

18º Congresso Brasileiro de Sociologia
26 a 29 de julho de 2017, Brasília (DF)

GT03: Sociologia e Imagem

Lírica, canção, imagens: nostalgia patriarcal em *Meus oito anos*, de Humberto Mauro

Anderson Ricardo Trevisan

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp
Faculdade de Educação
Departamento de Ciências Sociais na Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

Contato: detrevis@unicamp.br

Lírica, canção, imagens: nostalgia patriarcal em *Meus oito anos*, de Humberto Mauro.¹

Anderson Ricardo Trevisan²

Perto de muita água, tudo é feliz.
(Guimarães Rosa)³

A série *Brasilianas* foi dirigida por Humberto Mauro no Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE, entre os anos de 1945 e 1956, sendo composta por três blocos temáticos que totaliza 7 filmes: “Canções populares”, “Música folclórica brasileira” e “Canto escolar”. Apesar dos três temas distintos, todos os curtas-metragens (“filmes complementos”, na definição da época) apresentam paisagens rurais, sempre acompanhadas de melodias.⁴ O último bloco da série, “Cantos escolar”, é composto apenas por *Meus oito anos*, de 1956, uma narrativa “ilustrada”, musicada e em movimento do poema homônimo do Casimiro de Abreu.

Nos primeiros filmes das *Brasilianas*, é flagrante o protagonismo de pessoas comuns, na maioria das vezes representados por mulheres e homens negros durante formas diversas de trabalho braçal. *Meus oito anos*, por outro lado, traz um protagonista diferente: um homem branco, de olhos claros, aparentando ter entre 30 e 45 anos, que rememora sua infância ao observar o vale à sombra de uma frondosa árvore. Não sabemos se é sua propriedade ou se é apenas um visitante que observa o local onde viveu os tempos de menino. Todavia, a vista

¹ Este trabalho é parte de uma pesquisa anterior (*O pitoresco e o histórico nos primórdios do cinema brasileiro: uma sociologia dos filmes de Humberto Mauro*, Proc. FAPESP 11/05396-4 – Pós-Doutorado) e também de uma pesquisa em andamento realizada na Faculdade de Educação da Unicamp (“*As marcas do visível*” na educação: estudo sociológico sobre o cinema educativo no Brasil, Proc. FAPESP 17/00047-8 – Auxílio à Pesquisa).

² Professor do Departamento de Ciências Sociais na Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação – Faculdade de Educação – Unicamp. Contato: detrevis@unicamp.br.

³ João Guimarães ROSA, *Grande sertão: Veredas*, São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994, vol. II, p. 34.

⁴ Sheila Schvarzman informa que a ideia de criar filmes com músicas folclóricas foi de Mauro, pois eram de domínio público, o que baratearia a produção. As exceções foram *Galo Garnizé*, parte do curta metragem *Manhã na roça – carro de bois*, de autoria de Almirante, e *Azulão*, de Manuel Bandeira e Jaime Ovale (cf. Sheila SCHVARZMAN, *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, São Paulo, Unesp, 2004, p. 316).

do vale aciona suas memórias, que iremos acompanhar ao longo de todo o filme.

Uma atmosfera primaveril permeia essa sequência inicial, com pétalas caindo ao passar do vento, algo que talvez também seja um indicativo da passagem do tempo marcado pelas estações.

As primeiras imagens da rememoração da infância do protagonista são as de um menino correndo com uma sacola na mão e chapéu na cabeça, como que chegando da escola. Nesse ponto já se inicia a declamação do poema de Casimiro de Abreu – cuja evocação, presente desde o título do filme, já associa Humberto Mauro a um espírito saudosista que não se descola dele, aproximando-o à sensibilidade romântica que a crítica literária atribuiu ao antigo poeta, que navegava por águas serenas e valorizava a vida no campo em oposição à vida nas cidades.⁵ Existem afinidades entre essa atmosfera romântica e as concepções de Mauro, que criou todo um universo, igualmente meigo e singelo, a partir dos versos de Casimiro.

A rememoração segue com a imagem de um menino entrando em um sobrado (talvez uma casa grande, não há como ter certeza) deixando a sacola sobre a mesa e descendo a escada escorregando pelo corrimão, saindo correndo pelo mesmo caminho que chegou àquele lugar. Em sua corrida, chega até uma pequena fonte d'água canalizada, que fica à beira de um barranco, devidamente pavimentado, por onde ele desce escorregando.

Em sua corrida, os obstáculos que aparecem, todos do mundo rural, são ultrapassados com destreza, como uma porteira de madeira que surge logo após a passagem pela fonte. Essa porteira dá acesso a um caminho repleto de vegetação, composta especialmente de bananeiras, que imediatamente remetem ao verso então declamado (“Naquelas tardes fagueiras/ À sombra das bananeiras”). Toda essa sequência foi realizada tendo como base a primeira estrofe do poema:

⁵ Cf. Antonio CANDIDO, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, 2º volume (1836-1880). Belo Horizonte: Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda., 2000, p. 173-175.

Oh ! que saudades que eu tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

Os versos param, e uma animada música começa, quando então o menino se agacha para brincar com uma arapuca, que estava no meio da vegetação. Assim, podemos finalmente vê-lo de frente, quando se senta para tentar capturar o passarinho: um meninote magrinho, loiro, com camisa xadrez (assim como a do personagem adulto, só que com mangas curtas) e calças curtas. Trata-se, ao que tudo indica, do homem do começo do filme, agora rememorando sua infância. O passarinho é capturado, e a natureza mais uma vez é dominada. Dominação que é materializada visualmente com o passarinho mostrado na gaiola e o menino sorridente, deitado na relva, observando com regozijo a criatura capturada.⁶

Como se percebe, para além das bananeiras e laranjais citados no verso declamado antes da referida cena, o filme trouxe elementos novos, que não eram parte do poema, o que é um claro exemplo de como as linguagens são distintas e que, ao se tornar imagem, o poema é transfigurado e ganha novos contornos. Isso é comum e até mesmo importante para que o filme não fique monótono, uma vez que a mera “ilustração” das palavras declamadas dificilmente se converteriam em uma narrativa fílmica interessante.

Isso também aconteceu quando Humberto Mauro fez a “ilustração” da *Carta de Pero Vez de Caminha*, no filme *O descobrimento do Brasil*, em 1937. Lá, Mauro construiu cerca de 1/3 do filme a partir da leitura de dois parágrafos da carta, tendo-a como base, mas exercendo sua criatividade de forma decisiva para

⁶ A ideia de dominação da natureza aparece em outros filmes de Mauro, especialmente em *O descobrimento do Brasil*, de 1937, onde o diretor se vale de todo um referencial visual neoclássico e romântico para figurar esse processo civilizatório. Desenvolvo o assunto em Anderson Ricardo TREVISAN, “Cinema, história e nação: Humberto Mauro e o *Descobrimento do Brasil*”, in: *Estudos de Sociologia* (São Paulo), v. 21, p. 215-235, 2016.

criar uma história que fosse, não de Caminha, mas sua.⁷ Afinal, um documento escrito, assim como qualquer outro elemento do mundo visível, é apenas a matéria a ser trabalhada pelo cineasta, que construirá, a partir disso, uma nova realidade, a realidade figurativa (para usar um termo caro à sociologia da arte de Pierre Francastel), que, tendo o “real” como base, não se confunde com ele. A matéria do artista é sempre esse real (do qual, por exemplo, o poema é parte), mas sua arte sempre lhe acrescentará alguma coisa.⁸ Segundo Francastel, ainda que o artista produza imagens que são aparentemente fiéis, sua obra será realizada a partir de escolhas e alterações, o que implica alterar as relações de valor entre as coisas.⁹

Assim, Humberto Mauro usa o poema ao seu modo, refazendo as escalas e impondo sua própria interpretação da obra literária. “Cristalizado sentimentalmente no passado”,¹⁰ Mauro não tinha interesse na literatura modernista,¹¹ tendo seus vínculos fundamentais com a literatura do passado,¹² fazendo desse poema praticamente um manifesto visual saudosista, e um pretexto para sua viagem no tempo. Nesse sentido, o poema caiu como uma luva nas mãos do cineasta, resultando, talvez, no seu melhor filme da série *Brasilianas*, fechando-as com chave de ouro.

Após a cena analisada acima, em que o menino prendia o passarinho em uma gaiola e comemorava sua conquista, uma nova estrofe é declamada, falando

⁷ Cf. Anderson Ricardo TREVISAN, “Cinema, história e nação: Humberto Mauro e o *Descobrimto do Brasil*”, op. cit., 2016.

⁸ Pierre FRANCASTEL. *A realidade figurativa*, São Paulo: Perspectiva, 1993, p.40.

⁹ Pierre FRANCASTEL. *A realidade figurativa*, op. cit., 1993, p.41.

¹⁰ Paulo Emílio Sales GOMES, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1974, p. 73

¹¹ O modernismo em Minas Gerais teve dois polos. O primeiro e mais importante era de Belo Horizonte, na chamada *Revista*, que circulou entre 1925 e 1926. Desse grupo saíram nomes que mais tarde seriam célebres como Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava, por exemplo. O outro grupo modernista seria o dos fundadores da *Revista Verde*, em 1927, na cidade de Cataguases. Ambos os grupos tinham afinidades com as correntes estéticas modernistas de São Paulo e Rio de Janeiro (cf. Antonio CANDIDO, *Iniciação à literatura brasileira*, São Paulo: Humanitas: FFLCH-USP., 1999, p. 76). Apesar de dividirem o mesmo espaço social, Humberto Mauro e os organizadores da *Revista Verde* não tinham afinidade, podendo-se dizer que se ignoravam reciprocamente. O contrário aconteceu com Mário Peixoto, cineasta do filme *Limite* (1931), que tinha franco diálogo com o grupo, sendo ele mesmo um poeta modernista (cf. Paulo Emílio Sales GOMES, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, op. cit., 1974, p. 173).

¹² Paulo Emílio Sales GOMES, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, op. cit., 1974, p. 425.

de inocência, flores, do mar, do céu, do mundo e da vida, que se desdobraram em imagens criativas, que, por sua vez, pouco remetem às metáforas do poema:

Como são belos os dias
Do despontar da existência!
- Respira a alma inocência
Como perfumes a flor;
O mar é – lago sereno,
O céu – um manto azulado,
O mundo – um sonho dourado,
A vida – um hino d'amor!

Ao som da leitura dessa estrofe vemos o menino com uma garotinha, bem mais nova que ele, aparentando não ter mais que cinco anos de idade, olhando para as árvores floridas. Quando são declamados os versos “O mar é – lago sereno, / O céu – um manto azulado, / O mundo – um sonho dourado”, vemos novamente nosso protagonista adulto, com as mesmas pétalas caindo sobre ele (imagem primaveril, que associa à noção de passagem do tempo). Nos versos “a vida – um hino de amor”, a imagem volta para as crianças, e o menino tira do bolso um pião e uma pedra. Ele está com um estilingue pendurado no pescoço, e então prepara-se para atirar em algo, que em breve sabemos se tratar de uma orquídea que está no alto da árvore, que cai no chão e é pega pela menina, que demonstra grande satisfação com o presente. Dos versos, percebe-se referências à inocência da infância e aos perfumes de flor.

Foi bem interessante o modo como o filme trabalhou os sentimentos sugeridos pelas imagens literárias, não apenas a inocência, mas a calma diante das adversidades, como o mar sendo um lago sereno. É como se a vida no rural, do passado, não tivesse espaço para os problemas, e tudo se resolvesse de forma simples e sem sobressaltos. Mas não sem alguma truculência: o rapazinho colhe a flor para sua amada donzela com uma pedra, um contraste que casa bem com o gosto pitoresco, que preza pelos contrastes bem realizados e por uma atmosfera rústica.¹³

¹³ Sobre o pitoresco, a referência clássica é William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque*. Paris: Éditions du Moniteur, 1982 (primeira edição, em inglês, é de 1791). Em outro momento,

Uma nova sequência também irá mostrar crianças, curiosamente não no campo, mas em uma pequena vila. Elas aparecem brincando na rua, com aros de metal (provavelmente partes de antigas rodas de bicicleta), mas há também um menino que surge conduzindo cabras pela rua, para o lado oposto. As cabras acabam chamando bastante atenção na cena, pois passam a trocar cabeçadas.

Nessa sequência não há nenhuma passagem do poema sendo declamada, portanto, trata-se de outro momento de liberdade criativa total do cineasta. Mauro, nesse trecho, misturou elementos do meio urbano (ainda que bem *en passant*) e o rural, com os meninos brincando com aros de um lado, e do outro, um menino sozinho conduzia suas cabras, meio sem saber o que fazer com elas. É como se o cineasta se encontrasse preso num meio termo entre o rural e o urbano, em um país que cultivava o passado como história e como elemento de construção de uma nacionalidade, mas ao mesmo tempo cultuava o progresso e a necessidade de se olhar para frente, para os novos tempos. O rural de Mauro são essas cabras, e ele nem sempre sabe o que fazer com elas. Essa ambiguidade é uma marca dos seus filmes.

A volta para o presente do protagonista vai acontecer, agora, em um giro de bolinhas de gude que são jogadas por outro grupo de meninos. Porém, agora não o vemos, mas estamos em seu lugar, vendo, com seus olhos, a paisagem do vale, com a cidade lá embaixo. Um corte e já voltamos para o passado, e para a declamação do poema.

Aparecem, então, dois meninos à beira de um rio ou lago, um deles sentado à margem, enquanto o outro cava o solo com uma enxada, certamente à caça de minhocas que servirão de isca para a pescaria que a cena sugere estar acontecendo. Os versos cantados são: “Que auras, que sol, que vida”. Na sequência o que aparecem são vários planos com paisagens, e depois o menino deitado em uma rede, próximo a uma janela, por onde entra toda a luz da cena. Ele tem aparência de serenidade e olha para o céu, estando rodeado

trabalhei essa questão para analisar a obra do artista Debret (cf. Anderson Ricardo TREVISAN, “Do histórico ao pitoresco”, in: _____, *A redescoberta de Debret no Brasil modernista*, São Paulo: Alameda, 2015, pp. 294-322)

pelas plantas da varanda. Tudo é paz e tranquilidade. Eis que o próximo verso nos remete a uma novidade na série fílmica *Brasilianas* - a noite:

Que noites de melodia
Naquela doce alegria,
Naquele ingênuo folgar!
O céu bordado d'estrelas,
A terra de aromas cheia,
As ondas beijando a areia
E a lua beijando o mar!

Olhando para a lua, o menino adormece. Então uma mão aparece e o afaga, no verso “A céu bordado de estrelas”. No verso “As ondas beijando a areia e a lua beijando o mar” vemos a cena de ondas quebrando na praia – saída criativa, já que não há mar na natureza de Mauro, então ele fica no universo dos sonhos do menino da rede.

Da praia sonhada pelo jovem rapaz, voltamos para o presente de nosso rememorador, agora vendo seu rosto em *close-up*, quando se nota uma lágrima correr pelo seu rosto. Trata-se de uma demonstração de sensibilidade em uma figura masculina, oposto do que se vê em outros filmes da série, apontando para um traço bem interessante, que indica uma filiação ao espírito do poema.

Segundo Antonio Candido, Casimiro de Abreu, poeta jovem que morreu com vinte e um anos de idade (1839-1860), adotou o modo sentimental e intimista de fazer poesia, o que era um “tom geral nesse tempo entre os poetas jovens”. Nesse sentido, alguns de seus poemas eram quase femininos, “pela plangência melancólica e a delicadeza da expressão”, que alcançavam “uma espécie de perfeição na banalidade”, tornando o poeta o favorito das leitoras.¹⁴ As lágrimas, na cena, são um indicador dessa sensibilidade, e fruto da rememoração do protagonista.¹⁵ São elas que nos levam novamente para o

¹⁴ Cf. Antonio CANDIDO, *Iniciação à literatura brasileira*, op. cit., 1999, p. 44.

¹⁵ Sheila Schvarzman dirá que a sequência do banho dos meninos é sugestiva de certa feminilidade: “É terna, dadivosa, acolhedora, como as mães e as mulheres amadas” (cf. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, op. cit. 2004, p. 319). Acho a sugestão interessante, mas é necessário um grande esforço de interpretação simbólica para se chegar a essa conclusão. De todo modo, acredito que ela faça mais sentido se levarmos em conta, como

passado, que traz a imagem de uma queda d'água e nova leitura do poema – agora não mais cantado, mas declamado com uma música instrumental. Essa cena é marcada pela água como elemento de fantasia (o sonho) e rememoração: do mar vemos a lágrima, e da lágrima vemos a queda d'água, que voltar logo adiante, nas lembranças do personagem.

A seguinte estrofe foi pulada:

Oh ! dias de minha infância!
 Oh ! meu céu de primavera!
 Que doce a vida não era
 Nessa risonha manhã!
 Em vez de mágoas de agora,
 Eu tinha nessas delícias
 De minha mãe as carícias
 E beijos de minha irmã!

A leitura começa em:

Livre filho das montanhas,
 Eu ia bem satisfeito,
 De camisa aberta ao peito,
 - Pés descalços, braços nus -
 Correndo pelas campinas
 À roda das cachoeiras,
 Atrás das asas ligeiras
 Das borboletas azuis !

Primeiro, falemos do silêncio: por que razão Mauro não teve interesse em falar da estrofe citada? Bem, pouco adianta especular sobre suas intenções, mas dentro da lógica da narrativa fílmica esses versos não ficariam sem sentido, já que, se o protagonista chora, é porque seu presente não é tão feliz quando teria sido sua infância, sendo, portanto, cheio das “mágoas de agora” de que fala a estrofe. Assim, parece que a exclusão tenha se devido mais a uma economia de espaço do filme, já que a tal irmã citada bem que poderia ser a menininha anterior, e a mãe, a mulher que o acaricia na rede, não havendo,

sugiro, a perspectiva feminina do poema, nos termos indicados por Antonio Candido a respeito da obra de Casimiro de Abreu.

portanto, um problema para a caracterização de uma personagem. Penso que a melhor explicação para o salto no poema é que há uma possibilidade de forjar uma continuidade fílmica, na medida em que na sequência anterior o personagem encerra sua rememoração em uma queda d'água, elemento visual que voltará agora, quando o poema fala em uma cachoeira. Novamente Mauro parte de elementos citados no poema, mas permite que sua construção fílmica amplie as possibilidades de criação ficcional.

O verso final da estrofe citada fala sobre a satisfação de correr por um cenário bucólico de campinas, cachoeiras e borboletas azuis, com braços nus, pés descalços e camisa aberta ao peito. Porém, no filme o personagem não aparece sozinho nessas lembranças, mas acompanhado. A sequência é iniciada com os dois meninos completamente nus se banhando em uma cachoeira, quando então saem correndo despreocupadamente (um deles até escorrega e cai durante o trajeto, mas rapidamente se levanta e continua a corrida) e começam a nadar na piscina natural que se forma.

Guimarães Rosa, no mesmo ano do filme analisado, escreveu: “Perto de muita água, tudo é feliz”.¹⁶ Não tenho dúvidas de que Humberto Mauro pensava da mesma forma, pois a água é um dos elementos fundamentais da sequência, como tantas vezes se pode ver na série fílmica *Brasilianas*, e em outras produções de Mauro. Vale a pena tentarmos perceber os sentidos possíveis para o uso tão frequente da água nos seus filmes, e em especial em *Meus oito anos*.

Pelo menos desde a Antiguidade, a água é um elemento central de organização da vida. A partir da máxima de Tales de Mileto, filósofo grego do século VI A.C., que afirma que “tudo é água”, José Carlos Bruni faz uma análise interessante sobre a importância material e simbólica da água para a humanidade.

O autor irá discorrer, em um diálogo profícuo com a filosofia alemã de Hegel, Feuerbach, Nietzsche e outros autores, a importância biológica, histórica e

¹⁶ João Guimarães ROSA, *Grande sertão: Veredas*, São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994, vol. II, p. 34

econômica da água para a humanidade. Considerando que é na dimensão simbólica que a água mais se refere em profundidade à vida do homem,¹⁷ o autor faz um adendo:

Se quisermos compreender o simbolismo da água, não podemos pensá-la como H₂O, mas como elemento fundamental indissociável de suas formas concretas: os mares, os oceanos, os rios, os lagos, os regatos, os riachos, as torrentes, as chuvas, as fontes, as nascentes, as praias, as quedas d'água, as cascatas, o gelo, o orvalho, onde se podem distinguir as águas claras, as águas correntes, as águas primaveris, as águas profundas, as águas dormentes, as águas mortas, as águas compostas, as águas doces, as águas violentas, as lágrimas.¹⁸

Baseado nisso, o autor irá apontar três caminhos de interpretação simbólica da água, dentre um universo de possibilidades: a) a água e a natureza interior, b) a água como fonte de vida e c) a água como meio de purificação.

No primeiro sentido (a), a água como natureza interior, Bruni aponta como a água é algo tranquilizante, que satisfaz o olhar, mas que, sobretudo, é um reflexo:

A água é a imagem da consciência de si mesmo, a imagem do olho humano - a água é o espelho natural do homem. Na água o homem se despe destemidamente de todas as roupagens místicas; à água confia-se ele em sua forma verdadeira, nua; na água desaparecem todas as ilusões sobrenaturais.¹⁹

A água é tudo, portanto, porque ela acaba sendo um reflexo do humano, que lhe atribui o sentido, baseado em seus valores, já que não se pode falar em uma natureza em si, fora do mundo das representações e das atribuições

¹⁷ Cf. José Carlos BRUNI, "A água e a vida", in: *Tempo social: revista de sociologia*, S. Paulo, 5(1-2): 53-65, 1993 (editado em nov. 1994), p. 57.

¹⁸ José Carlos BRUNI, "A água e a vida", op. cit., 1993, p. 59.

¹⁹ José Carlos BRUNI, "A água e a vida", op. cit., 1993, p. 58.

de sentido; portanto, a água se torna um caminho para a revelação da identidade humana, de sua própria imagem.²⁰

No segundo caso (b), a água pode ser pensada como fonte de vida. Nesse sentido, tanto na tradição judaico cristã quanto no islamismo ou nas religiões asiáticas, a água aparece como origem da vida: no *Velho Testamento* ela é vida, no *Novo Testamento* é espírito; na tradição islâmica também é vida, e nas religiões asiáticas simboliza fertilidade, pureza, sabedoria, virtude e graça.²¹

Na terceira possibilidade (c), a água é purificação, concepção que também aparece em todas as tradições religiosas citadas: “O poder de dissolução da água torna sensível seu poder sobre o indesejado, o mal, o intolerável. Seu uso ritual aponta para uma situação nova, em que o passado maléfico é afastado”.²² Bruni aponta que, dentre todos os rituais de purificação, o batismo cristão se destaca como um dos mais importantes. Disse Jesus: “Em verdade, em verdade te digo que quem não renascer por meio (do batismo) da água e do Espírito Santo, não pode entrar no reino de Deus”.²³

Portanto, a água, além de ser essencial para a vida biológica, bem como para a existência da vida material, tem um caráter simbólico que é fundamental para a organização da vida social. E ela aparece em muitos filmes da série *Brasileiras*, e de forma preponderante em *Chuí chuá*, *Casinha pequenina*, *Engenhos e usinas*, no *Canto de barqueiro* (parte do curta-metragem *Cantos de trabalho*) e *Meus oito anos*. Nos dois primeiros, a água aparece como elemento da natureza, fonte de vida; em *Engenhos e usinas*, no seu papel civilizador, força da natureza a serviço do homem, que movia os antigos engenhos de cana de açúcar; no *Canto de barqueiro*, através do Rio Jequitinhonha, que aparece praticamente durante toda a duração do filme. Por fim, no filme ora analisado, a água é, inicialmente, tanto fonte de vida quando de purificação. Retomando um trecho do pensamento de Bruni: “Na água o homem se despe destemidamente de todas as roupagens místicas; à água

²⁰ Cf. José Carlos BRUNI, “A água e a vida”, op. cit., 1993, p. 58.

²¹ Cf. José Carlos BRUNI, “A água e a vida”, op. cit., 1993, p. 60.

²² Cf. José Carlos BRUNI, “A água e a vida”, op. cit., 1993, p. 61.

²³ José Carlos BRUNI, “A água e a vida”, op. cit., 1993, p. 62.

confia-se ele em sua forma verdadeira, nua [...]”, é possível lembrar dos garotos nus do filme, banhando-se inocentemente na cachoeira e no rio.

A água é pureza, é inocência, mas também pode ser a passagem do tempo – a morte. Bruni menciona que todo símbolo é constituído de uma bipolaridade essencial, contendo em si tanto o bem quanto o mal, o desejável e o indesejável. Por essa razão, existe uma linha de pensamento que associa a água à 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.²⁴

Assim, a lembrança da água, do passado feliz no campo, é também e simbolização da passagem do tempo, da perda das ilusões do amadurecimento e, por conseguinte, da morte.²⁵ Assim, da alegria da água corrente e da nudez inocente, a lágrima do protagonista não é senão e certeza da passagem do tempo, da finitude da vida.

Após lida a referida estrofe, os meninos aparecem correndo no mato, em um plano geral, visto de cima, como se fossem olhadas por Deus. Parecem que procuram algo, e um deles (nosso protagonista criança), aparecendo agora sozinho no enquadramento, de corpo inteiro, protege os olhos da luz do sol e olha para o alto. O que ele vê é a copa de uma grande árvore, e então pega uma pedra, mira e joga, espantando um bando de aves que estava lá pousado. A câmera filma seu voo em panorâmica.

Na sequência os meninos, sempre correndo, chegam a um pomar onde se refestelam sobre os galhos carregados das jabuticabeiras, ao som da leitura da seguinte estrofe do poema:

²⁴ José Carlos BRUNI, “A água e a vida”, op. cit., 1993, p. 62.

²⁵ A relação entre a água e a morte também fica subentendida em *Canto de barqueiro*, última parte do curta-metragem *Cantos de trabalho* da série *Brasílianas*, quando o barqueiro desce o rio em uma canoa furada, e não volta mais para casa.

Naqueles tempos ditosos
 la colher as pitangas,
 Trepava a tirar as mangas,
 Brincava à beira do mar.

Após suas aventuras vespertinas ao lado do amigo de infância, vemos o menino loiro correndo de volta para a casa, colhendo as pitangas citadas nos versos anteriores. Com as frutas colhidas vemos novamente o semblante do protagonista adulto, olhando para o alto como quem estivesse vendo as referidas frutas, quando então lambe o lábio superior num movimento artificial e forçado, como a sugerir que estava “com água na boca” de vontade de comer a fruta de suas memórias.

Por mais que soe engraçada, a cena funciona como um elemento de afirmação da imersão daquele personagem nas próprias memórias, como se estivesse desligado, por um momento, de seu tempo presente. Tanto é que em segundos já vemos imagens do passado, ao som dos versos finais da estrofe iniciada na sequência anterior:

Rezava às Ave-Marias,
 Achava o céu sempre lindo,
 Adormecia sorrindo,
 E despertava a cantar!

Outra vez o poema traz sentimentos e crenças que faziam parte do repertório de Mauro, no caso, fruto de uma vivência segundo os valores da igreja católica.²⁶ A cena que vemos é a duas mulheres acompanhadas de duas crianças, olhado na direção de uma igreja ao longe, que aparece ao lado de uma árvore. Um homem, sozinho, também olha para a igreja. Quando se fala “Achava o céu sempre lindo”, claro, filma-se o céu com nuvens, em três planos em sequência.

²⁶ Mauro era religioso. Foi membro da Associação dos Moços Católicos desde 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*, p. 70).

Depois voltamos a ver os meninos brincando, dessa vez com pernas de pau (um deles chega a cair). Na cena seguinte vemos o menino loiro de mãos dadas com uma menininha, a mesma que ganhou a orquídea que foi derrubada a pedradas pelo estilingue. Ambos passam por um portãozinho e os vemos de costas. Eles estão bem arrumados, certamente porque vão à igreja. No caminho um menino se junta ao grupo e eles seguem, agora em trio, para o local, que é uma grande igreja branca. Não é possível saber se ele tem um sino, mas à sua frente há um enorme cruzeiro, que nos lembra o do filme *O Descobrimento do Brasil*.

Assim voltamos para o presente, novamente em um *close-up* do protagonista adulto. Ela dá uma última olhada em panorâmica pela vista que tem a partir da colina, levanta-se com chapéu na mão e sai caminhando, um tanto cambaleante, mas rapidamente acerto o passo. Ele sai do enquadramento e vemos uma paisagem sem pessoas, apenas com o vento brando soprando as pétalas pelo chão.

Conclusão

Diferente dos homens e mulheres apresentados nos outros filmes da série *Brasilianas*, que em sua grande maioria são negros e trabalhadores braçais, em *Meus Oito Anos* o que vemos é uma pessoa sensível e até frágil, bem adequada ao poema de Casimiro de Abreu que é declamado. Não é surpresa ele não ser negro, mas um homem branco, de cabelos e olhos claros. Ao escolher um protagonista com essas características para encerrar sua série fílmica, Mauro está encerrando também a construção de sua pirâmide estamental, onde o negro está na base, como pilar da nação, o índio está ausente e o branco, o patriarca, é uma figura sábia, culta, sensível e religiosa, como suas memórias nos contam. Talvez aí resida um paradoxo, pois não é imediata a associação de um patriarca com o homem que revela certa vulnerabilidade no momento de isolamento e rememoração. Entre lembranças e lágrimas, a ambiguidade do personagem é adequada ao poema romântico

que dá o tom do filme. Não é incomum no romantismo brasileiro esse culto ao patriarcado.²⁷

Assim, *Meus oito anos*, construído de forma leve e pitoresca, mostra um Brasil de feições rurais, que parecia pertencer sobretudo ao passado. Mauro, funcionário do INCE, não podia ignorar a que os tempos eram outros e que era preciso construir, nos jovens, um sentimento de nacionalidade e de esperança em um futuro promissor, rumo ao progresso. Porém, para o diretor, essa tarefa só poderia ser realizada, e o filme analisado sinaliza isso, com um passo para frente e dois para trás, louvando-se o tempo em que ele era menino, em que tudo terminava bem com a ida de todos à missa no final do dia. Assim, Mauro é a própria personificação de seu objeto rural favorito, o carro de bois, citado em um dos seus filmes como um “paradoxo do primitivismo a serviço do progresso”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Casimiro de. *As Primaveras*. São Paulo: Ática, 2004 (primeira edição: 1859).

BRUNI, José Carlos. “A água e a vida”. In: *Tempo social: revista de sociologia*, S. Paulo, 5(1-2): 53-65, 1993 (editado em nov. 1994).

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.

DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira, on-line <<http://www.dicionariompb.com.br/aldo-taranto/>>, acesso em 13/06/2017).

²⁷ Ver Alexandre Henrique Paixão, “A família patriarcal como público”, in: *Elementos constitutivos para estudo do público literário no Rio de Janeiro e em São Paulo no Segundo Reinado*. São Paulo: USP, 2012, (Doutorado em Sociologia), pp. 254-265.

- ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular*, organização de Marcos Antônio Marcondes, apresentação de Ricardo Ribenboim, 2ª. Edição, revista e ampliada, São Paulo: Art Editora, Itaú Cultural, 1998.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GILPIN, William. *Trois essas sur le beau pittoresque*. Paris: Éditions du Moniteur, 1982.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1974.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994, vol. II.
- PAIXÃO, Alexandro Henrique. *Elementos constitutivos para estudo do público literário no Rio de Janeiro e em São Paulo no Segundo Reinado*. São Paulo: USP, 2012. (Doutorado em Sociologia).
- 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*". In: *Estudos de Sociologia* (São Paulo), v. 21, 2016, (pp. 215-235).
- TREVISAN, Anderson Ricardo. "Do histórico ao pitoresco". In: _____, *A redescoberta de Debret no Brasil modernista*. São Paulo: Alameda, 2015, (pp. 294-322).

FILMOGRAFIA

Meus oito anos – Canto escolar (Série Brasileiras nº 07). Curta-metragem, 35 mm, sonoro, branco e preto, 1956; Direção: Humberto Mauro; Companhia Produtora: INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo.