-se, a partir de um grande projeto político onde a cultura e a arte tinham centralidade, construir uma identidade nacional. Levando em conta que a grande maioria da população da época era analfabeta, o cinema educativo tinha um importante papel na construção de um sentimento de nacionalidade. Nessa tarefa, o diretor Humberto Mauro aparece como peça chave. Tendo sido o responsável pela maioria dos filmes produzidos pelo INCE, em seus trabalhos uma imagem de país se constrói a partir de paisagens rurais e personagens típicos, como o homem do campo, o negro e o índio. Nessa comunicação apontarei, amparado em uma análise fílmica com bases na Sociologia da Arte e do Cinema, como Humberto Mauro constrói esses tipos sociais e como essa visualidade contribuiu para a construção de uma ideia nação brasileira.

Palavras-chave

Cinema Educativo; Sociologia do Cinema; Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)



XXXI CONGRESO ALAS URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

ABSTRACT

Created in the Brazilian New State, in 1937, the National Institute of Educational Cinema (INCE) produced hundreds of films, within a nation-building project in which mass education was a central issue. From a major political project where culture and art were central, we sought to build a national identity. Taking into account that the vast majority of the population at the time was illiterate, educational cinema had an important role in building a sense of nationality. In this task, the director Humberto Mauro appears as key piece. Having been responsible for most of the films produced by INCE, in his works a country image is constructed from rural landscapes and typical characters, such as country man, black man and Indian man. In this communication I will point out, supported by a film analysis based on the Sociology of Art and Cinema, how Humberto Mauro constructs these social types and how this visuality contributed to the construction of a Brazilian nation idea.

Keywords

Educational Cinema; Sociology of Cinema; National Institute of Educational Cinema (INCE).



XXXI CONGRESO ALAS URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

I. INTRODUÇÃO. O CINEMA EDUCATIVO NO BRASIL

Apresentação

Com as Reformas Educacionais de 1928, de Fernando de Azevedo, o chamado Cinema Educativo passou a receber uma atenção especial no Brasil, a partir do Decreto 2940, de 22 de novembro daquele ano. Pensando como um auxiliar do professor, sem o substituir, era visto como algo que permitiria aos estudantes “ver” aquilo que estivesse fora do alcance da vista, seja pela distância temporal ou espacial, ou mesmo pelo seu tamanho.¹

Dizia o decreto:

As escolas de ensino primário, normal, doméstico e profissional, quando funcionarem em edifícios próprios, terão salas destinadas à instalação de aparelhos de projeção fixa e animada para fins meramente educativos.

O cinema será utilizado exclusivamente como instrumento de educação e como auxiliar do ensino que facilite a ação do mestre sem substituí-lo.

O cinema será utilizado sobretudo para ensino científico, geográfico, histórico e artístico. A projeção animada será aproveitada como aparelho de vulgarização e demonstração e conhecimentos, nos cursos populares noturnos e nos cursos de conferências...

A Diretoria Geral de Instrução Pública orientará e procurará desenvolver por todas as formas, e mediante a ação direta dos inspetores escolares, o movimento em favor do cinema educativo.

Esse cinema educativo, inicialmente, seria destinado aos cursos noturnos, para jovens e adultos, inclusive como elemento facilitador de comunicação, tendo em vista a pouca familiaridade de grande parte da população da época com a escrita.²

Em 1929 foi realizada a primeira exposição cinematográfica sobre o Cinema Educativo no Rio de Janeiro, e em 1930 foi publicado o livro *Cinema e Educação*, de Jonathas Serrano e

¹ Cristina BRUZZO, “Filme ‘ensinante’: o interesse pelo cinema educativo no Brasil”, in: *Pro-Posições*, v. 15, n. 1 (43), jan/abr. 2004, p. 163.

² Segundo dados do IBGE, cerca de 75% da população brasileira em 1920 não sabia nem ler, nem escrever, sendo que em 1940 esse número havia caído para aproximadamente 30%. No Rio de Janeiro, o número de analfabetos, em 1920, beirava os 75%, e em 1940 havia diminuído para aproximadamente 51%, o que é um número ainda elevado (cf. *Anuário estatístico do Brasil*, Ano VI – 1941/1945, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Conselho Nacional de Estatística, Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, acervo Real Gabinete Português de Leitura, pp. 21-29).



**XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017**

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

Francisco Venâncio Filho. Canuto Mendes publicou *Cinema contra cinema* em 1931, falando sobre os anos de 1920, e a revista *Escola Nova* (Diretoria de Ensino do Estado de São Paulo) publicou um número dedicado ao cinema educativo também nesse ano. Em São Paulo, como bem aponta Bruzzo³, Lourenço Filho, Diretor Geral do Ensino Paulista, seria o responsável por grande suporte à disseminação do cinema educativo nas escolas paulistas, incluindo a realização da Exposição Preparatória do Cinema Educativo, em 1931.

Desenvolveu-se, portanto, um clima de grande entusiasmo com as possibilidades do uso do cinema como ferramenta educativa a partir dos anos de 1920 e 1930. Esses anos, no Brasil, foram marcados por intensa valorização da história nacional, havendo grande desenvolvimento nas artes, na literatura e no pensamento social, sobretudo na Sociologia e na Antropologia, com grande aumento de estudos sobre o passado nacional, especialmente em relação os negros, às populações rurais e à imigração.⁴ No Modernismo dos anos de 1920 já se percebia esse interesse nas questões nacionais, de uma identidade brasileira, mas isso ficaria ainda mais evidente e rotinizado a partir dos anos de 1930, especialmente no Estado Novo, em 1937, com governo de Getúlio Vargas.⁵

A partir desse momento, inúmeras investidas seriam construídas no sentido de um projeto de nação que tinha na cultura visual um grande alicerce. Trata-se do chamado Modernismo Oficial dos anos de 1930, que era fomentado pelo Estado para dar uma visualidade para a nação que se pretendia construir.

O cinema aparece como peça-chave na elaboração dessa imagem, que seria institucionalizada a partir da criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em 1937.

³ Cf. Cristina BRUZZO, 2004, op. cit., pp. 163-164.

⁴ Antonio CANDIDO. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas: FFLCH-USP, 1999, p. 79.

⁵ Cf. Paulo Eduardo ARANTES. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”, in: Otília Beatriz Fiori ARANTES, Paulo Eduardo ARANTES, *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido*, Gilda Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, pp. 42-43.



XXXI CONGRESO ALAS URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

O INCE

O INCE foi criado em 1937, mas desde 1936 já começou sua produção, com filmes científicos.⁶ Segundo Roquette-Pinto, seu diretor até 1948, além do caráter educacional e cultural dos filmes ali criados, o instituto trabalharia diretamente com a investigação científica.⁷ O conhecimento científico, inicialmente cultivado nos museus e em algumas obras literárias (como, por exemplo, no livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, de 1897, que propunha que os grupos sociais podiam ser explicados a partir do meio físico, vinculando-se, assim, às correntes deterministas da época⁸) passou a ser, no INCE, uma peça chave na construção da buscada identidade nacional, dando forma a uma imagem para o chamado “homem brasileiro”.⁹

Nesse sentido, o INCE pode ser pensado como um elemento importante na criação de uma moderna nação brasileira, na época em vias de sua industrialização. O cinema, dentro desse projeto, era visto como o caminho de instrução das massas, sobretudo às aquelas que habitavam o interior do país e tinham pouca ou nenhuma instrução, como podemos ver na 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 impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola.¹⁰

O instituto foi criado por Gustavo Capanema, que nomeou com diretor o antropólogo Edgar Roquette-Pinto, que também era diretor do Museu Nacional e participou da criação de um projeto de educação pelo rádio, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, nos anos de 1920. À frente do museu criou, em 1910, uma filмотeca, que mais tarde foi ampliada com as produções da Comissão

⁶ Cf. Cristina BRUZZO, 2004, op. cit., p.170.

⁷ ROQUETTE-PINTO, “Cinema Educativo”. Conferência realizada no Instituto de Estudos Brasileiros em 2 de julho de 1938. Separata da revista *Estudos Brasileiros*, Nº 1. Julho-Agosto de 1938, p. 18.

⁸ Candido, A. op. cit., 1999, p. 64.

⁹ Sheila SCHVARZMAN, *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, São Paulo, Unesp, 2004, p 91.

¹⁰ *Apud* Sheila Schvarzman, op. cit., 2004, p. 135.



XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

Rondon – incluindo, aqui, seu filme sobre os índios *Nanbikuáras*, projetado na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro em 1913. Segundo Roquette-Pinto, isso teria dado início no Brasil ao emprego do cinema com fins educativos e de pesquisa científica.¹¹

Como referências para o tipo de produção que o instituto faria, Roquette-Pinto tinha o cinema nacionalista realizada na Europa na mesma época, sobretudo o cinema fascista italiano e o cinema nazista alemão, mas com grande entusiasmo com o nível de produção da Inglaterra, citando, também, os Estados Unidos nesse sentido.¹² Ele era uma espécie de elo entre o que se fazia em termos de cinema educativo no mundo (Europa e EUA) e o Brasil. Ele foi ainda o diretor da Comissão de Censura Federal em 1932, que até então ficava a cargo da polícia local. Todavia, a censura sob seu controle tinha menos interesse no sentido moral, muito discutido na época, do que no controle cultural daquilo que era veiculado. Assim como o fizera no rádio, a ideia era educar pelo cinema, distinguindo o que poderia ser útil e realmente educativo para os brasileiros. Um dos caminhos para esse controle seria a publicação da *Revista Nacional de Educação*, vinculada ao Ministério da Educação e Saúde Pública (MES) e dirigida pelo antropólogo. Porém, com a criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), em 1934, o controle dos conteúdos dos filmes sai do MES e, por conseguinte, das mãos de Roquette-Pinto.¹³ A *Revista Nacional de Educação* também deixaria de circular. Seria apenas com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo que Roquette-Pinto voltaria a ter as rédeas da produção cinematográfica educativa. Sua atuação no órgão durou até 1948.

O INCE existiu até 1966, quando foi transformado em INC (Instituto Nacional do Filme), que existiu até 1976, quando se juntou à Embrafilme, criada em 1969. Humberto Mauro foi seu principal realizador de filmes do INCE e nele trabalhou até sua extinção.

¹¹ Cf. ROQUETTE-PINTO, “Cinema Educativo”. Conferência realizada no Instituto de Estudos Brasileiros em 2 de julho de 1938. Separata da revista “Estudos Brasileiros”, Nº 1. Julho-Agosto de 1938, p. 10. Em verdade, da Comissão Rondon saíram importantes produções cinematográficas, como o documentário do Major Thomas Reais, *Rituais e festas Bororo*, de 1917.

¹² ROQUETTE-PINTO, *Carta Oficio ao Ministro Capanema* de 24/02/1937 (Acervo CPDOC/FGV).

¹³ Em 1937, no Estado Novo, a censura irá para o DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda.



XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

II - ANALISANDO ALGUNS TIPOS SOCIAIS NOS FILMES DE HUMBERTO MAURO

Apresentação

Humberto Mauro (1897-1983) nasceu na zona rural de Minas Gerais e cresceu na cidade de Cataguases. Foi lá, em um cinema de caráter mais regionalista, que Mauro realizou seus primeiros filmes – no caso, filmes de ficção, como *Valadião, do Cratera*, de 1925.¹⁴ Em 1926 Mauro conheceu Adhemar Gonzaga, jornalista e crítico de cinema da revista *Palcos e Telas*, desde 1920, e um dos criadores da revista *Cinearte*, e com isso acabou indo trabalhar no Rio de Janeiro. Foi nesse momento, em 1936, quando o cinema brasileiro estava em crise, especialmente por conta da invasão de produções americanos, que Mauro recebeu o convite de Roquette-Pinto para trabalhar no INCE. Nesses termos, o cinema de Humberto Mauro é parte desse grande esquema de construção de nação a partir da educação, no caso, uma educação que deveria ser visualmente consolidada.

Tendo sido o principal diretor do INCE, Mauro produziu mais de uma centena de filmes, entre curtas, medias e longas-metragens. Nessa fala abordarei essa obra em duas frentes, a fim de falar de suas representações do indígena, do homem negro e do homem branco do campo. A primeira será a partir do filme *O descobrimento do Brasil*, de 1937, e a segunda, a partir da série fílmica chamada *Brasilianas*, que foi produzida entre 1945 e 1956.

¹⁴ Cf. Sheila SCHVARZMAN, *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, op. cit. 2004, pp. 24-30. Para um estudo sobre essa fase do cinema do Humberto Mauro, ver Paulo Emílio Sales GOMES, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1974.



XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

A imagem do indígena: *O descobrimento do Brasil* (1937)

O Descobrimento do Brasil foi um dos primeiros filmes do INCE, em 1937. Trata-se de uma tentativa de “ilustração” da Carta de Pero Vaz de Caminha, relato do escrivão da esquadra liderada por Pedro Alvares Cabral em 1500. Para sua criação, Humberto Mauro contou com uma equipe de peso, como o historiador Afonso d’Escragnolle Taunay e o músico Heitor Villa-Lobos, que compôs toda a trilha sonora.

O filme pode ser dividido em três partes: a primeira delas narra visualmente a viagem da esquadra de Cabral, que acontece na forma de uma grande aventura; a segunda parte refere-se à aproximação dos portugueses com a terra recém “descoberta” e os nativos que lá habitavam; a terceira e última parte constrói como teria sido esse encontro em terra-firme, dos primeiros contatos com a população local até sua conversão ao catolicismo, tendo como *grand-finale* a cena da primeira missa no Brasil.

Ao que nos interessa nessa apresentação, vamos trabalhar com a imagem do indígena construída nas segundas e terceiras partes do filme.

Após suas aventuras em alto mar, a esquadra para a uma distância segura da praia e dois nativos são trazidos para bordo da Nau onde estava Cabral e seu séquito, incluído Pero Vaz de Caminha e o Frei Henrique de Coimbra, figuras centrais da narrativa. O contato é feito a partir da oferta de presentes aos nativos, que os aceitam sem maiores rejeições, ainda que demonstrem curiosidade. Aos poucos sentem-se à vontade na presença do europeu através de um comportamento dócil e infantilizado, quando aceitam os cuidados de Frei Henrique, que os cobre com um cobertor no final da sequência. “Trata-se de uma cena emblemática enquanto construção do português como (bom) colonizador, que conquista o nativo de forma pacífica, através de presentes e da ação religiosa”.¹⁵

Em terra firme, essa atmosfera de docilidade é ampliada, quando vemos toda uma população receber, sem grande afronta, o grupo de portugueses. Nesse momento, uma imagem pitoresca

¹⁵ Anderson Ricardo TREVISAN. “Cinema, história e nação: Humberto Mauro e o *Descobrimento do Brasil*”. *Estud. sociol.* Araraquara v.21 n.40 jan.-jun. 2016, p. 225.



XXXI CONGRESO ALAS URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

dos índios é apresentada, em sua completa imersão com a natureza selvagem, ambos submissos ao poder “civilizatório” do homem branco europeu.

A sequência da construção da imensa cruz que será utilizada na realização da primeira missa em solo brasileiro é importante para demonstrar esse aspecto colonizador/civilizador: os indígenas impressionam-se com a grande força que os visitantes têm ao vê-los derrubando um imenso jequitibá sem maiores esforços [Figura 1], e sua participação nessa sequência será ajudar a carregar o troco da árvore até a praia, em uma procissão conduzida por um canto coral composto por Villalobos.



Figura 1: O grande jequitibá do filme, com os homens olhando para sua copa. À direita, personagem desferindo golpes de machado contra seu largo tronco (*Screenshot* do filme realizado pelo autor do texto)

No caminho da procissão, vemos mulheres dependuradas em árvores, numa evidente visão romântica do nativo como bom selvagem e criatura sensual dos trópicos.



**XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017**

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio



Figura2: Índias sobre as árvores assistindo à procissão no filme (*Screenshot* do filme realizado pelo autor do texto). Do lado direito, detalhe da gravura do artista francês Jean-Baptiste Debret *Bugres*, *província de Santa Catarina* (do livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1834-1839)

Os nativos aceitam sua conversão ao catolicismo e participam felizes da missa conduzida por Frei Henrique, em uma imagem muito fiel ao quadro de Vitor Meirelles, *A primeira missa no Brasil*, de 1860.



Figura 3 Cena da primeira missa no filme. (*Screenshot* do filme, autoria própria)



**XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017**

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio



Figura 4: Victor Meirelles. *Primeira missa no Brasil*. Óleo sobre tela, 1860, 2,68 x 3,56 m. Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro.

Em conclusão, a imagem do índio construída por esse filme é a de uma criatura dócil, selvagem, e carente de “civilização”, que lhes é oferecida pelo homem-europeu-português-branco-católico. “Nesses termos, o filme realiza um diálogo com o modernismo brasileiro, especialmente o chamado Modernismo Oficial dos anos de 1930, que oscilava entre a valorização da história do país e o culto do pitoresco, na busca da construção da nação”.¹⁶

Representações do negro e do branco: a valorização da vida rural nas *Brasilianas* (1945-1956)

Entre 1945 e 1956, foi produzida no INCE as *Brasilianas*, série fílmica dirigida por Humberto Mauro e composta por 7 curtas-metragens:

1945 - *Brasilianas: Chuá-chuá e casinha pequenina*

1948 - *Brasilianas: Azulão e pinhal*

1954 - *Brasilianas: Aboio e cantigas*

¹⁶ Anderson Ricardo TREVISAN, op. cit., 2016, p. 236.



**XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017**

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

- 1955 - *Brasilianas: Engenhos e usinas*
- 1955 - *Brasilianas: Cantos de trabalho*
- 1955 - *Brasilianas: Manhã na roça: o carro de bois*
- 1956 - *Brasilianas: Meus oito anos*

Em comum a todos esses filmes estão as paisagens rurais e seus habitantes, movidos por canções populares ou folclóricas. Nessas histórias, homens, animais e a paisagem coexistem de forma harmônica. No entanto, as narrativas visuais constroem relações de dominação entre as personagens, ainda que não se perceba, necessariamente, qualquer conflito.

A figura do homem negro aparece em vários momentos, mas especialmente em *Cantos de Trabalho*, de 1955. De maneira geral, tantos os homens quanto as mulheres negras aparecem como pessoas fortes e bem-dispostas ao trabalho braçal. No caso dos homens, há ainda a superexposição de seus corpos, especialmente ao sol. Dessa forma, há um diálogo com a estética modernista brasileira, que especialmente a partir dos anos de 1930, com Candido Portinari, terá na figura do negro um emblema da nação que se queria construir.

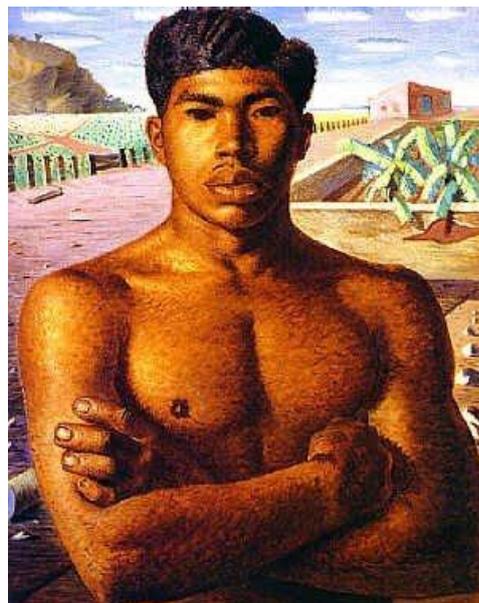


Figura 5: Do lado esquerdo, o personagem de Humberto Mauro (*Screenshot* do filme, autoria própria); do lado direito, *O mestiço*, de Portinari (óleo sobre tela, 81 x 65 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo).



**XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017**

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

A figura do homem branco, de origem rural [Figura 6], irá protagonizar o curta-metragem *Meus oito anos*, de 1956, que é baseada no poema romântico homônimo de Casimiro de Abreu.¹⁷ A escolha do poema já sinaliza um elemento básico da perspectiva de Humberto Mauro: o saudosismo. Segundo Antonio Candido (1918-2017), sociólogo e crítico literário brasileiro, Casimiro de Abreu cultivava um lirismo de pura expressão de sensibilidade, carregado de saudade.¹⁸



Figura 6: Personagem principal do curta-metragem *Meus oito anos* (Screenshot do filme, autoria própria).

O protagonista do filme é um homem branco, de meia-idade, que, à sombra de frondosa árvore, rememora, ao som do poema que aparece musicado, as aventuras de sua infância no campo. Trata-se de uma atmosfera idílica, composta de bosques, riachos, cachoeiras e animais dóceis.

Em alguns momentos da rememoração, percebemos o personagem adulto chorar, revelando outro aspecto do romantismo que permeia essa construção fílmica. Nas memórias finais, vemos o menino indo à igreja de mãos dadas com uma menina mais jovem [Figura 7], outro

¹⁷ Apresentei uma versão mais completa da análise desse curta metragem no 18º Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia, que aconteceu em julho de 2017, em Brasília. (A. R. TREVISAN, *Lírica, canção, imagens: nostalgia patriarcal em Meus oito anos*, de Humberto Mauro. In: Anais do 18º Congresso Brasileiro de Sociologia: *Que sociologias fazemos? Interfaces com os contextos locais, nacionais e globais*. Brasília: Sociedade Brasileira de Sociologia - SBS, 2017. v. 1. p. 1-15).

¹⁸ Antonio CANDIDO, *Formação da literatura brasileira: (Momentos decisivos)*, 2º volume (1836-1880), Belo Horizonte: Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda., 2000, p. 173.



**XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017**

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

elemento importante de culto a valores tradicionais de Humberto Mauro, que foi educado na fé católica, tendo sido um jovem participante de grupos religiosos.¹⁹



Figura 7: Imagens finais de *Meus oito anos*, com a sequência da ida à missa (*Screenshots* do filme, autoria própria)

Portanto, trata-se da história de um homem branco, mais velho, que lembra de forma saudosa de seu passado, pensando como um momento de grande alegria e tranquilidade.

¹⁹ Tornou-se membro da Associação dos Moços Católicos em 1922, chegando a ocupar parte da diretoria, quando a associação se tornou o Conselho Regional de Cataguases de União de Moços Católicos (cf. Paulo Emílio Sales Gomes, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 70).



XXXI CONGRESO ALAS URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

III – Conclusão

Em linhas gerais, ao relacionar os três filmes aqui analisados de forma esquemática, percebemos que há certa ordenação de elementos básicos da formação nacional no Brasil: o indígena, o homem negro e o homem branco. No caso do indígena, ele é construído na chave do bom-selvagem, bem ao gosto de Rousseau, e que adere sem enfrentamento aos costumes e crenças religiosas impostas pelo colonizador português. O personagem negro, por sua vez, aparece, sobretudo em *Cantos de Trabalho*, como a figura de base na construção da nação brasileira, algo que é cultivado, pelo menos, desde os anos de 1930 no Brasil. Sua imagem está associada ao trabalho pesado, que realiza com alegria e satisfação, sempre cantando. O homem branco é eleito como protagonista do curta metragem final, *Meus oito anos*, que tem alma sensível e chora ao lembrar do passado feliz – um passado, diga-se de passagem, marcado pela dominação patriarcal no Brasil. Por essa razão, apenas uma pessoa branca poderia protagonizar tal atmosfera saudosa.

Assim, através desses filmes, é possível desenhar uma pirâmide estamental, onde os indígenas aparecem como figuras pitorescas do passado, o negro como a base da economia e do progresso, e o homem branco como o patriarca que dá sentido a esse passado, a partir de suas memórias.

IV - Bibliografia

- ARANTES, Paulo Eduardo. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”. In: Otília Beatriz Fiori ARANTES, Paulo Eduardo ARANTES, *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BRUZZO, Cristina. “Filme ‘ensinante’: o interesse pelo cinema educativo no Brasil”, in: *Pro-Posições*, v. 15, n. 1 (43), jan/abr. 2004.



**XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017**

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: (Momentos decisivos)*, 2º volume (1836-1880), Belo Horizonte: Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda., 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas: FFLCH-USP, 1999.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1974.
- IBGE. *Anuário estatístico do Brasil*, Ano VI – 1941/1945, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Conselho Nacional de Estatística, Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, acervo Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. “Cinema Educativo”. Conferência realizada no Instituto de Estudos Brasileiros em 2 de julho de 1938. Separata da revista *Estudos Brasileiros*, Nº 1. Julho-Agosto de 1938. Microfilme. (Acervo CPDOC/FGV).
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. *Carta Ofício ao Ministro Capanema* de 24/02/1937. Microfilme. (Acervo CPDOC/FGV).
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004.
- TREVISAN, Anderson Ricardo. “Cinema, história e nação: Humberto Mauro e o *Descobrimento do Brasil*”. *Estud. sociol.* Araraquara v.21 n.40 jan.-jun. 2016.
- TREVISAN, Anderson Ricardo. *Lírica, canção, imagens: nostalgia patriarcal em Meus oito anos*, de Humberto Mauro. In: Anais do 18º Congresso Brasileiro de Sociologia: *Que sociologias fazemos? Interfaces com os contextos locais, nacionais e globais*. Brasília: Sociedade Brasileira de Sociologia - SBS, 2017. v. 1. p. 1-15.