



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE MINAS
GERAIS - CAMPUS OURO PRETO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GESTÃO E CONSERVAÇÃO
DO PATRIMÔNIO CULTURAL

LUCAS MORAES AUGUSTO COSTA

**O INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA EDUCATIVO
E AS REPRESENTAÇÕES DO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO
NA CINEMATOGRAFIA DE
HUMBERTO MAURO (1936-1964)**

Ouro Preto

2024

LUCAS MORAES AUGUSTO COSTA

**O INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA EDUCATIVO
E AS REPRESENTAÇÕES DO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO
NA CINEMATOGRAFIA DE
HUMBERTO MAURO (1936-1964)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Pós-graduação *Lato Sensu* em Gestão e Conservação do Patrimônio Cultural ofertado pelo *campus* Ouro Preto do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Especialista em Gestão e Conservação do Patrimônio Cultural.

Orientador: Prof. Ms. Rodrigo Otavio De Marco Meniconi

Ouro Preto

2024

C837i

Costa, Lucas Moraes Augusto.

O Instituto Nacional de Cinema Educativo e as representações do patrimônio cultural brasileiro na cinematografia de Humberto Mauro (1936-1964) [manuscrito]. – 2024.

118 f. : il.

Orientador: Rodrigo Otávio de Marco Meniconi.

Trabalho de Conclusão de Curso (especialização) – Instituto Federal de Minas Gerais. *Campus* Ouro Preto, 2024.

I. Mauro, Humberto, 1897-1983. 2. Instituto Nacional de Cinema Educativo (Brasil). 3. Patrimônio cultural. I. Meniconi, Rodrigo Otávio de Marco. II. Instituto Federal de Minas Gerais. *Campus* Ouro Preto. III. Título.

CDU: 791(81)

Catálogo: Kelly Cristiane Santos Moraes - CRB-6/3217



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE MINAS GERAIS
Campus Ouro Preto
Diretoria de Pesquisa, Inovação e Pós-Graduação
Seção de Pós-Graduação
Av. Professor Mário Werneck, 2590 - Bairro Buritis - CEP 30575-180 - Belo Horizonte - MG
- www.ifmg.edu.br

FOLHA DE APROVAÇÃO

LUCAS MORAES AUGUSTO COSTA

O INSTITUTO DE CINEMA EDUCATIVO E AS REPRESENTAÇÕES DO PATRIMÔNIO CULTURAL NA CINEMATOGRAFIA DE HUMBERTO MAURO (1936-1964)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de ESPECIALIZAÇÃO EM CONSERVAÇÃO E GESTÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL, ofertado pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais-Campus Ouro Preto, como parte dos requisitos para a obtenção do título de ESPECIALISTA em GESTÃO E CONSERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL.

Aprovado(a) em 30 de abril de 2024, pela Banca Examinadora:

Prof. Ms. Rodrigo Otávio De Marco Meniconi - IFMG -OP - Orientador

Prof. Vanessa Santos - Coordenadora do Cine Santa Tereza / FMC BH

Prof. Ms. Ana Paula de Moraes - IFMG -OP

Belo Horizonte, 16 de julho de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Vanessa Sonia Santos, Usuário Externo**, em 17/07/2024, às 20:47, conforme Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Otavio de Marco Meniconi, Professor**, em 24/07/2024, às 10:40, conforme Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Paula de Moraes, Professora**, em 06/08/2024, às 22:03, conforme Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade do documento pode ser conferida no site <https://sei.ifmg.edu.br/consultadocs> informando o código verificador **1973886** e o código CRC **85D2367A**.

23213.001213/2024-34

1973886v1

RESUMO:

O presente trabalho tem como objetivo principal analisar a história do Instituto Nacional de Cinema Educativo, bem como discutir a representação do patrimônio cultural brasileiro no conjunto de sua produção cinematográfica na temática cidades históricas mineiras, realizada na década de 1950, pelo cineasta mineiro e Chefe do Serviço de Técnica Cinematográfica do INCE, Humberto Mauro. Abordaremos cinco cidades e o conjunto de seus patrimônios culturais pela visão cinematográfica de Mauro e o trabalho do cineasta relativo as manifestações culturais, como os bens de natureza material e aqueles de natureza imaterial. Neste sentido, o presente estudo propõe-se a avaliar o papel do INCE, criado em 1936, órgão subordinado ao então Ministério de Educação e Saúde, na criação de uma suposta identidade nacional, elemento central no escopo ideológico do projeto nacionalista e autoritário do governo Getúlio Vargas (1937-1945) e o seu papel nas décadas posteriores ao fim do Estado Novo.

PALAVRAS-CHAVE: Humberto Mauro, INCE, Cinema, Patrimônio Cultural.

ABSTRACT:

This work aims analyze the history of brazilian National Institute of Educative Cinema (also known as INCE), as well it has the objective to discusses the representation of brazilian cultural heritage at the set of Humberto Mauro's cinematography production in the 1950's, when this mineiro diretor commanded the Tecnical Cinematography Service Departament of INCE. We intend to approach five films directed and realized by Humberto Mauro's. It will be approached five cities and its respectives cultural heritages through the vision of Humbeto Mauro as director. The paper intends to analyze as well how Mauro's represented, in his films, cultural intangible manifestations, likewise musics of work, specially in the *Brasiliana's* (1945-1964) serie of short films. In that sense, this research avaluates the way INCE (also known as *Brazilian National Cinema Institute*), created in 1936, and subordinated to MEC ministry (Educational, Health and Cultural Ministry), helps to create a national identity which was part of an ideological and governamental project during the dictatorial government of Getulio Vargas (1937-1945) president, period known as *Estado Novo*.

KEY-WORDS: Humberto Mauro, INCE, Cinema, Cultural Heritage.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Versão moderna das antigas rotundas, pintadas a mão, que tanto sucesso fizeram no passado. Fonte: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=4178	19
Figura 2 - Fachada do Teatro Cassino Fluminense. Acervo: Museu Imperial/Ibram/MinC. FRÓES, José Kopke. 1947.....	21
Figura 3 - Paisagem de Ouro Preto, 1924. Tarsila do Amaral. Reprodução fotográfica Romulo Fialdini.....	23
Figura 4 - Frame do filme Xica da Silva (1976). Dir. Cacá Diegues.....	32
Figura 5 - Frame do filme Xica da Silva (1976). Dir. Cacá Diegues.....	32
Figura 6 - Cartaz do filme Rebelião em Vila Rica. Acervo Cinemateca Brasileira.....	33
Figura 7 - Fotografia do filme Rebelião em Vila Rica. Acervo Cinemateca Brasileira.....	34
Figura 8 - Ex-líbris do SPHAN, atual IPHAN. A peça é feita com o desenho do profeta Daniel, escultura de Aleijadinho que tem em Congonhas, Minas Gerais. Fotografia: IPHAN.	37
Figura 9 - Humberto Mauro para a Revista Cinearte em 11/12/1929. Fotografia: Revista Cinearte.....	42
Figura 10 - Vista da fazenda a partir da qual surgiu e cresceu o município de Volta Grande, MG. Fotografia: Reprodução.....	43
Figura 11 - Cartaz do filme Tesouro Perdido. Acervo Cinemateca Brasileira.....	45
Figura 12 - Alex Viany (de óculos escuros), Dona Bebê e Paulo Emilio Salles Gomes. Ao fundo, David Neves e Humberto Mauro. Fotografia: Blog Ronaldo Werneck.....	46
Figura 13 - A equipe do INCE trabalhando: filmagem na biblioteca da Casa de Rui Barbosa, 1956. Fotografia: Acervo Arquivo Nacional/Fundo Agência Nacional.....	51
Figura 14 - Edgard Roquette-Pinto. Fotografia: Memória ABERT.....	57

Figura 15 - Chafariz do Rosário. Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.....	64
Figura 16 - Paço Municipal. Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.....	65
Figura 17 - Casa Azul. Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.....	66
Figura 18 - Teatro Municipal. Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.....	67
Figura 19 - Igreja N. S. do Rosário dos Pretos. Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.....	68
Figura 20 - Igreja N. S. do Ó. Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.....	69
Figura 21 - Interior da Igreja do Ó. Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.....	70
Figura 22 - Museu do Ouro. Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.....	71
Figura 23 - Tela do acervo Museu do Ouro. Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.....	72
Figura 24 - Basílica do Senhor Bom Jesus. Frame do filme Congonhas do Campo (1957). Dir. Humberto Mauro.....	74
Figura 25 - Imagem religiosa realizada por Aleijadinho. Frame do filme Congonhas do Campo (1957). Dir. Humberto Mauro.....	75
Figura 26 - Os Profetas. Frame do filme Congonhas do Campo (1957). Dir. Humberto Mauro.....	76
Figura 27 - Núcleo de casarões no Centro Histórico. Década de 1950. Destaque para os casarões do início do séc. XX que não perpetuariam até o séc. XXI. Frame do filme São João Del Rei (1958). Dir. Humberto Mauro.....	78
Figura 28 - Núcleo de casarões no Centro Histórico. Registro dos anos 2020. Destaque para o prédio contemporâneo no local onde antes existiam dois casarios do início do séc. XX. Fotografia: google maps.....	78

Figura 29 - Imagem do Pelourinho. Frame do filme São João Del Rei (1958). Dir. Humberto Mauro.....	79
Figura 30 - Prédio onde nasceu Barbara Heliodora. Frame do filme São João Del Rei (1958). Dir. Humberto Mauro.....	80
Figura 31 - Atual Museu Regional de São João Del Rei. Frame do filme São João Del Rei (1958). Dir. Humberto Mauro.....	80
Figura 32 - Interior da Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Frame do filme São João Del Rei (1958). Dir. Humberto Mauro.....	81
Figura 33 - Fachada da Igreja de São Francisco de Assis. Frame do filme São João Del Rei (1958). Dir. Humberto Mauro.....	82
Figura 34 - Interior da Igreja de São Francisco de Assis. Detalhes das colunas e do querubim esculpido na talha do retábulo-mor. Frame do filme São João Del Rei (1958). Dir. Humberto Mauro.....	83
Figura 35 - Imagem panorâmica a partir da Rua do Bonfim. Déc. 1950. Frame do filme Caeté (1958). Dir. Humberto Mauro.....	84
Figura 36 - Imagem a partir da Rua do Bonfim. 2020. Fotografia: google maps.....	85
Figura 37 - Antigo Prédio da Prefeitura. Déc. 1950. Frame do filme Caeté (1958). Dir. Humberto Mauro.....	85
Figura 38 - Antigo Prédio da Prefeitura. Atualmente abriga a sede da Promotoria de Justiça do Ministério Público, 2020. Fotografia: google maps.....	86
Figura 39 - Vista lateral da fachada do Solar do Tinoco. Frame do filme Caeté (1958). Dir. Humberto Mauro.....	86
Figura 40 - Igreja de São Francisco de Assis. Déc. 1950. Frame do filme Caeté (1958). Dir. Humberto Mauro.....	87
Figura 41 - Igreja de São Francisco de Assis. 2020. Fotografia: google maps.....	88
Figura 42 - Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso. Frame do filme Caeté (1958). Dir. Humberto Mauro.....	89

Figura 43 - Detalhe do interior da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso. Frame do filme Caeté (1958). Dir. Humberto Mauro.....	89
Figura 44 - Vista do ribeirão do Carmo. Frame do filme Cidade de Mariana (1959). Dir. Humberto Mauro.....	90
Figura 45 - Vista da "primitiva ponte de tabuas". Frame do filme Cidade de Mariana (1959). Dir. Humberto Mauro.....	91
Figura 46 - Escultura "Fonte da Samaritana". Frame do filme Cidade de Mariana (1959). Dir. Humberto Mauro.....	91
Figura 47 - Vista da cidade de Mariana e da paisagem ao seu entorno. Frame do filme Cidade de Mariana (1959). Dir. Humberto Mauro.....	92
Figura 48 - Residência que pertenceu ao Barão de Pontal. Frame do filme Cidade de Mariana (1959). Dir. Humberto Mauro.....	93
Figura 49 - Prédio da Casa de Câmara e Antiga Cadeia. Frame do filme Cidade de Mariana (1959). Dir. Humberto Mauro.....	93
Figura 50 - Fotografia de Alphonsus de Guimaraens. Reprodução.....	94
Figura 51 - Mausoléu de Alphonsus de Guimaraens. Frame do filme Cidade de Mariana (1959). Dir. Humberto Mauro.....	94
Figura 52 - Fachada da Igreja de São Francisco de Assis. Frame do filme Cidade de Mariana (1959). Dir. Humberto Mauro.....	95
Figura 53 - Interior da Igreja de São Francisco de Assis. Frame do filme Cidade de Mariana (1959). Dir. Humberto Mauro.....	95
Figura 54 - Vista panorâmica da cidade de Mariana. Frame do filme Cidade de Mariana (1959). Dir. Humberto Mauro.....	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 O CINEMA COMO OBJETO	17
1.1 – O surgimento do cinema e sua chegada ao Brasil	17
1.2 – O que é patrimônio cultural?	22
1.2.1 – O patrimônio <i>no</i> cinema e o cinema <i>como</i> patrimônio	24
1.3 – O conceito de ‘verdade’ na fotografia e no documentário	38
2 A TRAJETÓRIA DE HUMBERTO MAURO.....	41
2.1 – Uma história digna de filme	42
2.2 – A chegada de Humberto Mauro ao INCE	50
3 A CRIAÇÃO DO <i>INCE</i> E AS REPRESENTAÇÕES DO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO PELAS LENTES DE HUMBERTO MAURO	53
3.1 – Série “ <i>Cidades Históricas Mineiras</i> ”	60
3.1.1 – Sabará	62
3.1.2 – Congonhas	73
3.1.3 – São João Del Rei.....	77
3.1.4 – Caeté	83
3.1.5 – Mariana	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	104
ANEXO	113

INTRODUÇÃO

Foi no INCE que Mauro garantiu a continuidade de sua obra e, embora esquecido pela maioria da crítica, cineastas e produtores, suas curtas-metragens garantiram quase sozinhas, durante as últimas décadas, a presença da alma brasileira no cinema.

(Ely Azeredo, crítico. *Tribuna da imprensa*,
27 de setembro de 1961.)

A presente pesquisa tem como objetivo principal analisar a história do Instituto Nacional de Cinema Educativo (doravante indicado apenas pela sigla INCE), bem como discutir a representação do patrimônio cultural brasileiro no conjunto de curtas-metragens dirigidos pelo cineasta Humberto Mauro para a série “Cidades Históricas Mineiras”, em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), entre os anos de 1956 e 1959. Neste sentido, este estudo propõe-se, portanto, avaliar a relação dos órgãos mencionados à luz do contexto sociopolítico da época de suas criações - parte integrante do projeto político-ideológico do Estado Novo (1937-1945), regime ditatorial vigente durante o primeiro governo de Getúlio Vargas - e de suas produções cinematográficas nas décadas posteriores.

Desta maneira, visando dar um passo além nas investigações sobre a vida e obra deste importante cineasta brasileiro, procuramos lançar luz sobre como sua produção e atuação dentro do INCE corroboraram para a consolidação de uma noção de patrimônio que, estando ligada ao projeto ideológico nacional-desenvolvimentista de Getúlio Vargas, moldou através das lentes e das imagens em movimento a percepção de gerações de cidadãos brasileiros sobre o que é/seria este conjunto de ideias, práticas e bens a que denominamos patrimônio cultural.

Cumpre-nos ainda realizar uma discussão sobre outro vetor conceitual importante, ou seja, tentar estabelecer as bases conceituais do que se entende por patrimônio cultural, mostrando as inflexões e transformações que este conceito sofreu desde seu surgimento no final do século XVIII após a Revolução Francesa, até os nossos dias.

Analisar também, neste sentido, que tais curtas podem ser utilizados como documentos-históricos que nos permitiriam, de um lado, compreender a própria construção temporal da ideia de patrimônio cultural, enquanto, de outro, seriam ferramentas de pesquisa que nos possibilitariam embasar novas e/ou futuras intervenções

de restauro nos patrimônios culturais tombados pelo IPHAN, cujas características técnicas, artísticas e estilísticas encontram-se registradas nos filmes que analisaremos.

Pretende-se investigar e construir um pensamento que reúne o desenvolvimento de um cinema visto como documento, produzido especificamente dentro de um contexto sociocultural e político específico, o do Brasil dos anos de 1930 e 1940, e cujas características se estendem conseqüentemente no decorrer de toda a década de 1950. Neste sentido, pretende-se demonstrar a ligação destes filmes com a construção de um projeto maior de políticas públicas voltadas para o patrimônio, o desenvolvimento social e econômico, em curso no período mencionado. Este projeto por sua vez, integrava a construção político-ideológica do nacionalismo que caracterizou sobretudo o primeiro governo de Getúlio Vargas.

No primeiro capítulo “*O cinema como objeto*” abordaremos os antecedentes históricos do surgimento do cinema no final do século XIX, num contexto marcado por grandes transformações socioculturais e tecnológicas, na Europa (especialmente na Inglaterra) e também nos Estados Unidos. No Brasil e América Latina, a influência direta da *Revolução Industrial* refletiu-se igualmente em grandes avanços tecnológicos, ainda que aqui estes tenham chegado quase sempre de forma tardia em relação ao restante do mundo. No contexto brasileiro, a chegada relativamente precoce do cinema – apenas dois anos após seu surgimento na Europa –, sua introdução e desenvolvimento evidenciam o processo de modernização pelo qual passava o país, tendo reflexos, por sua vez, em outras manifestações artístico-culturais como na literatura e a pintura com o movimento-modernista e a *Semana de Arte Moderna* de 1922. Outro desdobramento do modernismo brasileiro que teve relação direta com o patrimônio cultural, foi a busca destes intelectuais por uma identidade artística legitimamente brasileira, a qual eles encontrariam a partir de viagem realizada pela caravana modernista em 1924 por uma série de cidades do interior de Minas Gerais.

Ainda no primeiro capítulo, destacaremos no subcapítulo 1.2.1 “*O patrimônio no cinema e o cinema como patrimônio*”, a constituição das filmotecas, das primeiras cinematecas, das fundações e federações de pesquisas e preservação cinematográficas, tais como, por exemplo, a FIAF, os institutos no Brasil, nosso foco de pesquisa, como INCE e IPHAN, criados quase simultaneamente e que, apesar de suas particularidades e objetivos inicialmente distintos, se entrelaçam, ao buscarem realizar a pesquisa, preservação e difusão das ciências, das artes e da cultura através de obras

cinematográficas, no primeiro caso, e do patrimônio histórico e artístico material (e posteriormente imaterial), no caso do segundo.

Encerraremos o primeiro capítulo com a abordagem do conceito de *verdade* e a sua subjetividade na fotografia e no documentário. Para tanto, ampliaremos o campo de discussão e iremos ao encontro das reflexões desenvolvidas pelo teórico da restauração Salvador Muños Viñas, entre as quais a noção de *verdade* que compreende o estado presente no qual se encontra o objeto. No caso do cinema, é preciso avaliar o momento histórico no qual o seu conteúdo cinematográfico foi realizado, observando, dentre outros aspectos a visão de seu diretor, as influências políticas, sociais e culturais da época. Assim, a *verdade* é sempre um conceito precário, provisório, relacional e histórico, em suma, relativo e mutante.

Iniciaremos o segundo capítulo “*A trajetória de Humberto Mauro*” com a abordagem de sua produção cinematográfica na era pré-INCE, que vai de 1925 a 1935, e compreende em parte, o que ficou conhecido na historiografia do cinema brasileiro como “ciclo regional de Cataguases”. Buscaremos destacar que nessa fase da produção mauriana observa-se a predominância de uma brasilidade típica do período, modernista em sua busca pela representação próxima da realidade, pelo foco no contexto social, na mescla do espaço urbano-rural, característico do interior de Minas Gerais. Neste sentido, um flerte direto com as transformações pelas quais o país passava, saindo da tradição oriunda do século XIX para a modernização e a industrialização urbana que caracterizaria o século XX. A representação de um passado quase idílico, pré-industrial, representado por um patrimônio cultural em harmonia com as manifestações típicas do saber fazer, por festas religiosas, cantigas, pela vida do homem do campo anterior ao êxodo rural, dentre outros aspectos que marcam sua fase pré-INCE.

No terceiro e último capítulo abordaremos a criação do INCE e a realização da série “*Cidades Históricas*” a cargo de Humberto Mauro durante o período em que esteve no INCE, reforçando a sua identidade fílmica e tendências estéticas ao buscar representar e resgatar um Brasil em sua “origem”, o que serviu muito bem aos propósitos político-ideológicos do governo Vargas de construção de uma identidade nacional, ao mesmo tempo em que ia ao encontro das ideias defendidas pela *intelligentsia* brasileira da época, leia-se os modernistas.

Destacaremos a figura de Aleijadinho, um dos símbolos dessa identidade nacional, e o seu legado em diversas cidades e monumentos mineiros, presente no roteiro dos filmes em discussão, realizados pelo INCE, através da ênfase proporcionada por

Mauro, durante as filmagens, principalmente dos templos religiosos, que proporcionou um detalhamento desses bens externamente e internamente, com complemento de uma narração um tanto romantizada dessas localidades, de suas figuras que nelas viveram e em muitos casos contribuíram para a sua construção, assim, dessa forma, os curtas apresentam uma seleção do que a sociedade, a partir do viés do instituto realizador e do IPHAN, enquanto parceiro, deveria preservar enquanto *verdade* no presente e das gerações futuras.

Nosso objetivo com esta pesquisa, como destacaremos ao longo dos capítulos, é o de ampliar as possibilidades de leitura sobre o que o cinema enquanto patrimônio cultural a ser preservado pode nos oferecer enquanto fonte documental de pesquisa, para o reconhecimento e o auxílio na preservação da história e resgate de outros tipos de patrimônio. Analisaremos, os patrimônios edificados, presentes nos cinco filmes que serão apresentados no último capítulo, sem desvinculá-los obviamente de sua imaterialidade, e sem prejuízo, evidentemente, de uma noção ampliada de patrimônio cultural contemporânea que reconheça a importância das manifestações imateriais ou intangíveis da cultura.

1 – O CINEMA COMO OBJETO

Nesta primeira parte do trabalho discute-se o cinema enquanto objeto, apresentando as bases de seu surgimento, no fim do século XIX, como fruto de um longo contexto de transformações econômicas, sociais, culturais e tecnológicas. Analisa-se, em seguida, quais teriam sido as bases de sua consolidação como linguagem artística, uma vez que, já nas primeiras décadas do século seguinte o cinema estava formatado como uma indústria altamente rentável, torna-se um produto cultural voltado para o entretenimento das massas.

Esta discussão, cremos, é importante não apenas para contextualizar o surgimento do cinema, historicizando-o, permitindo-nos assim acompanhar o conjunto de suas transformações ao longo do tempo; sua chegada e desenvolvimento no Brasil, bem como analisar os aspectos técnicos e linguísticos que fazem dele um poderoso instrumento discursivo, cujos os usos políticos muitas vezes voltaram-se para o controle ideológico e o convencimento das massas. Espera-se assim que esta abordagem nos permita melhor delimitar os contornos de nosso real objeto de estudo, isto é, *as representações do patrimônio cultural brasileiro na cinematografia de Humberto Mauro durante seu período de atuação no INCE*.

Portanto, tomado como *mídia*, isto é, como meio, técnica e linguagem artística, o cinema seria a ferramenta que nos permite vislumbrar qual seria o conceito de *patrimônio cultural* promovido e divulgado pelo então *Ministério de Educação e Saúde*. Conseqüentemente, uma vez principal produto das atividades institucionais do INCE, o cinema e os filmes contribuíram para a criação de uma noção de patrimônio cultural comprometida com um momento e um projeto político-ideológico específico dentro da história brasileira.

1.1– O surgimento do cinema e sua chegada ao Brasil

O século XIX foi marcado por uma vertiginosa evolução tecnológica e pela expansão acelerada do capitalismo industrial, impulsionado pelas políticas econômicas imperialistas de grandes potências europeias como Inglaterra, França e Alemanha. É no bojo desse tumultuado contexto de mudanças políticas, econômicas e culturais, analisado em profundidade pelo historiador britânico Eric Hobsbawm na obra “A Era dos Impérios” (1987) que surgiu o cinema. O avanço tecnológico propiciado por invenções como o transporte por trens e navios à vapor na primeira metade do século; da fotografia e do

telégrafo em 1826 e 1837, respectivamente, do surgimento da máquina de escrever e do telefone já na segunda metade do XIX, e, por fim, da invenção do rádio em 1896 – um ano antes do nascimento, no Brasil, de Humberto Mauro – são apenas alguns dos fatores, maquinários e dispositivos que contribuíram para a ampliação da velocidade nos transportes e telecomunicações, permitindo assim com que o próprio cinema se desenvolvesse quase que simultaneamente em diversas partes do mundo.

Ao longo do século XIX diversos foram os aparelhos inventados cujo princípio de funcionamento envolvia a projeção de imagens, ou, ainda, a indução da ilusão do movimento em imagens estáticas a partir de fenômenos ópticos. Aliás, a respeito desta fase, destaca-se o interessante estudo conduzido pelo historiador americano Jonathan Crary, especialmente em *As Técnicas do Observador*¹, obra na qual ele analisa e evidencia como uma série de invenções e dispositivos criados ao longo do século XIX no campo da física óptica acabaram por preparar o “olhar do espectador” para as futuras “imagens em movimento” que o cinema viria a propor na virada do século:

Tendo começado em meados da década de 1820, o estudo experimental das pós-imagens levou à invenção de uma variedade de técnicas e aparelhos ópticos. Inicialmente, eles tiveram como propósito a observação científica, mas logo se transformaram em formas de entretenimento popular. Todos se baseavam nas noções de que a percepção não era instantânea e de que havia uma separação entre o olho e objeto.²

Desta forma, dentre o conjunto destes dispositivos responsáveis por “preparar” o olhar e a mentalidade das massas para o cinema podemos citar as vistas e os panoramas, inventados no final do século XVIII. Estes dispositivos se baseavam no que podemos chamar de “*o olhar de Deus*”, isto é, aquele que tudo vê. Criados pelo pintor irlandês Robert Barker (1739-1806) responsável por cunhar o termo *panorama* (do grego *pan* – tudo – e *horama* – vista, visão), estes aparatos consistiam basicamente em pinturas que, mesclando técnicas da pintura em perspectiva e da *trompe l'oeil* buscavam representar fidedignamente a totalidade de uma paisagem pintada em uma tela circular, provocando como efeito uma visão total em 360° de uma paisagem (FIGURA 1). O espectador, colocado acima do plano geral representado pela paisagem ocupava assim uma posição privilegiada.

¹ CRARY, Jonathan. *As técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

² Idem, p. 105. Ainda a respeito do caráter de entretenimento destas invenções e de seu impacto na vida social e cultural daquele período, vale mencionar os estudos de Léo Charney e Vanessa Schwartz em: *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

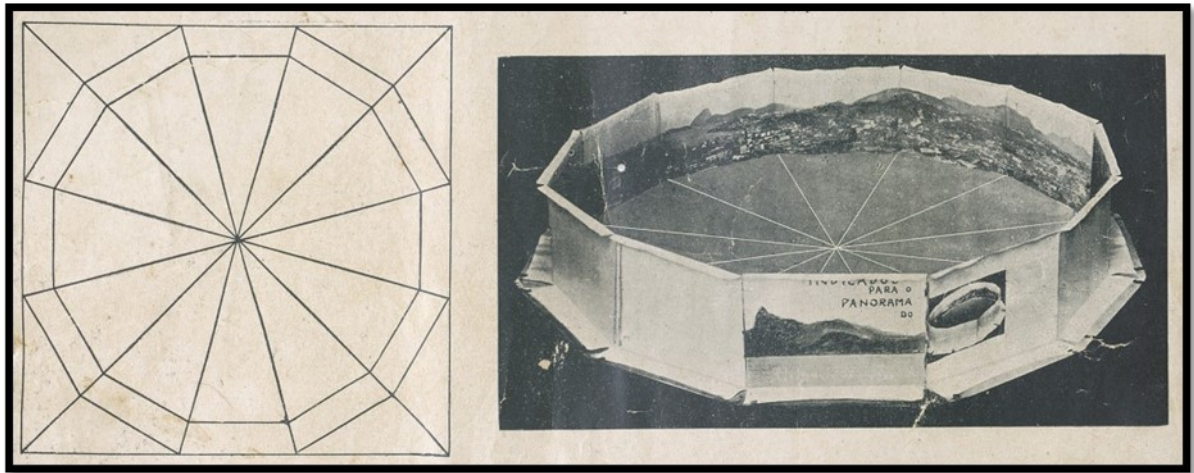


Figura 1 - Esta é uma versão moderna das antigas rotundas, pintadas a mão, que tanto sucesso fizeram no passado. Os pintores Pedro Américo e Vitor Meireles foram mestres nesta técnica. O panorama giratório Baía e cidade do Rio de Janeiro de Vitor Meireles, apresentada em 1890 à população carioca, tinha 115 metros de comprimento e foi exibido inicialmente em uma rotunda na Praça 15. Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=4178>. Acesso em: 27 jan. 2024.

Ao sucesso das vistas e panoramas seguiram-se outras invenções, tais como o *fenacistoscópio* (1829), o *zootrópio* (1834), o *estereoscópio* (1838), e, por fim, o *cinetoscópio* (1888), antecessor do famoso *cinematógrafo* dos irmãos Lumière. Segundo a jornalista e pesquisadora Isabella Thebas

À medida que o *Cinetoscópio* ganhou popularidade, a Edison Company começou a instalar máquinas em *lobbies* de hotéis, parques de diversão e fliperamas, e logo os chamados "salões de Cinetoscópio" foram abertos em todo o país [EUA]. No entanto, Edison recusou a ideia de projetar suas imagens para uma audiência maior, alegando que tal invenção seria menos lucrativa. Logo variações do *Cinetoscópio* foram criadas e distribuídas pela Europa.³

A primeira exibição paga de filmes de que se tem notícia aconteceu no dia 28 de dezembro de 1895⁴. Organizada pelos irmãos Louis e Auguste Lumière, inventores do cinematógrafo, ocorreu no *Le Grand Cafè*, localizado no Boulevard de Capucines, em Paris. A película exibida na ocasião *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* apresentava – como era comum aos primeiros filmes desta era pré-narrativa – apenas a saída de operários de uma fábrica. No ano seguinte aconteceria a primeira exibição cinematográfica no Brasil, na data do dia 8 de julho de 1896, no *Cinematographo Parisiense*, localizado no nº179 da então Av. Central no Rio de Janeiro. Segundo Fernanda Carvalho: “a maior parte dos filmes produzidos nos primeiros anos era de curta

³ THEBAS, Isabella. *A origem do cinema*. In: Instituto de Cinema de São Paulo. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/a-origem-do-cinema>. Acesso em: 27 jan. 2024.

⁴ LECOINTE, Thierry. *La sonorisation des séances Lumière en 1896 et 1897*. In: 1895 - Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma. Nº 57, 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/1895/1022>. Acesso em: 30 jan. 2024.

duração, em sua maioria do tipo documental e educativo. Por isso, a história do cinema educativo e documentário acabou se confundindo e se tornando a mesma”.⁵

Já na década de 1910, em plena *Primeira República*, no Brasil assim como em outras partes do mundo, o cinema era uma novidade que encantava e ganhava cada vez mais evidência, caindo no gosto popular e vindo a se tornar uma das principais formas de entretenimento das multidões febris nas agitadas megalópoles. Estas, inseridas na dinâmica das trocas de uma sociedade cada vez mais industrializada, ávidas e inebriadas pela crença inabalável no progresso, tinham no cinema mais um dos símbolos do avanço tecnológico inevitável da modernidade. Assim,

Essa nova forma de entretenimento foi um sucesso instantâneo, e vários mecânicos e inventores, vendo uma oportunidade, começaram a brincar com métodos de projetar as imagens em movimento em uma tela maior. No entanto, foi a invenção dos irmãos Auguste e Louis Lumière - fabricantes de produtos fotográficos em Lyon, na França - que tiveram o maior sucesso comercial.⁶

Deste período, encontram-se os registros das primeiras salas de exibições nas quais se podia notar a hegemonia de filmes franceses e italianos, principalmente. Acompanhando o cenário internacional, as primeiras produções brasileiras datam de fins do século XIX, constituindo-se basicamente de filmagens panorâmicas ou cenas cotidianas, as quais, posteriormente, ficariam conhecidos como *filmes de cavação*.⁷ Segundo Carlos Roberto de Souza em *Os pioneiros do cinema brasileiro*

(...) a 19 de junho de 1898, Afonso Segreto regressava de uma de suas viagens comerciais, trazendo consigo uma câmara de filmar. Ainda a bordo do paquete francês “Brésil”, ele tirou algumas vistas da baía de Guanabara. *Teremos para dentro em pouco verdadeiras surpresas*, profetizaram os jornais.⁸

Por muitos anos esta filmagem de Segreto foi tida como sendo a primeira do cinema brasileiro. No entanto, nas últimas décadas, pesquisadores passariam a considerar os seguintes curtas-metragens: “*Ancoradouro de Pescadores na Baía de Guanabara*”, “*Chegada do trem em Petrópolis*” e “*Bailado de Crianças no Colégio, no Andaraí*” todos do ano de 1897, como sendo os primeiros realizados no Brasil.

⁵ CARVALHAL, Fernanda C. de A. *LUZ, CÂMERA, EDUCAÇÃO! O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estácio de Sá. 2008, p.34.

⁶ THEBAS, Isabella. *A origem do cinema*. In: Instituto de Cinema de São Paulo. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/a-origem-do-cinema> . Acesso em: 27 jan. 2024.

⁷ Segundo Luís Rocha Melo no artigo *Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes*, o termo “cavação”, passou a ser utilizado por “jornalistas e críticos a uma parcela significativa da produção cinematográfica brasileira das três primeiras décadas do século XX, composta sobretudo por cinejornais, atualidades e documentários (os filmes “naturais”), tinha um sentido pejorativo, discriminatório e até policialesco”.

⁸ SOUZA, C. R. de. *Os pioneiros do cinema brasileiro: raízes do cinema brasileiro*. Alceu, v. 8, n. 15, p. 20-37, jul./dez. 2007

Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro, foi a primeira cidade a exibir um filme brasileiro, em território nacional. Uma iniciativa do empresário Victor de Mayo, ocorrida no *Teatro Cassino Fluminense* (FIGURA 2). Para alguns especialistas o filme *Chegada do trem em Petrópolis*, direção de Vittorio Di Maio, teria sido a primeira produção cinematográfica brasileira.



Figura 2 - Fachada do Teatro Cassino Fluminense.
Acervo: Museu Imperial/Ibram/MinC. FRÓES, José Kopke. 1947.

Na edição número 52 da revista *Gazeta de Petrópolis*, de 01 de maio de 1897, em texto assinado por Miguel Pellegrino, consta o anúncio de exibição no *Teatro Cassino Fluminense* do referido filme e de mais 17 títulos, como: “*Saída do pessoal de uma fábrica*”, “*Uma artista trabalhando no trapézio do Politeama*”, “*Bailado de Crianças no Colégio, no Andaraí*”, entre outros. Na mesma matéria, podemos observar o anúncio empolgante da nova invenção, o *Cinematógrafo*, que estava a conquistar a Europa e as Américas.

Esta última maravilha e grande descoberta tem chamado a atenção do mundo inteiro. Pela sua realidade devem todos assistir a sua exibição, que nos instrui: Esta estupenda maravilha é produzida pela eletricidade, reproduzindo com a maior fidelidade todos os atos e movimentos, das coisas e da vida animada e qualquer das suas ações, em tamanho natural.⁹

⁹ Jornal *Gazeta de Petrópolis*. n.52, p.4, edição de 01 maio 1897. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=304808&pagfis=2232>. Acesso em: 09 jan. 2024.

Nas edições seguintes da *Gazeta de Petrópolis* o tema “Cinematógrafo” continuou a ser destaque, como na edição 54¹⁰, de 06 de maio de 1897, na qual consta a divulgação no mesmo *Teatro Fluminense*, de um programa com 22 filmes, entre os quais permaneciam em cartaz, pela terceira vez, a exibição dos mesmos títulos mencionados na edição n.º 52 do periódico petropolitano.

1.2 – O que é patrimônio cultural?

Antes de adentrarmos ao conceito de patrimônio cultural no Brasil, devemos remontar a definição de patrimônio histórico no mundo, especialmente na Europa, onde se concentravam os maiores especialistas no tema, como a historiadora francesa Françoise Choay (1925) que em sua obra antológica *A Alegoria do Patrimônio*, lançada em 1992, apresenta um histórico do conceito de patrimônio, desde a arte grega clássica, o iluminismo, passando pela *Revolução Francesa* (1789-1799), período em que se tem a formação dos primeiros atos jurídicos de classificação do patrimônio, até o século XX. Na referida obra, a respeito do conceito de patrimônio cultural, Choay assim o define:

A expressão designa um fundo destinado ao usufruto de uma comunidade alargada em dimensões planetárias e constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que congregam a sua pertença comum ao passado: obras e obras primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e conhecimentos humanos.¹¹

Já no Brasil, foi a partir do ano de 1924 que se começou a desenhar uma maior preocupação com a preservação do patrimônio histórico e artístico brasileiro, sobretudo a partir da passagem de um grupo de intelectuais paulistas por Minas Gerais. Encabeçada por Mario de Andrade (1893-1945) a *caravana modernista*, como ficaria conhecida, teve a participação de figuras como Olivia Guedes Penteado (1872-1934), Blaise Cendrars (1887-1961), Tarsila do Amaral (1886-1973), Oswald de Andrade (1890-1954), Gofredo da Silva Teles (1888-1980), René Thiollier (1882-1968) e Oswald de Andrade Filho (1914-1972). A experiência da viagem assim como a descrição do sentimento que ela despertaria seria explicitada por Tarsila do Amaral (FIGURA 3) em artigo publicado na *Revista Anual do Salão de Maio*, em 1939:

Senti um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João Del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo,

¹⁰ Jornal *Gazeta de Petrópolis*. n.54, p.4, edição de 06 maio 1897. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=304808&pagfis=2240>. Acesso em: 09 jan. 2024.

¹¹ CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2014.p.11.

Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno  tradição,  simplicidade.¹²

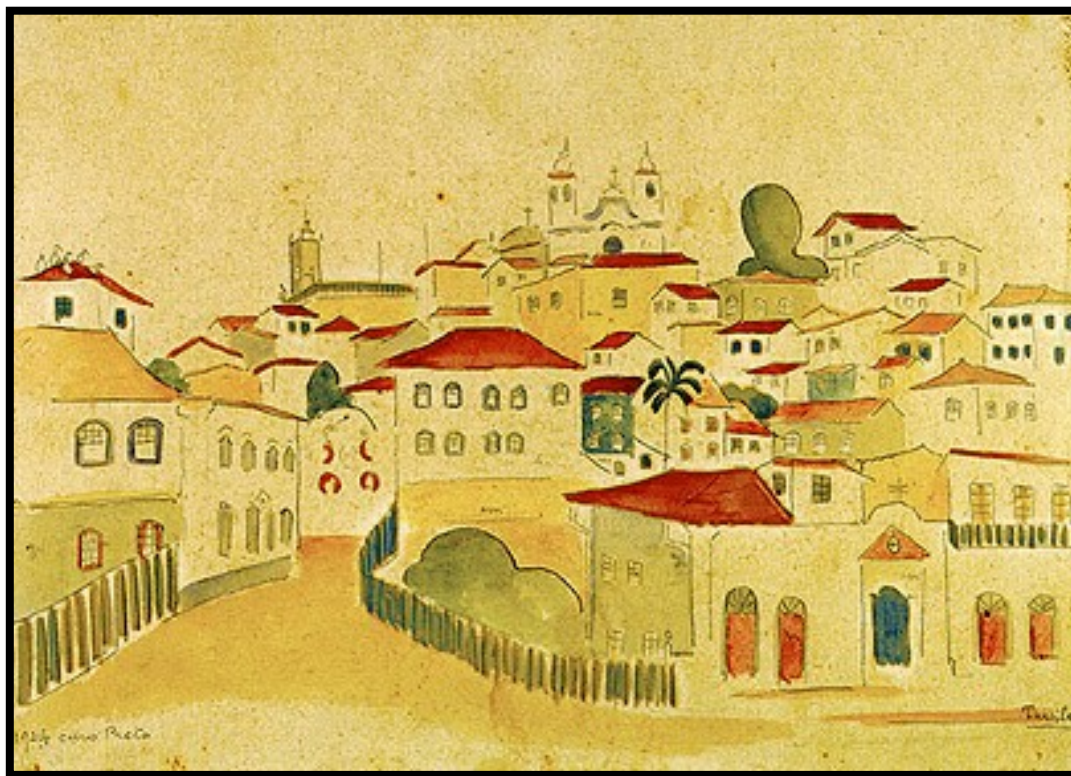


Figura 3 - Paisagem de Ouro Preto, 1924. Tarsila do Amaral. Reprodução fotográfica Romulo Fialdini.

A partir de suas visitas e da “(re)descoberta do Brasil” através das vivências em Ouro Preto, Sabará, Tiradentes, Congonhas, das festividades da Semana Santa em S. João Del Rei, entre outras cidades mineiras, o grupo colocaria em evidência a importância de se preservar e respeitar o passado, os monumentos, a cultura e suas tradições, atribuindo ao Estado o dever de proteger tais patrimônios de valor histórico e artístico, sobretudo aqueles referentes à arquitetura colonial e às obras de arte do barroco mineiro.

As decorações murais de um modesto corredor de hotel; o forro das salas, feito de taquarinhas coloridas e trançadas; as pinturas das igrejas, simples e comoventes, executadas com amor e devoção por artistas annimos; o Aleijadinho, nas suas estátuas e nas linhas geniais da sua arquitetura religiosa, tudo era motivo para as nossas exclamações admirativas.¹³

O sociólogo José de Souza Martins (1938-), professor emérito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, destaca que a *Semana de Arte Moderna* de 1922 foi “o acréscimo que subverteu e revolucionou o ponto

¹² RASM (Revista Anual do Salão de Maio), São Paulo, 1939, pp. 31-5. In. AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34, Edusp, 2003. 3 edição revista e ampliada.

¹³ Idem.

de vista de uma época, dando novo sentido costumeiro. Não podemos esquecer que, frequentemente, as inspirações do nosso futuro estão em nosso passado.”¹⁴

Assim como ocorreu em diversos países da Europa e em outros continentes, no Brasil o conceito de patrimônio passou por adequações ao longo das décadas do século XX. Em 1937 através do Decreto-lei nº 25, utilizava-se a nomenclatura *Patrimônio Histórico e Artístico*, para conceituar “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”.¹⁵ No próximo tópico, abordaremos a contribuição de Mario de Andrade, integrante da caravana modernista de 1924, na criação do SPHAN/IPHAN, principal órgão dedicado a preservação do patrimônio brasileiro.

Cinquenta anos depois, a *Constituição Federal* de 1988, em seu Artigo 216, ampliou o conceito de patrimônio com a inclusão do conceito de patrimônio imaterial, assim conceitualmente o Patrimônio Cultural Brasileiro engloba os bens “de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”.¹⁶ Essa alteração incorporou o conceito de referência cultural e a definição dos bens passíveis de reconhecimento, sobretudo os de caráter imaterial. A Constituição estabelece ainda a parceria entre o poder público e as comunidades para a promoção e proteção do Patrimônio Cultural Brasileiro, no entanto mantém a gestão do patrimônio e da documentação relativa aos bens sob responsabilidade da administração pública.

1.2.1 – O patrimônio cultural *no* cinema e o cinema *como* patrimônio

A constituição do cinema enquanto patrimônio a nível internacional, tem caminhado em pequenas e importantes etapas desde a primeira metade do século XX. No ano de 1938 é criada a *Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf)*, fruto de uma série de ações relativas a uma crescente preocupação com o patrimônio cultural da

¹⁴ MARTINS, José de Souza. *As duas mortes de Francisca Júlia. A semana antes da Semana*. São Paulo: Unesp.2022. p.11-12.

¹⁵ BRASIL. DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937. Lei do Patrimônio Cultural. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 13 mar. 2024.

¹⁶ BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República, [2023]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 13 mar. 2024.

humanidade, refletida na criação, em vários países, de leis e entidades voltadas para a preservação do patrimônio, ainda que apenas restritamente, direcionadas ao audiovisual.

A *FIAF* surgiu da união das primeiras cinematecas na Europa e nos Estados Unidos: a *Svenska Filmsamfundets Arkiv* (Cinemateca Sueca), criada em 1933, a *British Film Institute*, também em 1933, a *BundesArchiv* (Cinemateca Alemã), fundada em 1934, do arquivo de filmes do *Museum of Modern Art of New York (MoMA)*, de 1935 e da *Cinémathèque Française*, criada em 1936. Com sede em Bruxelas, na Bélgica, a organização tem estimulado, desde a sua criação, que todos os países criem e mantenham preservados seus acervos cinematográficos em cinematecas, arquivos e museus; sendo este até hoje o escopo principal de sua atuação, isto é, o estímulo à realização de atividades que visem o recolhimento e a preservação de acervos audiovisuais, promovendo-os e divulgando-os como documentos históricos e também artísticos, na medida em que os filmes constituem o elemento-base do cinema como forma de expressão artística.

O conceito de cinemateca passou por uma série de transformações desde o início das atividades cinematográficas no final do século XIX até as primeiras décadas do século XX. Hernani Heffner¹⁷, pesquisador de cinema e gerente da *Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, traça o processo de transformações da palavra cinemateca e o papel primordial de Boleslaw Matuszewski (1856-1943), cinegrafista polonês, um dos pioneiros da cinematografia e do documentário, na criação de locais de guarda e salvaguarda de filmes, precursor do que viria ser o conceito de cinemateca.

Nos primeiros tempos da atividade cinematográfica a palavra cinemateca possuía acepção bem prosaica. Alguns dicionários do início do século XX registram o sentido de coleção de filmes, ou seja, uma biblioteca de filmes. O paralelo é óbvio, mas traz embutido uma noção importante, a de que o filme poderia difundir conhecimento e servir como fonte de consulta, disponível a um público indiferenciado para além da sua manifestação presente. Um uso específico do registro cinematográfico como fonte histórica já havia sido previsto desde o final do século anterior. Em 25 de março de 1898 o cinegrafista polonês Boleslaw Matuszewski publicou em Paris um livreto intitulado *Uma Nova Fonte Histórica*, em que preconizava a criação de locais destinados à guarda seletiva de filmes, o que denominou Depósito de Cinematografia Histórica. O trabalho como operador cinematográfico dos Lumière despertou-lhe a consciência para o valor das imagens que captava com a câmara, em especial as de caráter documental, desprezando as de natureza propriamente ficcional. É considerado muito justamente um precursor do conceito de cinemateca como espaço de guarda de bens culturais móveis destinados às gerações futuras.¹⁸

¹⁷ HEFFNER, Hernani. *Preservação*. In: Revista Contracampo Edição 34. 2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/questoesgerais.htm>. Acesso em: 24 jan. 2024.

¹⁸ HEFFNER, Hernani. *Preservação*. In: Revista Contracampo Edição 34. 2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/questoesgerais.htm>. Acesso em: 24 jan. 2024.

O colecionismo de filmes, no entanto, só viria a ocorrer no início do século XX, por volta de 1912, envolvendo o então inventor norte-americano Thomas Edison (1847-1931) e seus concorrentes numa disputa de patentes: “(...) *pela necessidade de um registro legal que alicerçasse um processo judicial em torno desta ou daquela obra cinematográfica*”.¹⁹ Devido a esses fatores, a *Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos (Library of Congress)* se tornou a primeira entidade a colecionar os documentos cinematográficos, os *paper prints* (filmes sob a forma de tiras de papel com os fotogramas impressos), para resguardar os direitos de propriedade comercial (copyright).

Deve-se a este material inclusive o desenvolvimento da primeira experiência de restauração cinematográfica, levada a cabo durante a Segunda Guerra Mundial pelo naturalista, cineasta, professor e inventor de câmeras de filmar Carl Louis Gregory, que criou uma truca capaz de reverter os fotogramas de papel em imagem em movimento registrada em película.²⁰

Abordaremos mais a frente, no capítulo referente ao *Instituto Nacional de Cinema Educativo*, o papel desempenhado pelo antropólogo Edgard Roquette-Pinto (1884-1954), idealizador do instituto e suas contribuições para a preservação do patrimônio cinematográfico no Brasil. Já que em 1910, enquanto ainda funcionário do *Museu Nacional* do Rio de Janeiro, do qual viria a se tornar Diretor em 1926, Roquette-Pinto criaria nesta instituição uma *Filmoteca* que, segundo Heffner, tinha como propósito “*servir de repositório da evolução dos costumes urbanos nacionais e de registro das culturas indígenas presentes no país*” e que funcionou durante décadas no museu.

No Brasil, outra referência importante no desenvolvimento de ações voltadas para a preservação fílmica foi Jurandyr Noronha (1916-2015), redator, montador e diretor de cinema que, na década de 1940, inspirado por iniciativas estrangeiras como a exemplo das que eram realizadas em instituições museológicas e arquivísticas de Londres e Nova Iorque, publicou numa das principais revistas de cinema da época, *Scena Muda*, na edição de nº 28, um artigo com orientações para a criação de uma *Filmoteca Brasileira*.

Eu fui despertado pela necessidade de se preservar os documentos fílmicos brasileiros ao ler que o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e o Museu de Londres estavam fazendo o mesmo com os seus filmes. Eu escrevi um artigo: *Indicações para a Organização de uma Filmoteca Brasileira* que foi publicado na *Scena Muda* de 13 de julho de 1948. Foi importante esse grito de alerta.²¹

Todavia, a despeito das iniciativas da FIAF e da larga produção de filmes no mundo afora, a conscientização em relação à necessidade de preservação destes tipos de

¹⁹ Idem.

²⁰ Ibidem.

²¹ JURANDYR NORONHA: TESOUROS QUASE PERDIDOS. Direção: Carlos Alberto Mattos. Brasil: Programa da série a série "Retratos do cinema brasileiro", do Canal Brasil, 2009. Disponível em: <https://vimeo.com/73581137>. Acesso em: 18 jan. 2024.

acervos é relativamente recente. Na década de 1960, a FIAF lançou o *Manual de preservação de filmes* trazendo um conjunto de orientações de conservação e metodologias de catalogação baseados nos principais conceitos da arquivologia audiovisual, anteriormente divulgadas pelo *National Film Archive* britânico, considerado segundo Heffner a primeira instituição a sistematizar recomendações técnicas sobre preservação de filmes [tais como]: *armazenamento a baixas temperaturas; revisão periódica do acervo; proteção das cópias de preservação, evitando que fossem projetadas e danificadas; instruções para duplicação de filmes deteriorados.*

A conformação de um pensamento sistematizado acerca de políticas de preservação de acervos audiovisuais no mundo e do patrimônio cinematográfico, remonta à iniciativa da UNESCO que, em 1980, em Belgrado, aprovou em sua 21ª Conferência Geral a “Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento”, documento elaborado em parceria com a FIAF e o primeiro em nível internacional a associar o cinema à ideia de patrimônio. Com o objetivo de estimular o diálogo entre o setor audiovisual e os governos, e procurando alcançar, consequentemente, a promoção do reconhecimento do valor simbólico da produção cinematográfica e a efetivação de ações para a sua preservação²², o documento promulgado a partir deste encontro reitera que

Considerando que as imagens em movimento fornecem meios fundamentais de registrar os eventos e, como tal, constituem frequentemente importantes testemunhos sem igual, de uma dimensão nova para a história, do modo de vida e cultura dos povos e para a evolução do universo.²³

Já no ano de 1992 a UNESCO cria o Programa Memória do Mundo (MOW) e, apesar de não ser especificamente voltado para o patrimônio audiovisual, vale destacar que o MOW contempla estes acervos na medida em que

O Programa Memória do Mundo se baseia na suposição de que alguns itens, coleções, acervos ou fundos de patrimônio documental formam parte da herança mundial, a semelhança dos lugares de notável valor universal incluídos na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO. Considera-se que sua importância transcende os limites do tempo e da cultura, e que devem ser preservados para as gerações atuais e futuras e serem postos de alguma forma à disposição de todos os povos do mundo.²⁴

²² OLIVEIRA, Nezi Heverton Campos de. *Patrimônio Cinematográfico: conceito, políticas e processos de patrimonialização*. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, v. 8, p. 105-121, 2019.

²³ UNESCO, U. N. E. S. A. C. O. *Recomendação para a proteção e preservação de imagens em movimento*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/82253>. Acesso em: 24 nov. 2023.

²⁴ EDMONDSON, Ray. *Memória do Mundo: Diretrizes para salvaguarda do patrimônio documental*. Paris: UNESCO, 2002. Disponível em: <http://www.unesco.org/uy/ci/fileadmin/comunicacion-informacion/mdm.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2024.

De acordo com OLIVEIRA (2019, p.111), “entre as obras registradas pelo Programa Memória do Mundo, acatadas pelo Comitê Regional para América Latina e Caribe, encontra-se *Limite* (1931) de Mário Peixoto. Esse é o único filme brasileiro registrado pelo programa.”²⁵ Neste sentido, tendo em vista o conjunto de esforços e ações promovidas ao longo do tempo para a preservação da memória e a salvaguarda do patrimônio cinematográfico e audiovisual no mundo, há que se considerar o histórico de perdas inestimáveis e irreparáveis deste tipo de acervo ao redor do mundo – e, de modo especialmente preocupante no caso do Brasil. Afinal, quer pela falta de políticas públicas, de instituições e instalações adequadas de salvaguarda, por descaso ou pelos diversos registros de sinistros como incêndios, grande parte da memória audiovisual e cinematográfica da humanidade foi e vem sendo paulatinamente perdida ao longo do tempo, reiterando a necessidade de atenção e investimento em políticas públicas voltadas para o setor.²⁶ Só na *Cinemateca Brasileira* – a maior da América Latina –, por exemplo, já ocorreram cinco grandes incêndios registrados nos anos de 1957, 1969, 1982, 2016 e o mais recente em julho de 2021 ²⁷. Em fevereiro de 2020 um alagamento danificou parte dos acervos armazenados em um de seus galpões.

Tais incidentes, cremos, apenas reforçam as considerações defendidas por Hernani Heffner em seu artigo *Preservação* publicado em 2001²⁸, no qual o autor reitera que se faz necessária e urgente dar maior atenção às questões relativas à segurança das instituições, instalação de brigadas e dispositivos anti-incêndio, vistorias, perícias e manutenção constante das instalações elétricas nas instituições de salvaguarda, preservação de cópias através de coleta, identificação, documentação, estabilização, reformatação e transferência de suportes, manuseio e recipientes adequados para acondicionamento dos rolos, aclimação adequada dos ambientes de armazenamento, difusão e disponibilização para consulta, estão entre algumas das principais iniciativas a serem implementadas quando se fala de preservação de acervos audiovisuais. Heffner

²⁵ Grifos nossos.

²⁶ Em documento elaborado pela FIAF ainda na década de 1980, consta que “(...) muitos elementos do patrimônio de imagens em movimento desapareceram devido a deterioração, acidente ou instalação não adequada, constituindo um empobrecimento irreversível dessa herança”. UNESCO, U. N. E. S. A. C. O. *Recomendação para a proteção e preservação de imagens em movimento*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/82253>. Acesso em: 24 nov. 2023.

²⁷ De acordo com informações do Jornal Nacional, no prédio atingido pelo incêndio, ficavam gravados 1 milhão de documentos da antiga Embrafilme, como roteiros, artigos em papel, cópias de filmes e documentos antigos. Matéria Portal G1: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/29/incendio-atinge-galpao-da-cinemateca-brasileira-na-vila-leopoldina-zona-oeste-de-sp.ghtml>

²⁸ HEFFNER, Hernani. *Preservação*. Contracampo Edição 34. 2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/questoesgerais.htm>. Acesso em: 28 jan. 2024.

exemplifica fatores diversos que mais comumente atingem suportes filmicos, com ênfase sobretudo no período anterior à existência das cinematecas, segundo o estudioso

[...] o que escapava ao reaproveitamento ficava encostado em depósitos, sotãos, galpões e similares, muitas vezes sob telhados de zinco, quase sempre sem qualquer cuidado especial dos funcionários das produtoras. Nada sobrou do que foi produzido entre 1898 e 1909. Dois dos mais prolíficos produtores dos primórdios, Paschoal Segreto e Francisco Serrador, perderam seus acervos em incêndios de casas de espetáculos, o do velho cine-teatro Carlos Gomes em 1929 e o do cinema Alhambra em 1940, respectivamente.²⁹

Nos primeiros anos do século XXI, mais precisamente em abril de 2005, o *Conselho de Coordenação das Associações de Arquivos Audiovisuais (CCAAA)*, que reúne organizações privadas internacionais com o objetivo de promover e incentivar a partir de seus projetos a preservação do audiovisual a nível mundial, realizou e disponibilizou um novo instrumento de preservação: o *Unesco instrument for the safeguarding and preservation of the audiovisual heritage*, uma ampliação e atualização da recomendação divulgada na década de 1980. Neste sentido, o documento incorpora as atualizações necessárias a fim de contemplar as transformações ocorridas no campo audiovisual entre os anos de 1980 e 2005, como o surgimento de novas tecnologias, suportes e mídias (tais como o DVD, o Blu-ray). Além disso, registre-se ainda como avanço do instrumento de 2005 em relação à carta-recomendação da década de 1980, o entendimento consensual entre os especialistas envolvidos na redação do texto sobre a importância de reiterar que a preservação não deveria ser apenas da tipologia filmica enquanto imagens em movimento, mas todo tipo de conteúdo audiovisual, tais como programas televisivos, registros radiofônicos, gravações em áudio ou vídeos, etc. (OLIVEIRA: 2019, p.111)

Segundo informações extraídas do site oficial da Fiaf, em novembro de 2023, a instituição tinha 94 membros e 78 associados, contabilizando 172 afiliados distribuídos nas duas categorias existentes. Os representantes dos membros e associados reúnem-se oficialmente na *Assembleia Geral* anual da *Federação* (normalmente realizada uma vez por ano, durante o Congresso anual). O Brasil possui 3 instituições vinculadas a Fiaf, a *Cinemateca Brasileira*, na categoria de membro ativo, e a *Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* e o *Arquivo Nacional*, na categoria de membros associados.

No que diz respeito à efetividade das políticas públicas voltadas para a conservação e preservação de acervos audiovisuais, a constatação primeira e mais óbvia é do claro distanciamento entre a realidade legal e realidade de fato. As leis existem, mas

²⁹ Idem.

a aplicação de seus dispositivos requer vontade política, empenho e, principalmente investimentos. Não menos importante, diríamos primordial, é o entendimento de que como documento audiovisual, o filme – foco principal das discussões deste trabalho – é indissociável de seu material de suporte, constituindo neste sentido um *duplo-bem*. Ora, na medida em que, tanto gravado em suporte analógico (película em nitrato, acetato, poliéster), como em mídias físicas digitais (DVD, Blu-Ray, DCP) o filme enquanto obra artística torna-se no que diz respeito à sua *forma* um *bem material*; no entanto, naquilo a que se refere ao seu conteúdo, consitui-se como um *bem imaterial*, já que *comporta uma experiência estética, cognitiva, afetiva não traduzível em termos tangíveis*.³⁰

No tocante à questão dos investimentos, o que se observa no Brasil, via de regra, é a insuficiência no aporte de recursos para o campo da cultura. Neste sentido, a análise de outras realidades lamentavelmente não apresenta um cenário animador, já que as dificuldades tendem a ser ainda maiores. Deste modo, no sentido de reverter este quadro, uma importante iniciativa a ser destacada foi a criação da *Associação Brasileira de Preservação Audiovisual* (ABPA) por estudantes e profissionais da área durante a realização da *3ª Mostra de Cinema de Ouro Preto-MG* (CINEOP), realizada em 2008, e “a continuidade das discussões e encaminhamento de ações em encontros e reuniões futuras, sendo a CINEOP, o fórum anual do setor de preservação.”³¹

Durante a 11ª edição da CineOP - Mostra de Cinema de Ouro Preto, em 2016, foi aprovado em Assembleia Geral da ABPA o *Plano Nacional de Preservação Audiovisual* (PNPA), “documento que se estabelece como diretriz para as políticas públicas voltadas ao campo da preservação audiovisual.”³²

Desde a sua criação a ABPA reafirma “a CineOP - Mostra de Cinema de Ouro Preto como o principal fórum para a troca de experiências, proposição de políticas e formulação de ações relativas ao campo da preservação audiovisual.”³³ neste sentido, ocorrendo anualmente, o *Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais*

³⁰ OLIVEIRA, Nezi Heverton Campos de. *Patrimônio Cinematográfico: conceito, políticas e processos de patrimonialização*. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, v. 8, p. 105-121, 2019.

³¹ ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL. Carta de Ouro Preto 2008 - 3º Encontro Nacional de Arquivos de Imagens em Movimento. Disponível em: <https://abpreservacaoaudiovisual.org/wp-content/uploads/2022/08/Carta-de-Ouro-Preto-2008.pdf>. Acesso em: 17 set. 2023.

³² CINEOP. Plano Nacional da Preservação Audiovisual. Disponível em: <https://cineop.com.br/encontros/encontro-nacional-de-arquivos-e-acervos-audiovisuais-brasileiros/plano-nacional-da-preservacao-audiovisual/>. Acesso em: 11 mar. 2024.

³³ ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL. Plano Nacional de Preservação Audiovisual. Versão aprovada na Assembleia Geral Ordinária da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, em 27/6/2016. Disponível em: www.abpreservacaoaudiovisual.org. Acesso em: 02 fev. 2024.

Brasileiros realizado durante as atividades da CineOP, resultando nas *Cartas de Ouro Preto*.

Analisando criticamente o conjunto de ações das políticas públicas no campo da preservação do audiovisual no Brasil, tendemos à concordar com a posição da Unesco de que estas precisariam se atentar à efetivação de medidas “apropriadas para assegurar a proteção e preservação para a posteridade, desta fracção particularmente frágil do seu patrimônio cultural, da mesma maneira que são salvaguardadas outras formas de propriedade cultural como uma fonte de enriquecimento para as gerações presente e futuras.”³⁴ A importância dessas ações é explicitada, por exemplo, ao analisarmos as obras de Humberto Mauro que tendo registrado em seus filmes uma série de bens culturais, permitiu ser possível que hoje consigamos analisá-los a partir de um viés social e cultural atrelado a outras áreas do patrimônio; avaliando sua inserção na paisagem de cidades declaradas elas mesmas patrimônios nacionais e mundiais, tendo seus monumentos filmados e difundidos e permitindo às futuras gerações conhecer tais cidades e seus bens culturais, a partir, logicamente do marco temporal em que tais obras cinematográficas foram realizadas. Neste sentido, a partir dos registros audiovisuais, podemos realizar um contraponto de um antes e um depois de determinado patrimônio.

A representação de monumentos e manifestações do patrimônio cultural em obras cinematográficas remonta ao século XX. No caso do cinema brasileiro, destaca-se a utilização de cidades históricas como locação, com ênfase em tomadas que evidenciam os casarios, igrejas, chafarizes, dentre outros elementos dos conjuntos arquitetônico e urbanístico de cidades tombadas, como veremos no capítulo referente a série *Cidades Históricas*. Neste contexto, a cidade de Ouro Preto, tornou-se epicentro do interesse de cineastas para a realização de algumas obras, ligadas, em suma, à história de personagens que viveram na cidade, e ou tiveram sua vida e trajetória vinculadas a ela, como é o caso, por exemplo, do inconfidente Joaquim José Xavier da Silva (1746-1792), mais conhecido como Tiradentes, cuja vida virou tema de filmes entre as décadas de 1970 e 1990. Outra personagem histórica cuja vida foi retratada em obra cinematográfica foi Chica da Silva, alcunha de Francisca da Silva de Oliveira (1732-1796), negra escravizada que manteve um relacionamento com João Fernandes de Oliveira (1720-1779), intendente contratador dos diamantes no Arraial do Tejuco (futura Diamantina) entre os anos de 1753 e 1770. Em 1976, o filme *Xica da Silva* (FIGURA 4) dirigido por Cacá Diegues, celebrizaria

³⁴ UNESCO, U. N. E. S. A. C. O. *Recomendação para a proteção e preservação de imagens em movimento*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/82253>. Acesso em: 24 nov. 2023.

ainda mais não só a já reconhecida figura de Chica da Silva, como também o conjunto paisagístico da então cidade de Diamantina (FIGURA 5), localizada na região norte de Minas Gerais.



Figura 4 - Frame do filme Xica da Silva (1976). Dir. Cacá Diegues.



Figura 5 - Frame do filme Xica da Silva (1976). Dir. Cacá Diegues.

No filme *Rebelião em Vila Rica* (1958), direção de Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira, gravado em Ouro Preto com participação dos estudantes da Escola de Minas e da população local, observa-se a inclusão dos monumentos como “atores-chave” no decorrer da narrativa (FIGURA 6).



Figura 6 - Cartaz do filme *Rebelião em Vila Rica*.
Acervo Cinemateca Brasileira.

Na película destacam-se, sobretudo, as Igrejas, o monumento erigido em homenagem a Tiradentes localizado na praça de mesmo nome, o casario, além das ruas e tomadas panorâmicas de todo o conjunto arquitetônico evidenciados como locais em que teriam ocorrido importantes decisões. No filme, a paisagem exuberante da cidade colonial deixa de ser apenas o pano de fundo de desenvolvimento do roteiro, para ganhar ares de protagonista, ocupando lugar de destaque na tela e desempenhando a função de conduzir o público pela história, numa estrutura narrativa que une, de um lado, as figuras humanas: os atores em cena e a população ouropretana com as “figuras” arquitetônicas da cidade, de outro; numa relação mútua complementariedade (FIGURA 7).



Figura 7 - Fotografia do filme *Rebelião em Vila Rica*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Entendemos que essa exposição das ditas ‘cidades históricas’ em obras cinematográficas e demais tipos de produção audiovisual contribui, de certa forma, para uma maior valorização e difusão da importância destes conjuntos arquitetônicos, paisagísticos e urbanísticos. Neste sentido, estas obras certamente possibilitam ao público conhecer (e, sobretudo, reconhecer) estas cidades como parte integrante da construção histórica do Brasil e evidenciando a necessidade de se preservá-las – seja com objetivo de usufruí-las como opção de destino turístico, como locais de pesquisa, como obras de arte, ou como endereços de locação para outras produções audiovisuais. Isto contudo, não pode colocar em risco sua essência primeira enquanto cidades, ou seja, como palco das complexas relações sociais, econômicas, políticas e culturais humanas, e que, portanto, configuram sua função real e primeira.

Ainda no âmbito das produções que têm nas ‘cidades históricas’ o cenário para o desenrolar de enredos cinematográficos vale destacar que o fato de que o cineasta mineiro Geraldo Santos Pereira na mesma época em que realizou o referido longa-metragem, dirigiu também alguns filmes da série “Cidades Históricas” pelo INCE, como

os que retratam as histórias e patrimônios das cidades de Ouro Preto e de Diamantina. Este tema será abordado oportunamente no 3º capítulo.

O cinema e o campo do audiovisual em geral tem conquistado nas últimas décadas do século XXI novos espaços na discussão sobre patrimônio cultural no Brasil, que paulatinamente passaram a ser discutidas no âmbito dos governos, entretanto, ainda de forma irrisória no que tange ao quantitativo dos itens que necessitam de cuidados, melhores condições de armazenamento, restauro, etc, e que atualmente se encontram em instituições voltadas para a preservação e difusão do acervo audiovisual, como a *Cinemateca Brasileira*, centros de memória, museus e demais instituições culturais.

Segundo relata Nezi Oliveira³⁵, em 1929, na edição n.154 de 6 de fevereiro da *Revista Cinearte*, o crítico Mário Behring (1876-1933), um dos fundadores da revista, abordava num dos artigos do periódico o exemplo da criação, nos Estados Unidos, de um *Museu Cinematográfico*, reforçando a importância de que se buscasse a realização de uma iniciativa semelhante no Brasil a fim de salvaguardar as memórias em museus e arquivos, como locais apropriados para a conservação das tradições. Behring ressaltava ainda o papel desempenhado pelo cinema, como uma fonte que possibilitaria registrar *uma época com todos os seus característicos*.³⁶

Por isso mesmo o cuidado que povos mais adiantados estão consagrando ao filme-documento, destinando-o aos museus onde se conservarão a serviço das gerações vindouras, permitindo-lhes ter a ideia da vida contemporânea, da época da invenção da cinematografia em seus mínimos detalhes.³⁷

Behring, no final da década de 1920, já chamava a atenção para não apenas a preservação de bens materiais, mas, principalmente da necessidade de preservar as manifestações culturais, citando alguns exemplos, como, as cavalhadas, os reisados, as congadas, alertando para o risco iminente do desaparecimento desses bens e concluía a matéria da *Cinearte* reforçando o papel do cinema para registrá-las.

Na década de 1930, durante a primeira gestão de Getúlio Vargas (1882-1954), foram implementadas algumas políticas voltadas para a proteção do patrimônio cultural no Brasil. Na chamada *Era Vargas* (1930-1945) como ficaria conhecida, assim como ocorreu em diversos países com governos totalitários como a Alemanha e Itália, por exemplo, a produção cinematográfica serviu como um instrumento de doutrinação ideológica, isto é, uma forma mais eficaz de atingir as massas com a implementação de

³⁵ OLIVEIRA, Nezi Heverton Campos de. *Patrimônio Cinematográfico: conceito, políticas e processos de patrimonialização*. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, v. 8, p. 112, 2019.

³⁶ Revista Cinearte, Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1929, nº 154, p. 07. Grifos nossos.

³⁷ Idem.

suas propostas que visavam a constituição de uma “*identidade nacional*”.³⁸ A esse respeito, o teórico da conservação Salvador Muñoz Viñas reforça o papel primordial desempenhado pelo caráter simbólico dos bens materiais elevados a patrimônio cultural, para além dos imateriais que implicitamente são imbuídos de signos e símbolos. Assim, determinado sujeito ou grupo, define quais bens culturais devem ser *patrimonializados* em detrimento de outros, a partir de seus significados no contexto do tempo, da sociedade, mercado, no âmbito da política e da geografia em que estão inseridos. O teórico espanhol justifica, portanto, suas considerações enfatizando que

nenhuma circunstância material justifica a preocupação com eles [bens patrimonializados], porque seu valor é outro: é um valor convencional, acordado e concedido por um grupo de pessoas ou inclusive, em certos casos, por uma só pessoa.³⁹

Retomando o papel do cinema na construção de uma política nacionalista durante a Era Vargas, destacamos que o mesmo ainda não era tratado como patrimônio a ser preservado, mas valorizado outrossim por sua essência enquanto *mass media*, isto é, como instrumento técnico a ser utilizado para fins educativos e ideológicos específicos, em contraposição às produções hollywoodianas e do cinema europeu, vistos e consolidados já nesse momento como dois grandes núcleos da indústria do entretenimento, responsáveis por produzir em larga escala filmes que tinham como função primordial entreter e servir como mecanismos de *escape* e *distração* para a classe trabalhadora.

No ano de 1931, cria-se a *Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros* (ACPB), cujos objetivos tinham como base a promoção da defesa dos interesses das produções brasileiras, bem como a atuação ativa da “Força Pública na proteção das filmagens; a obrigatoriedade de exibição semanal de filmes brasileiros; isenção de taxas de importação de filme virgem e equipamento cinematográfico e (...) de impostos (...) para os produtores e distribuidores de filmes exclusivamente nacionais.”⁴⁰

Ainda neste contexto do chamado *Estado Novo* (1937-1945), regime ditatorial implementado por Getúlio Vargas, ocorre a criação do *SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (FIGURA 8), fruto dos esforços do então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema (1900-1985), com o auxílio e

³⁸ ALEGRIA, J.; DUARTE, R. *Um sonho, um belo sonho: considerações sobre a gênese das relações entre educação e cinema no Brasil*. In: Revista Diálogo Educacional, vol.5, n.15, ago, 2005, pp. 1-16.

³⁹ Muñoz Viñas, Salvador, 1963-. *Teoria contemporânea da Restauração* / Salvador Muñoz Viñas; Flávio Carsalade, tradução. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021. p.46.

⁴⁰ ALEGRIA, J.; DUARTE, R. *Um sonho, um belo sonho: considerações sobre a gênese das relações entre educação e cinema no Brasil*. In: Revista Diálogo Educacional, vol.5, n.15, ago, 2005, pp. 1-16.



Figura 8 - Ex-libris do SPHAN, atual IPHAN. A peça é feita com o desenho do profeta Daniel, escultura de Aleijadinho que tem em Congonhas, Minas Gerais. Fotografia: IPHAN.

anteprojeto do escritor e intelectual Mário de Andrade. Este embrião criado em 1936 tornar-se-á, posteriormente, o *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (IPHAN), dirigido pelo mineiro Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), de 1937 a 1967. Este foi um marco importante, convertendo-se desde então no principal órgão responsável pela preservação e divulgação do patrimônio cultural brasileiro, a saber, os bens materiais e os imateriais (estes últimos incluídos tardiamente na legislação, e, de forma efetiva nos anos 2000).

Assim sendo, o SPHAN/IPHAN e INCE surgem em 1936 no mesmo contexto político, ainda que com missões distintas, mas que se entrelaçam no que diz respeito à promoção e produção cultural. Enquanto um estaria durante várias décadas ligado ao

patrimônio cultural tangível, o outro dedicar-se-ia à produção e veiculação de um bem cultural intangível, ligado ao registro fílmico das manifestações científicas, históricas, religiosas, artísticas, e etc. Desta forma, é

Interessante perceber, neste contexto, que a salvaguarda do patrimônio audiovisual nacional é tema praticamente inexistente tanto nas políticas de audiovisual, quanto nas políticas de proteção ao patrimônio cultural no Brasil, ambas iniciadas no primeiro governo de Getúlio Vargas na década de 1930. (BEZERRA, Laura., 2014, p.1)

Com a série de curtas “*Cidades Históricas*” INCE e IPHAN conformariam uma parceria essencial para ambas as autarquias. A realização e promoção de obras que valorizavam os aspectos do patrimônio cultural, arquitetônico, paisagístico e religioso (material e imaterial) concorriam para o reforço do projeto de criação de uma identidade nacional como queria o *Estado Novo* varguista.

Uma relação mais concreta da sétima arte com o patrimônio cultural, acontece tardiamente, mesmo se considerarmos as ações implementadas em meados do século XX, como a criação da *Cinemateca Brasileira*. O reconhecimento do cinema enquanto patrimônio cultural, da preservação como parte das políticas públicas acontece de fato durante a gestão de Gilberto Gil (1942-) como Ministro do Ministério da Cultura, entre os anos de 2003 e 2008.⁴¹

1.3 – O conceito de ‘verdade’ na fotografia e no documentário

O renomado crítico e teórico francês de cinema André Bazin (1918-1958) dedicou-se ao longo de sua carreira a diversos temas, dentre eles está a problemática do estatuto da imagem. Em seus estudos Bazin propõe a existência de um regime de realismo que vigoraria no cinema e na fotografia, em oposição à pintura. Na coletânea de textos intitulada *O Que é o Cinema?*⁴², o crítico francês delineia em uma breve, porém incisiva discussão, acerca do que ele considerava como a “*originalidade da fotografia em relação à pintura*”⁴³. Para o autor, a fotografia apresentaria uma objetividade sem interferência humana no ato de captar a realidade instantaneamente. Isto, por sua vez, a diferiria da pintura, já que esta necessita da visão e execução mecânica do ser humano, afinal, mesmo que o pintor buscasse reproduzir a realidade o mais próximo dela mesma possível, o resultado, ainda assim, seria uma leitura subjetiva estabelecida como resultado de sua visão, de sua técnica e de sua estética.

Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser outro objeto (câmera fotográfica). Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo.⁴⁴

Seria somente através da fotografia que se realizaria o que o crítico denominou como um fenômeno “*natural*”. Isto porque no ato de fotografar, a *ação* de registrar a realidade estaria livre da presença do homem, uma vez que este desempenharia apenas a função de escolher e orientar o que *as lentes da objetiva captariam*: um objeto, uma paisagem, uma pessoa, realizando assim a obra mais próxima *de sua origem vegetal*

⁴¹ BEZERRA, Laura. *A preservação audiovisual nas políticas culturais do Brasil entre 2003-2010*. In: Anais do ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Outubro de 2014. Salvador: UFBA, 2014, p. 1-15.

⁴² Publicado em francês em quatro volumes (1958/1959/1961 e 1962) sob o título de *Qu'est-ce que le cinéma?* e reeditado em volume único contendo vinte e sete dos sessenta e quatro artigos originais em 1976.

⁴³ BAZIN, André. *O que é o cinema?* Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p.31.

⁴⁴ Idem.

ou telúrica.⁴⁵ Desta maneira, segundo Bazin “a objetividade da fotografia lhe confere um poder de credibilidade ausente em qualquer obra pictórica”⁴⁶, teríamos através do resultado final, o documento fotográfico, como uma verdade?

A câmera capta um objeto real que passa a estar *presente no tempo e no espaço*. No entanto, uma paisagem, um monumento ou uma pessoa representada numa fotografia constitui-se como a verdade daquele momento, tempo e espaço em que ocorreu o registro, a considerar que na vida real o “objeto” é passível de mutação ou de fim, como a morte de uma pessoa representada, ou, um casario ou uma Igreja que infelizmente viraram ruínas, entre outros aspectos mutáveis que a natureza e o ser humano são capazes de operar no decorrer da passagem de tempo e que a fotografia possibilita registrar como “*documento verdade*” de algo que existiu em determinado tempo e espaço.

A fotografia e o cinema, principalmente o documentário, possuem um poder irracional que consegue nos fascinar por imprimir e transmitir uma credibilidade. A imagem torna-se o próprio objeto, *porém liberado das contingências temporais* que mencionamos no último parágrafo. São como um modelo, como os registros de pessoas e monumentos que não existem mais num determinado tempo, no futuro, ou, seja,

(...) inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção.⁴⁷

Apesar das similaridades retratadas até o momento, o cinema possui o diferencial em relação a fotografia, que retrata um objeto e o conserva de forma estática. Ele consegue imprimir uma concepção que registra o objeto, seja ele um bem móvel ou imóvel, uma pessoa, durante determinados instantes, por segundos ou minutos, dentro de determinado contexto, tempo e espaço, que segundo Bazin, *ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva*⁴⁸. Ou seja, por exemplo, numa obra do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), com direção de Humberto Mauro, como o curta-metragem a respeito dos monumentos e da história da cidade de São João Del Rei, que discutiremos no terceiro capítulo, temos a abordagem de alguns casarios próximos a *ponte da Cadeia* que em 1958 foram registrados pelas câmeras do cineasta e aparecem no filme, e nas últimas décadas, provavelmente entre os anos de 1970 e 1980, foram demolidos e na

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ BAZIN, p.32.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ BAZIN, André. *O que é o cinema?* Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p.32.

contemporaneidade presenciamos no local um prédio comercial que em sua concepção arquitetônica nada remete as casas de outrora. São tomadas de alguns segundos, mas livre de uma leitura “paralisada” de um registro fotográfico.

A noção de verdade está atrelada a representação realista, na qual devemos considerar o *objeto como imagem e a imagem como objeto*, uma coexistência. A fotografia e o cinema utilizam uma técnica que *materializa uma imagem que participa da natureza: uma alucinação verdadeira*.⁴⁹

Com essa citação tendemos a pensar numa verdade deturbada, que se explica pela seleção no caso do fotógrafo do objeto a fotografar e em qual instante, que pode não ser a sua real função, ou, no caso de retratos, muitas vezes as pessoas posavam de acordo com as orientações, com o cenário do estúdio ou da locação escolhida pelo contratante ou pelo contratado. No cinema o diretor e/ou o produtor trabalham com uma construção a partir da edição das tomadas, mas antes, do ideário do projeto, que no caso do exemplo do filme sobre São João Del Rei, que integra a série *Cidades Histórias Mineiras* numa produção do INCE em parceria com o IPHAN, ambas instituições constituídas durante a *Era Vargas* que pretendia imbuir a população de uma noção de nacionalismo, de glorificação de um passado, com ênfase num passado colonial, da influência portuguesa e da iminência do ouro e do diamante, toda essa noção no intuito de criar uma história oficial do Brasil, e no caso da referida série, uma construção nacionalista através do patrimônio denominado de *pedra e cal*⁵⁰, que registra monumentos representativos de uma época, século XVIII e início do século XIX, Igrejas, casarões civis, uma história mais “oficial”. Para a construção dessa narrativa, dessa “verdade”, Humberto Mauro e o INCE, realizaram uma escolha, um recorte, das cidades que melhor representariam essa noção de brasilidade, através de seu legado colonial, com a escolha também dos monumentos e da narração a serem incluídos nos filmes, os cortes, as tomadas, em geral, a forma e a técnica para realizarem as filmagens.

No entanto, a discussão do conceito de *verdade* no cinema e na fotografia tem que considerar a sua abordagem mais amplamente, no que engloba o patrimônio cultural e as suas vertentes, como os processos de conservação e restauro. Para essa discussão o conservador restaurador espanhol Salvador Muñoz Viñas, um dos principais críticos contemporâneos da conservação, em sua obra *Teoria Contemporânea da Restauração*, lançada em 2003, aborda a noção de autenticidade, desmembrando-a em diversas

⁴⁹ Idem. p.33.

⁵⁰ CHOAY, Françoise. Alegoria do património. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2014. 306 p.

vertentes, entre as quais, ele destaca que *o único conceito de verdade que pode ser considerado real e incontestavelmente verdadeiro é o estado presente*⁵¹.

A partir da citação acima e da abordagem de Viñas, todos os objetos são autênticos, independente das alterações intrínsecas que eventualmente tenham passado ao longo dos anos. O que permanece como *verdade* é o seu estado atual, presente, a visão de uma pessoa ou de um grupo que poderá alterá-los, transformando os seus significados e suas funções através de suas opiniões. No caso das casas de São João Del Rei, elas eram a *verdade* no momento em que Humberto Mauro as filmaram, e hoje a nova construção possui a sua própria *verdade*, ela é *autêntica*, para e na sociedade e no *presente* na qual ela foi concebida e está inserida.

É deste período em diante, que a relação do cinema com o patrimônio cultural ganha novos contornos e constitui corpo, reconhecimento das produções cinematográficas como bens que precisam ser preservados como patrimônios brasileiros, amplamente difundidos, disponíveis para pesquisadores e o público em geral.

2 - A TRAJETÓRIA DE HUMBERTO MAURO

Na obra *Humberto Mauro* (Arte Paubrasil, 2009) Ronaldo Werneck foi cirúrgico e muito feliz ao nomear o capítulo de abertura com o título de “Maior que um século”. Cirúrgico pois Humberto Mauro (FIGURA 9), nascido no crepúsculo do oitocentos, seja talvez a própria síntese e expressão da centúria em que nascera: um turbilhão de ideias, criações, experimentações e inventos. Se o século XIX fora, conforme procuramos evidenciar no primeiro capítulo deste trabalho, um período marcado pelas incontáveis novidades técnicas e científicas, bem como por inúmeras transformações de ordem social e cultural, a vida e a trajetória de Humberto Mauro, podemos dizer, foram igualmente expressão deste turbilhão “*dezenove-novista*”. Arauto e entusiasta voraz do novo, Mauro trazia como marca de sua personalidade, desde a juventude, o ímpeto por desmontar e (re)construir objetos, testar e inventar coisas, e, mais tarde, já na práxis cotidiana de um cineasta experimentado, o gosto por desbravar territórios, experimentar linguagens, compor imagens, criar verdadeiras poesias visuais. Perspectiva corroborada por Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) ao dizer que:

⁵¹ VINÃS, Salvador Muñoz. *Teoria contemporânea da Restauração*. (1963). Tradução: Flávio Carsalade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021. p.95.



Figura 9 - Humberto Mauro para a Revista Cinearte em 11/12/1929.

Fotografia: Revista Cinearte.

Para ele, como para a maior parte dos artistas não-intelectuais, o sabor da invenção era inseparável da técnica manual. Cypriano Teixeira Mendes foi seu primeiro mestre porque na oficina do positivista o aprendizado do enrolamento de motores tinha o gosto da invenção. A eletricidade e a mecânica nunca foram para ele apenas necessidade profissional, mas integram o que há de mais sutil e sensível em sua personalidade. (...) *Os encontros que o esperam com rádio ou fotografia não são etapas de diversificação e aprimoramento técnico, mas possibilidades de exercitação (...) poética de si próprio.*⁵²

Neste sentido, a julgar por sua origem humilde e por seu local de nascimento, não fosse Humberto Mauro um curioso inveterado, talvez estivesse condenado ao que Paulo Emílio denomina de “aquele mesmo artesanato que o constringia a uma vida insípida.”⁵³

2.1 - Uma história digna de filme

Humberto Duarte Mauro, filho de Teresa Duarte e Caetano Mauro, nasceu em Volta Grande (FIGURA 10), cidade situada na Zona da Mata de Minas Gerais, no dia 30 de abril de 1897. Mudando-se com a família ainda criança para a cidade vizinha, Cataguases.

Consagrado na historiografia como o “pai do cinema brasileiro”, devido a sua contribuição nas primeiras décadas de realização e intenção de constituição de uma indústria cinematográfica brasileira. O encontro entre Humberto e a sétima arte, ocorreu efetivamente em sua fase adulta, como veremos no decorrer deste capítulo.

⁵² GOMES, Paulo Emilio S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. Ed.Usp. 1974. p.73. Grifos nossos.

⁵³ Idem.

Na infância e início da juventude, ele acompanhou algumas apresentações de companhias dramáticas e circos que passavam por Cataguases em média uma vez ao ano. Na primeira década do século XX, a cidade contava apenas com o *Teatro Recreio*, em decadência. Até 1908, ocorreram esporadicamente algumas exibições de cinema com filmes trazidos por ambulantes. A partir dessa data, com a instalação de energia elétrica na cidade, passou a ocorrer projeções com certa periodicidade. No entanto, foi a partir de 1911 que os filmes passaram a integrar os hábitos da população, com a reforma do antigo Teatro, transformando-o no *Cinema Recreio Cataguasense*.

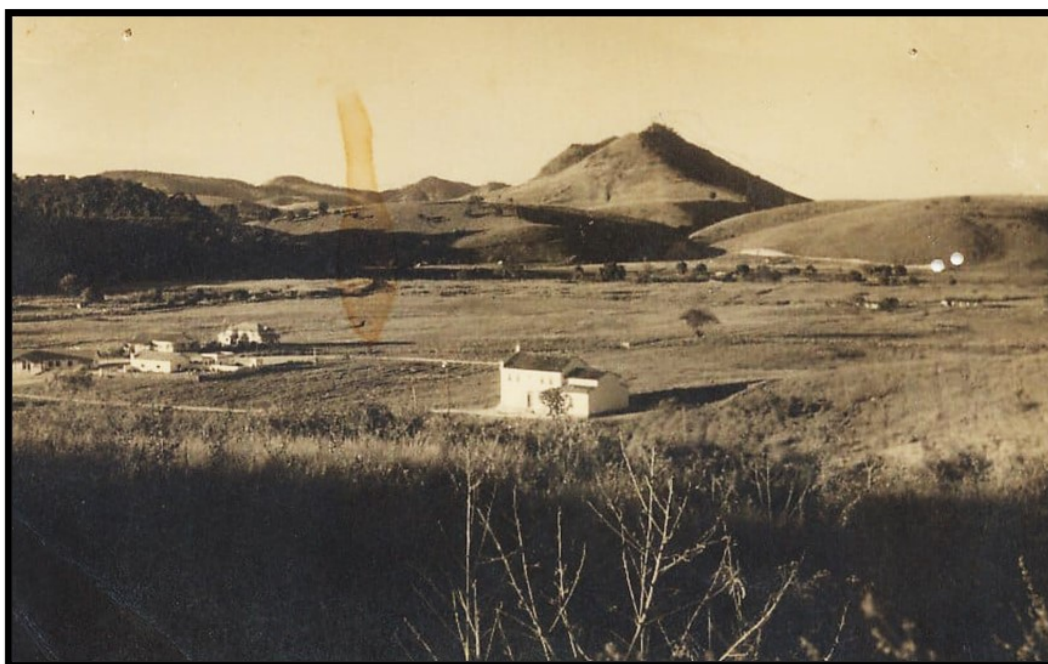


Figura 10 - Vista da fazenda a partir da qual surgiu e cresceu o município de Volta Grande, MG.
Fotografia: Reprodução.

Nessa época Humberto, assim como os demais rapazes de sua idade, interessavam-se como de costume pela música e pintura, e por esportes, a prática de natação no rio Pomba e de futebol. O jovem Mauro ao terminar o ginásio chegou a morar por breve período em Belo Horizonte, cursando o primeiro ano de engenharia. Ao ficar desempregado - ele trabalhava como revisor da *Imprensa Oficial* - voltou para a casa dos pais em Cataguases, aonde ele próprio chegou a afirmar em entrevistas, “(...) cursei a academia do quarto da sala”.⁵⁴ Humberto completa dizendo, “estudei eletricidade por

⁵⁴ VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, Embrafilme, 1978. Trecho de entrevista feita por Pedro Bloch a Humberto Mauro veiculada na Revista Manchete de 25 de julho/64. p.176.

correspondência. Recebia uns folhetos dos Estados Unidos e ia devorando aquilo tudo”⁵⁵. Antes de torna-se um precursor no cenário cinematográfico brasileiro, Humberto já era conhecido em Cataguases como um engenhoso “inventor”, fato confirmado pelo próprio,

Sempre fui radioamador. Fui o primeiro a construir um rádio em minha terra. Lembro-me do dia em que propus fazer um para um fazendeiro, explicando-lhe que assim ele poderia ouvir as cotações do café no Rio. O homem andou espalhando pela cidade toda que eu tinha ficado doido.⁵⁶

No início dos anos de 1920, Humberto começou a demonstrar interesse por outro gênero artístico: a fotografia. Começaria ali a íntima relação do jovem com a câmera e as imagens. Humberto Mauro logo trocaria a câmera fotográfica pelas câmeras de cinema. Seus primeiros filmes são fundadores do movimento que ficaria conhecido pela historiografia e crítica especializada como *Ciclo de Cataguases* (1925-1929).

Na ocasião em que Mauro, aos 26 anos, começou a se interessar por cinema, o Brasil vivia a expansão do mercado cinematográfico, a ebulição política provocada pelos tenentes da Coluna Prestes e a forte repercussão da Semana de Arte Moderna, em 1922, que se manifestava, em Cataguases, através da revista Verde – respeitada pelos principais intelectuais brasileiros.⁵⁷

Influenciado inicialmente pelos filmes de Eddie Polo (1875-1961, ator austríaco-americano, da era do cinema mudo), entre os quais o filme *A Punhalada Misteriosa* de 1920, também por Pearl White (1889-1938, atriz norte-americana da era do cinema mudo, famosa pelo seriado *Os Perigos de Paulina* de 1914) e William S. Hart (1864-1946, ator norte-americano do gênero western), obras exibidas no único cinema de Cataguases, o *Cine Recreio*. O seu primeiro filme, o curta-metragem de ficção, “*Valadião, o Cratera*” de 1925, foi inspirado nos seriados “*Os Perigos de Paulina*” e “*Os Mistérios de Nova York*”, ambos estrelados por Pearl White, e nos filmes western de Thomas H. Ince (1880-1924).⁵⁸

Em 1926, Mauro realizou o seu primeiro longa-metragem, “*Na Primavera da Vida*” pela *Phebo Sul América* (produtora que ele fundara em sociedade com outros entusiastas do projeto cinematográfico em Cataguases). O segundo longa, que obteve considerável sucesso, foi “*Thesouro Perdido*” (FIGURA 11), em 1927, com influência

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ BIBLIOTECA NACIONAL. SPHAN 31 – Pró-Memória julho/agosto 1984. Disponível em: <https://memoria.bn.br>. Acesso em: 14 dez. 2023.

⁵⁸ PERDIGÃO, Paulo. *Filmografia de Humberto Mauro*. In: Alex Viany (org.) - *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1978, pp. 322 - 360.

dos filmes norte-americanos “*Lírio Partido*” (D.W. Griffith, 1919) e “*David, o Caçula*” (Henry King, 1921), da escola expressionista alemã e do cinema francês através de realizadores como Louis Delluc (1890-1924), Jean Epstein (1897-1953) e Germaine Dulac (1882-1942).⁵⁹

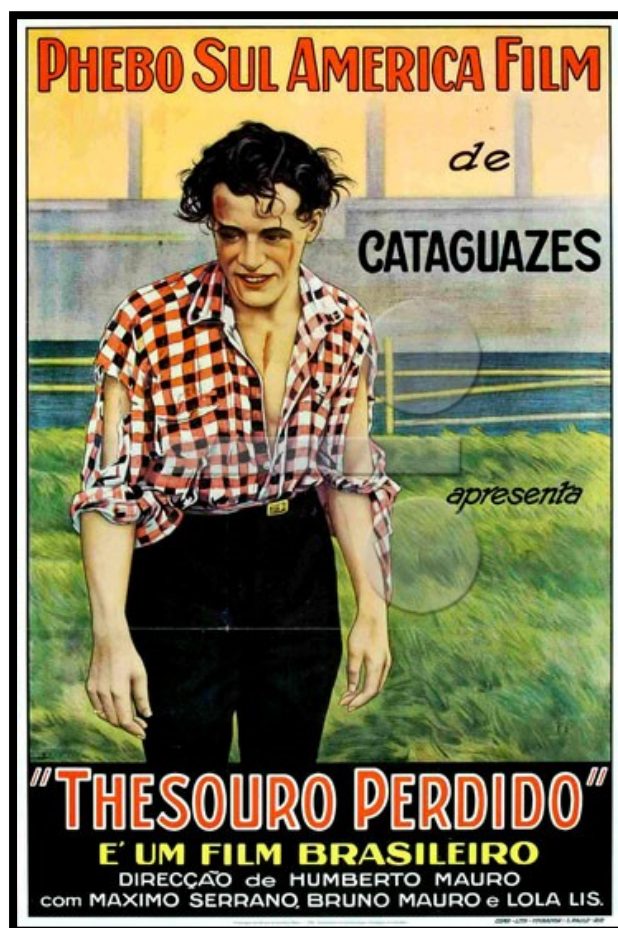


Figura 11 - Cartaz do filme *Thesouro Perdido*.
Acervo Cinemateca Brasileira.

Anos mais tarde, o cineasta ficaria nacionalmente conhecido por suas produções nos grandes centros, como no Rio de Janeiro nos estúdios da *Companhia Cinematográfica Cinédia* e da *Brasil Vita Filmes* e, embora de maneira menos expressiva, seria lembrado também pelo que produziu à frente do *Instituto Nacional de Cinema Educativo* – INCE.

Autor de obras primas do cinema nacional como *Lábios sem Beijos* (1930), *Ganga Bruta* (1933), *O Descobrimento do Brasil* (1937), *Argila* (1940) e *O Canto da Saudade* (1952), o cineasta mineiro serviu como inspiração para outras gerações de diretores como Glauber Rocha (1939-1981).

⁵⁹ Idem.

A trajetória profissional e de traços da vida pessoal de Humberto Mauro, despertaram a atenção e interesse de diversos especialistas ligados ao cinema, da escrita, como o crítico Paulo Emilio Salles Gomes, o cineasta e redator Jurandyr Noronha, os cineastas e também críticos de cinema, David Neves (1938 - 1994) e Alex Viany (1918 - 1992) (FIGURA 12). Os quatro, grandes admiradores de Mauro, tornaram seus amigos, e da convivência do dia a dia, acompanhando as suas filmagens e vivenciando o seu círculo familiar no sítio Rancho Alegre, geraram obras referenciais de sua trajetória e contribuição para o cinema brasileiro, como o livro de Salles Gomes *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* de 1974, e os filmes *Humberto Mauro* de 1970, com produção do Instituto Nacional de Cinema (antigo INCE) e duração de 20 minutos, *Mauro, Humberto* de 1975, com duração de 20 minutos, e *Humberto Mauro: Eu Coração dou Bom* de 1979, com duração de 42 minutos, dirigidos respectivamente, por Noronha, Neves e Viany.



Figura 12 - Alex Viany (de óculos escuros), Dona Bebê e Paulo Emilio Salles Gomes. Ao fundo, David Neves e Humberto Mauro. Fotografia: Blog Ronaldo Werneck.

Após 30 anos dedicados ao INCE, aposentado e vivendo no *Rancho Alegre*, o *Instituto Nacional de Cinema* e o diretor Jurandyr Noronha realizam em 1970 o curta-

documentário *Humberto Mauro*. Noronha utiliza de cenas dos próprios filmes de Mauro para construir uma narrativa cronológica da vida e obra do cineasta marco do cinema brasileiro. Apresenta através de narração off algumas críticas de especialistas brasileiros e estrangeiros em torno da filmografia e principalmente da composição estética e linguagem única de Humberto Mauro. Grande ênfase na obra *Brasa Dormida*, segundo o roteiro do curta, foi esse trabalho que possibilitou um reconhecimento de Mauro enquanto cineasta exemplar, através da proximidade e validação do grupo modernista integrantes do movimento e *Revista Verde* (1927-1929) da Cataguases da década de 1920. Segue-se apresentação do filme *Ganga Bruta*, considerado a obra prima do cineasta, com a narração do elenco principal, dos bastidores das filmagens e da sinopse. Parte do documentário é dedicada a atuação de Mauro no INCE. Cenas do próprio Humberto Mauro, caminhando pelas estradas da zona rural de Volta Grande, sua cidade natal, que Noronha aborda o simbolismo que marcou toda a trajetória cinematográfica do cineasta desde a década de 1920 até seus últimos filmes pelo INCE na década de 1960.

É em Volta Grande, os cenários da sua meninice que ele procura um cinema de ambientação rural. Através dos versos de Casimiro de Abreu, realiza uma pequena obra prima, um filme antológico e que tem muito de autobiográfico, o curta metragem *Meus Oito Anos*. É lá que Mauro se inspira em elementos folclóricos, nas músicas e gritos dos vaqueiros para fazer *Aboios e cantigas*.⁶⁰

Por fim, aborda o retorno do cineasta aos longas com a realização em 1952 de *O Canto da Saudade*, um reviver de suas origens no cinema, ao filmar com o auxílio de seus filhos e atuando como o personagem antagonista. Jurandyr Noronha encerra o filme homenagem com cenas de Mauro e sua esposa Dona Bebê na varanda da casa do casal no Rancho Alegre e apresentando ao público alguns *hobbies* do cineasta, como o trançar de cadeiras em palha e o estudo da língua tupi.

Em 1975, David Neves realiza uma obra poética em homenagem ao cineasta, *Mauro, Humberto*. O papel preponderante de Humberto Mauro na constituição do *Cinema Novo*, como referência para a geração de novos cineastas ligados ao movimento cinemanovista, é um dos pontos de partida do documentário. No entanto, Neves prioriza em sua obra a apresentação de Mauro por Humberto, com cenas de sua rotina diária, a sua relação com a natureza, com os pássaros, com a leitura, com a música ao tocar a sua flauta, numa possível referência ao cinema mudo, devido a não inclusão de diálogos diretos ou em off, e pela poética que remete aos filmes de Mauro dos anos 1920. Em

⁶⁰ HUMBERTO MAURO. Direção: Jurandyr Noronha. Brasil: Instituto Nacional de Cinema, 1970. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aO_ZhFKkzgw. Acesso em: 25 jan. 2024. Transcrição e grifos nossos.

registro raro, breves cenas de Humberto Mauro chegando em seu escritório no INCE (antigo escritório, já que na época das filmagens ele já estava aposentado de suas funções), trabalhando na escrita de novos roteiros, caminhando pelos corredores do instituto. Essas cenas no INCE se complementam com a introdução da seguinte narração:

Como o cinema comercial dificilmente poderia permitir sua sobrevivência, Humberto Mauro passou a trabalhar no Instituto Nacional de Cinema Educativo, onde realizou uma série de documentários. O Instituto guarda as cópias dos filmes mais importantes de Mauro e gentilmente nos cedeu alguns trechos que veremos quando o projetorista tiver preparado o aparelho.⁶¹

A partir da fala que transcrevemos acima, o público é introduzido a cenas de uma sala de projeção com imagens do filme *Ganga Bruta* (1933), segue-se, *O Descobrimento do Brasil* (1937), *Argila* (1940) e *O Canto da Saudade* (1952). E o curta-metragem do INCE, *A Velha a Fiar* (1964). David Neves introduz alguns depoimentos de encerramento, como do cineasta Glauber Rocha, o qual reforça que “Mauro é o fundador do estilo cinematográfico brasileiro. É o grande precursor do Cinema Novo e tem uma importância cultural à altura de um Villa Lobos, Guimarães Rosa e de um Portinari”. (NEVES, 1975: 18’00’)

Em *Humberto Mauro: Eu Coração dou Bom* o diretor Alex Viany apresenta a simplicidade de Mauro, com imagens dele realizadas em seu rancho com entrevistas off, enquanto ele caminha pelos pastos, em momentos em família, como a celebração dos 80 anos do cineasta, ocorrida em 1977. Humberto Mauro oferece ao público, com humildade o desenrolar de sua carreira, mostra os prêmios que foi agraciado por sua trajetória e contribuição para a arte cinematográfica no Brasil, principalmente a partir de 1960, quando a sua obra foi revista por pesquisadores, outros cineastas, como Glauber Rocha. Um dos prêmios que ele recebeu em 1969 foi o *troféu Humberto Mauro*. As cenas do cotidiano do cineasta são intercaladas com imagens de seus filmes, com narração em off descrevendo os feitos e a importância de sua obra, a sua essência de quem

vivendo a infância numa Zona da Mata que ainda merecia esse nome, Humberto Mauro ficaria para sempre marcado pelo lirismo ligado às árvores e passarinhos, a forma das nuvens e a força das cachoeiras. Toda a sua obra traz essa marca, mas o menino Humberto está inteiro e vivo em *Meus Oito Anos (1956 – INCE)* que ele faria a partir do poema de Casimiro de Abreu (1839-1860).⁶²

⁶¹ MAURO, HUMBERTO. Direção: David Neves. Brasil, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tkvfqHj5QXA>. Acesso em: 25 jan. 2024. Transcrição e grifos nossos.

⁶² HUMBERTO MAURO: EU CORAÇÃO DOU BOM. Direção: Alex Viany. Brasil, 1979. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dZ_5zx09T3s. Acesso em: 18 jan. 2024. Transcrição e grifos nossos.

O curta-metragem *Meus Oito Anos* foi realizado por Mauro e o INCE, em 1956, com duração de 11 minutos, com roteiro e trilha sonora adaptados do poema de Casimiro de Abreu, e nitidamente em referência a infância do cineasta, no interior de Minas Gerais, como uma cinebiografia, na qual um ator rememora os tempos de criança:

*a vida no campo, a captura de passarinhos, o jogo de bolas de gude com os colegas, as brincadeiras com arco e perna de pau. Recordar-se também dos banhos de cachoeira, da pescaria, da companhia de uma menina, da ida à missa, da colheita de frutas (jabuticabas e pitangas) e do balanço na rede ao luar. E lembra-se da praia, das ondas do mar e do céu nublado de sua infância.*⁶³

Viany reforça com a fala acima introduzida no filme, um dos principais traços que Humberto Mauro imprimiu em toda a sua obra, desde o *Ciclo de Cataguases* nos anos de 1920, passando pelos seus filmes de curta-metragem no Instituto Nacional de Cinema Educativo, encerrando com *Carro de bois* de 1974, seu último filme como diretor. Em 1978, Alex Viany realizou o longa-metragem *A Noiva da Cidade* a partir de roteiro original de Humberto Mauro, com locação em Volta Grande e consultoria do próprio roteirista que concebeu o texto na década de 1940. O próprio Mauro fez uma ponta no filme, encerrando assim a sua trajetória no cinema, seja como diretor em 1974, ou, como ator e roteirista, em 1978.

A atuação fez parte, esporadicamente, da vida do cineasta mineiro, que atuou em seu primeiro grande sucesso de crítica o longa *Thesouro Perdido* de 1927, no papel do vilão. Assim como Mauro, seus familiares, como o seu irmão Bruno Mauro, seus amigos, atuaram em diversos de seus filmes, principalmente no *Ciclo de Cataguases*, devido ao pouco orçamento e sem a adesão de produtoras, o que difere um pouco das produções seguintes, realizadas no decorrer da década de 1930, na Cinédia e na produtora de Carmen Santos (1904-1952), a Brasil Vita Filmes, que possuíam consideráveis recursos na época, e estúdios mais estruturados. Mauro, atuou, em filmes seus, além do de 1927, como *O Canto da Saudade* de 1952, seu último longa-metragem enquanto diretor, o filme de Viany de 1978 que mencionamos acima, além de participar dos documentários em sua homenagem em 1975 e em 1979.

Humberto Mauro faleceu aos 86 anos, em sua cidade natal, no dia 05 de novembro de 1983.

⁶³ CINEMATECA BRASILEIRA. Banco de Conteúdos Culturais. Disponível em: <http://www.bcc.gov.br/filmes/443432>. Acesso em: 10 jan. 2024.

2.2 – A chegada de Humberto Mauro ao INCE

De acordo com Moncaio, sem [ele H.M], o órgão certamente teria sido um mero gerador de filmes maçantes e vazios sobre ciência e cultura, porque mesmo em assuntos extremamente técnicos, o cineasta conseguiu transformar o tema em poesia, ao invés de ater-se aos fatos históricos.

(CARVALHAL, F. C. A., 2008, p.81)

A relação de Humberto Mauro com os filmes documentários iniciou-se antes de sua chegada ao *Instituto Nacional de Cinema Educativo*, com a direção de “*Como Se Faz um Jornal Moderno*”, em 1932, e a realização de alguns documentários para a *Brasil Vita Film* de Carmen Santos, durante os anos de 1934 e 1935, os títulos: “*As sete maravilhas do Rio de Janeiro*”, “*Inauguração da Sétima Feira Internacional de Amostras da Cidade do Rio de Janeiro*”, “*General Osório*” e “*Pedro II*”.

Em meados de 1935, durante o processo de implementação do INCE, Edgar Roquette-Pinto, idealizador do instituto, convidou o cineasta Humberto Mauro para assumir a função de Chefe do Serviço de Técnica Cinematográfica. No início de suas atividades no INCE, “logo após produzir 30 documentários para o Instituto, lançou *O Descobrimento do Brasil*, em 1937. Durante os 28 anos em que esteve no Instituto, realizou os longas-metragens *Argila*, em 1940, e *O Canto da Saudade*, em 1952.”⁶⁴

O fato marcante de 1936, entretanto, foi a fundação, por Humberto Mauro e Roquette-Pinto, do Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE, incumbido oficialmente da preservação, desenvolvimento e divulgação do cinema brasileiro. Humberto tinha ideias sobre a realização de filmes educativos, e o convite efetuado pelo antropólogo, cientista e professor Edgar Roquette-Pinto, tinha a seguinte proposta: que o ajudasse fazer do cinema, no Brasil, “a escola dos que não tiveram escola”. Mauro realizou no INCE, mais de 300 documentários sobre arte, astronomia, agricultura, dança, mineralogia e música.⁶⁵

Em 1943, Humberto Mauro lançou pelo Ministério da Educação e Cultura o livro “*Vocabulário dos termos tupis de O selvagem de Couto de Magalhães*” com prefácio de Roquette-Pinto que o descreveu como

um grande artista que há mais de 15 anos vem dedicando talento e cultura ao cinema educativo, realizando obra notável no sentido de levar ao povo o

⁶⁴ CARVALHAL, Fernanda Caraline de Almeida. *LUZ, CÂMERA, EDUCAÇÃO! O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estácio de Sá. 2008, p.80.

⁶⁵ BIBLIOTECA NACIONAL. SPHAN 31 – Pró-Memória julho/agosto 1984. Disponível em: <https://memoria.bn.br>. Acesso em: 14 dez. 2023.

melhor e o mais agradável ensino a respeito dos aspectos espirituais, científicos, artísticos, históricos, técnicos ou especializados da nossa terra.⁶⁶

Durante a segunda fase do INCE (FIGURA 13), após a saída de Roquette-Pinto, e na gestão de Pedro Gouvêa, Humberto Mauro passou a desfrutar de maior autonomia nas escolhas de temas e na direção dos filmes.

Essa autonomia atribuída a Mauro não significa que Roquette o impedisse de explorar sua criatividade, mas porque o antropólogo elaborava os roteiros e influenciava na escolha de temas a serem filmados, principalmente àqueles ligados à ciência, devido ao seu profundo conhecimento na área.⁶⁷



Figura 13 - A equipe do INCE trabalhando: filmagem na biblioteca da Casa de Rui Barbosa, 1956.
Fotografia: Acervo Arquivo Nacional/Fundo Agência Nacional.

Mauro, na década de 1950, realiza duas séries de curtas marcantes para a valorização dos aspectos culturais e artísticos brasileiros. Obras da série *Brasilianas*, com canções populares, em sua maioria, filmadas em seu sítio Rancho Fundo, em Cataguases,

⁶⁶ MAURO, Humberto. *Vocabulário dos termos tupis de "O selvagem" de Couto de Magalhães*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação, s.d. [1957]. p.4.

⁶⁷ CARVALHAL, Fernanda Caraline de Almeida. *LUZ, CÂMERA, EDUCAÇÃO! O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estácio de Sá. 2008, p.83.

e da série *Cidades Históricas* de diversas regiões do país, que veremos no próximo capítulo, com ênfase neste trabalho em cinco cidades mineiras. Vale destacar que,

Humberto Mauro executou várias funções no INCE, além de dirigir os filmes. Foi montador, fotógrafo, diretor de arte, transformador e, também, roteirista, já que decidiu vários assuntos a serem produzidos. Mauro Domingues atribuiu a ele e a Zequinha Mauro o papel de educadores, uma vez que eles decidiam o que filmar, como e onde. Nesta etapa mais autônoma, foi dada ênfase à musicalidade, resgatando a música folclórica brasileira. São deste período filmes como *Aboios e Cantigas*, *Canções Populares*, *Cantos de Trabalho*, *João de Barro*, da Série *Brasilianas*. Os filmes científicos praticamente desaparecem da filmografia. É esse olhar interior de Mauro que mobilizou os jovens do Cinema Novo.⁶⁸

Conforme a citação acima, ressaltamos o papel do cineasta que a frente da direção da maioria de filmes realizados pelo INCE de 1936 a 1964, não se limitava apenas a uma função, principalmente a partir de 1947, incluía a definição dos roteiros, das locações, equipe técnica, figurantes, muitas vezes, seus amigos e familiares, remontando o início de sua carreira em Cataguases, quando não possuía recursos e reconhecimento, o que não difere muito do INCE, muitas vezes com recursos financeiros e humanos limitados.

Em sua filmografia no INCE a sua essência enquanto homem e cineasta, anteriores a 1936, em sua curta e intensa produção em Cataguases e nos estúdios da *Cinédia* e da *Brasil Vita Filmes*, prevalecem, com seu olhar único com foco nos mínimos detalhes, sem que a câmera perca um objeto ou uma bela paisagem em cena. Temos a presença viva e constante da natureza, seja no meio rural ou urbano, no caso dos curtas que retratam as cidades históricas mineiras.

⁶⁸ Idem.

3. A CRIAÇÃO DO *INCE* E AS REPRESENTAÇÕES DO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO PELAS LENTES DE HUMBERTO MAURO

O conceito de *representação* perpassa por inúmeras dificuldades quanto a definição de sua terminologia, a escassez de conteúdo em língua portuguesa sobre o assunto, e as discussões que envolvem pesquisadores, em suma historiadores, quanto a utilização oriunda de uma linha filosófica ou o abandono do uso do termo devido à sua complexidade. O termo *representação* possui diversos significados e possibilita uma ampla utilização a depender do contexto em que está inserido.

O historiador Dominique Vieira Coelho dos Santos destaca que “*representação é um termo que tem sido bastante mencionado nos últimos anos no Brasil, principalmente por aqueles historiadores que partilham dos discursos elaborados em torno do que costuma-se classificar como História Cultural.*”⁶⁹ Sendo que a utilização deste conceito necessita de uma crítica que vai além a vinculação às obras de Carlo Ginzburg (1939-), historiador italiano, e Roger Chartier (1945-), historiador francês, para justificar o uso em textos de historiadores e pesquisadores brasileiros.

Roger Chartier, foi um dos primeiros historiadores a (re)formular um conceito de *representação*. Segundo este, as “*representações coletivas, definidas à maneira sociológica da sociologia durkheimiana, [que] incorporam nos indivíduos, sob a forma de esquemas de classificação e juízo, as próprias divisões do mundo social.*”⁷⁰

Émile Durkheim (1858-1917), sociólogo e antropólogo francês, é considerado o introdutor e um dos elaboradores do conceito de *representações*. Durkheim

(...) fixa os contornos e lhe reconhece o direito de explicar os fenômenos mais variados na sociedade. [...] Ele o define por uma dupla separação. Primeiramente, as representações coletivas se separam das representações individuais, como o conceito das percepções ou das imagens.⁷¹

⁶⁹ SANTOS, Dominique. *Acerca do Conceito de Representação*. Revista de Teoria da História, v. 6, p. 27-53, 2011. p. 27.

⁷⁰ CHARTIER, Roger. *A nova história cultural existe?* In: PESAVENTO, Sandra Jatahy, et al. História e linguagens: Texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.39.

⁷¹ JODELET, Denise (org.) *As representações Sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. In: MACHADO, Franciele. *Uma análise sobre as representações em Roger Chartier e suas apropriações no Brasil*. In: XXI Semana Acadêmica de História FURB: Pesquisar e Ensinar História: Dilemas, desafios e perspectivas, 2014, Blumenau - SC. Caderno de Resumos, 2014. v. I. p. 19-19.

Após essa breve introdução ao conceito de representação e a sua construção em termos bibliográficos, retomamos ao trabalho de Santos (2011: 28) quanto aos sentidos em português e em latim:

Representação pode ter vários sentidos em português. Trata-se de uma palavra de origem latina, oriunda do vocábulo *repraesentare* que significa “tornar presente” ou “apresentar de novo”. No latim clássico, seu uso é quase inteiramente reservado para objetos inanimados e não tem relação alguma com pessoas *representando* outras pessoas ou com o Estado romano.

Um ator, um pintor ou um diretor *representam* em suas respectivas funções, do mesmo modo que um prefeito ou um presidente *representam* uma determinada sociedade, em ambos os exemplos eles estão relacionamos a mesma terminologia.

A palavra *repraesentare* surge entre os séculos XIII e XIV, quando passam a referir-se ao papa como *representante* de Cristo. Assim, da mesma forma e no mesmo período, juristas medievos começaram a utilizar o termo para representar a vida coletiva. Passando a ser aplicado também “a objetos inanimados que “ocupam o lugar de” ou correspondem a “algo ou alguém”. (...) Na teoria política, o conceito de *representação* é encontrado pela primeira vez em 1651, em *O Leviata* de Thomas Hobbes (filósofo inglês, 1588-1679).”⁷²

No Governo Vargas (1930-1945), temos a *representação* da imagem como uma forma de *ver* o Brasil. Os registros das cidades, do patrimônio cultural, dos bens móveis e imóveis, das manifestações, como um ato de registro daqueles bens naquele tempo e espaço, para a difusão em todo o território nacional e para camadas da população que não conheciam ou não teriam a oportunidade de ter acesso presencialmente a determinados patrimônios, assim o aspecto educacional vinculado a promoção artístico cultural cumpria a função estabelecida pelos decretos leis do Governo Vargas e as diretrizes do *Instituto Nacional de Cinema Educativo* - INCE estipuladas pelo seu então diretor Roquette-Pinto.

A valorização da imagem como parte dos arquivos documentais e como forma de divulgação do conhecimento produzido pelos pesquisadores do Museu Nacional correspondeu a uma tendência presente no século XX, principalmente no discurso antropológico, de utilizar a imagem como evidência visual da existência de outros povos e da diversidade cultural.⁷³

⁷² SANTOS, Dominique. Acerca do Conceito de Representação. Revista de Teoria da História, v. 6, p. 27-53, 2011. p. 29.

⁷³ CATELLI, Rosana Elisa. *Roquette-Pinto e a comunicação: registro, visualização e internalização da cultura*. Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM) - v.2, n.1, jan. / jun., 2013. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/3893/2258>. Acesso em: 03 dez. 2023.

O INCE criado em 1936 na gestão de Gustavo Capanema, no Ministério de Educação e Saúde, proporcionou a efetivação de um processo de institucionalização da imagem, a educação de um público de massa através das imagens, o filme como registro de culturas, de narrativas das histórias dos muitos *brasis*, através de “um novo tipo de exibição das descobertas científicas, das ciências naturais e das técnicas de narração das histórias nacionais.”⁷⁴

Entre os objetivos do INCE constava:

Orientar a utilização da cinematografia na obra da educação nacional; coordenar todos os elementos de informação relativos à utilização da cinematografia; incentivar a produção, circulação e exibição de filmes educativos e culturais; organizar um plano geral de educação popular por meio de projeções; entrar em entendimento com todos os serviços que se interessem pela cinematografia educativa; superintender o serviço de censura nacional cinematográfica. (CPDOC, GC 19 35.00.00/2. Instituto de Cinema Educativo (Projeto).

Entre os anos de 1936 e 1947, em sua primeira fase, com a direção de Roquette-Pinto os filmes produzidos eram predominantemente educativos e científicos. A partir de 1947, sob a direção de Pedro Gouvêa, o foco passou para o filme documentário educativo que

para grande parte dos educadores envolvidos na formulação do INCE, parecia ser entendido como um arquivo documental, como um registro de provas científicas, como amostras do real. O filme documentário era também o filme informativo ou educativo que poderia levar a ciência, ou, poderíamos dizer a cultura oficial para aqueles que não tinham acesso a esse saber.⁷⁵

O cinema e as suas possibilidades de arquivar as imagens e torná-las documento, registro, como um patrimônio imaterial de obras ficcionais ou baseadas em acontecimentos reais, de bens culturais de natureza imaterial e de natureza material (no caso específico dos registros em filme de algumas cidades históricas e seus imóveis do período colonial).

Cinquenta anos antes da Conferência da UNESCO podemos considerar que o INCE dentro de sua missão era condizente com a definição e o objetivo de “imagens em movimento” lançada em 1980:

“Imagens em movimento” é a expressão utilizada para representar qualquer série de imagens registradas num suporte (independentemente do método de registro ou natureza do suporte, tal como filme, fita ou disco, usado na sua inicial ou subsequente fixação), com ou sem som acompanhante, que quando projetadas dão uma impressão de movimento e que têm como objetivo a comunicação ou distribuição ao público, ou são feitas com a finalidade de documentar. Devem ser consideradas incluindo itens nas seguintes categorias:

⁷⁴ Idem

⁷⁵ Ibidem.

- (i) Produções cinematográficas (como filmes, curtas metragens, filmes de sabedoria popular, jornais cinematográficos e documentários, filmes e desenhos animados);
- (ii) Produções televisivas feitas por ou para estações emissoras;
- (iii) Produções videográficas (incluídas em videogramas) para além das referidas em (i) e (ii) acima.⁷⁶

O INCE seguia a cartilha do governo, ao mesmo tempo que gozava de certa autonomia na escolha dos temas a serem abordados, a partir do vícios e predileções de seus responsáveis, como Roquette-Pinto e Humberto Mauro, sem perder o objetivo educacional e científico. No entanto, desde a sua criação e durante os 30 anos de sua existência, o instituto sofreu com o pouco de aporte financeiro destinado as produções, desde a aquisição de equipamentos cinematográficos, da filmagem a pós-produção, edição, recursos humanos, etc.

Em geral, as escolas e instituições de ensino públicas, não possuíam os equipamentos necessários para receber as produções realizadas ou disponibilizadas pelo INCE, já que o instituto quando possível investia na aquisição ou recebia doação de curtas realizados por instituições estrangeiras, seguindo os mesmos parâmetros de serem educativos, com temáticas que englobavam, ciências, saúde, cultura, etc. Poucas eram as instituições de ensino que possuíam projetores, além de muitos educadores não considerarem esse mecanismo, o uso de filmes, como ação complementar ao ensino tradicional. Apesar, da política do governo massiva na construção de uma *identidade nacional*, o mesmo não investia largamente para que uma de suas ações de propaganda, como o “cinema educativo”, chegasse aos locais mais longínquos da extensa área do Brasil, se limitando mais a região sudeste, mesmo assim, sem grandes retornos e adesão das instituições.

A respeito da figura de Edgard Roquette-Pinto (FIGURA 14), médico, professor, escritor, antropólogo, etnólogo e ensaísta brasileiro, na primeira metade do século XX foi um dos principais incentivadores e responsáveis pela difusão de conteúdos educativos, científicos e culturais, através da *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*, fundada por ele em 1923, e do cinema, com a criação da primeira filmoteca no Brasil, em 1910, no *Museu Nacional*.

⁷⁶ UNESCO. *Recomendação para a proteção e preservação de imagens em movimento*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/82253>. Acesso em: 24 nov. 2023.



Figura 14 - Edgard Roquette-Pinto. Fotografia: Memória ABERT.

O filme documentário no Brasil foi introduzido como marco inicial em 1910, quando criada a Filmoteca do Museu Nacional pelo antropólogo Edgar Roquette-Pinto. Seu principal objetivo era fazer registros científicos para divulgar a ciência. Em 1912, ao participar da Comissão Rondon, Roquette realizou os primeiros documentários sobre os índios Nhambiquaras na Serra do Norte – hoje estado de Rondônia. Foram registrados vários aspectos etnográficos, botânicos e geográficos da tribo. Em 1913, os documentários foram exibidos no Salão de Conferências da Biblioteca Nacional. De acordo com Galvão (2004), nessa mesma época, o etnólogo alemão Koch Grümberg retratou costumes, técnicas e festas dos indígenas do norte do país. A pesquisadora destaca, ainda, entre os primeiros filmes científicos brasileiros, filmagem de Carlos Chagas sobre as *Formas Nervosas e Tripanossomíase*, em 1912.⁷⁷

A *Filmoteca* reunia produções próprias e algumas realizadas pela *Comissão Rondon* (1907-1915), que contou com a participação de Roquette-Pinto. Documentários considerados como as primeiras obras cinematográficas científicas brasileiras.

As expedições de Rondon contavam com serviços de fotógrafos e cinegrafistas, o que se tornou mais conhecido foi o Major Luiz Thomaz Reis, que documentou os índios e foi responsável pela “Secção de Cinematographia e Photographia” da Comissão, criada em 1912. O Major Thomaz Reis tinha conhecimentos sofisticados de cinema e fotografia. As imagens por ele produzidas foram utilizadas como forma de publicitar as ações da Comissão para o Exército e para o governo brasileiro, como também para a população brasileira em geral.⁷⁸

⁷⁷ CARVALHAL, Fernanda Caraline de Almeida. *LUZ, CÂMERA, EDUCAÇÃO! O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estácio de Sá. 2008, p.35.

⁷⁸ CATELLI, Rosana Elisa. Roquette-Pinto e a comunicação: registro, visualização e internalização da cultura. *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)* - v.2, n.1, jan. / jun., 2013.

No final da década de 1920, o setor educativo passou por uma reformulação realizada em 1928, pelo então secretário de Instrução Pública do Distrito Federal, Fernando de Azevedo (1894-1974). Uma das reformulações foi a determinação da destinação de salas nas escolas brasileiras para a projeção de filmes com viés educativo. Essa iniciativa ganhou força com a realização em 1929 da *Exposição de Cinematografia Educativa*.

O cinema nessas primeiras décadas do séc. XX foi se incorporando como uma ferramenta de doutrinação ideológica de acordo com as necessidades e implementações políticas do período, principalmente nos anos de 1930 com o Governo de Getúlio Vargas e o Estado Novo, que buscava a criação de uma identidade nacional e para isso precisava atingir a todas ou a maioria da parcela da população brasileira, utilizando-se de todos os recursos disponíveis e o cinema poderia atender a esse objetivo de uma forma educativa e com uma linguagem “universal” para os estudantes, as populações isoladas, os trabalhadores e os iletrados, considerando a grande parcela da população que era analfabeta.

O INCE foi o impulso para que o cinema se torna-se essa ferramenta e a partir de 1936, ano de sua criação, vários filmes foram realizados com “fins educativos e também de documentação científica, técnica e artística, incluindo temas como prevenção e tratamento de doenças, costumes, plantas e animais.”⁷⁹

Para Roquette-Pinto o cinema educativo era um dos meios de diminuir as diferenças sociais ao difundir e atingir parcelas da sociedade que viviam a margem dos grandes centros. Com a educação se atingiria um progresso civilizatório do interior do Brasil, diminuiria as diferenças sociais, culturais e científicas.

Em 15 de abril de 1932 foi instituído pelo presidente Getúlio Vargas o Decreto nº 21.240 para “*nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências.*”

Consta do decreto⁸⁰ o seguinte:

Considerando que o filme documentário, seja de caráter científico, histórico, artístico, literário e industrial, representa, na atualidade, um instrumento de inigualável vantagem, para a instrução do público e propaganda do país, dentro e fora das fronteiras;

Considerando que os filmes educativos são material de ensino, visto permitirem assistência cultural, fora vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos;

⁷⁹ *O cinema educativo como instrumento de divulgação científica*. Disponível em: <https://www.fiocruz.br/brasiliana/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=300&sid=15>. Acesso em: 16 Dez. 2023.

⁸⁰ BRASIL. Decreto nº 21.240, de 4 de Abril de 1932. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html#:~:text=Nacionalizar%20o%20servi%C3%A7o%20de%20censura,1%C2%BA%20do%20decret o%20n.> Acesso em: 16 dez. 2023.

Através do referido decreto se efetivaram algumas ações governamentais em prol do cinema educativo, como a criação em 1932 da *Revista Nacional de Educação do Museu Nacional*, dirigida por Roquette-Pinto, editada até 1934 e financiada pelo Ministério da Educação e Saúde Pública. A organização da *Filmoteca do Museu Nacional* e a base para a implementação do INCE, que usufruiu de várias temáticas presentes nos artigos da *Revista Nacional* para a realização de seus filmes educativos.

A doutrinação ideológica estava baseada na censura do período em que essas ações entraram em vigor e se efetivaram, como consta nos artigos 2 e 3 do decreto⁸¹:

Art. 2º Nenhum filme pode ser exibido ao público sem um certificado do Ministério da Educação e Saúde Pública, contendo a necessária autorização.

Art. 3º Esse certificado será fornecido ou denegado, após projeção integral do filme, perante a comissão de censura, de que trata o art. 6º e pagamento da importância devida pela "Taxa Cinematográfica para a educação popular".

Consta no Art. 15 a criação de um Convênio de viés educativo.

Dentro do prazo de 180 dias, a contar da data da publicação deste decreto, realizar-se-á, na Capital da República, sob os auspícios do Ministério da Educação e Saúde Pública, e segundo as instruções que este baixar, o Convênio Cinematográfico Educativo.

§ 1º Serão fins principais do Convênio:

I - A instituição permanente de um cinejornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagens em número suficiente, para inclusão quinzenal, de cada número, na programação dos exibidores.

II - A instituição permanente de espetáculos infantis, de finalidade educativa, quinzenais, nos cinemas públicos, em horas diversas das sessões populares.

III - Incentivos e facilidades econômicas às empresas nacionais produtoras de filmes e aos distribuidores e exibidores de filmes em geral.

IV - Apoio ao cinema escolar.

De acordo com o pesquisador e responsável pela área de conservação da *Cinemateca do MAM - RJ*, Hernani Heffner, “o decreto sancionado por Getúlio Vargas (...), geralmente considerado a primeira lei de proteção ao cinema brasileiro, por obrigar os cinemas a exibirem compulsoriamente um curta-metragem nacional junto ao longa estrangeiro, tinha em verdade objetivo muito claro. (...) Transferia para esferas de poder

⁸¹ Idem.

dentro da instância federal o controle sobre o aparato censório e em viés nitidamente político, o que não foi percebido de início.”⁸²

3.1 - Série “Cidades Históricas Mineiras”

Na década de 1950 o diretor Humberto Mauro realizou uma série de curtas-metragens pelo *Instituto Nacional de Cinema Educativo*, em parceria com *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, com a temática “cidades históricas mineiras”, os quais são registros de uma pequena e expressiva parcela do Patrimônio Cultural Mineiro e apresentam particularidades dessas cidades, seus aspectos históricos, origens, os bens arquitetônicos, as belezas naturais, a população local e algumas personalidades marcantes desses lugares. Todos os trabalhos, diga-se de passagem, têm como elo em comum a grande ênfase na produção artística de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814), artista barroco que imprimiu seu talento em diversos templos religiosos e monumentos da região aurífera de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.

Neste sentido, H. Mauro conduz o público para um convidativo e encantador passeio histórico pelos aspectos artísticos e culturais da vida no interior daquelas Minas Gerais dos anos de 1950, reconstruindo assim, através de sua marca e narrativa características, o passado histórico das cidades retratadas. Neste capítulo discutiremos brevemente cinco filmes que retratam cidades mineiras a partir do olhar cinematográfico de Humberto Mauro: *Sabará* (1956), *Congonhas do Campo* (1957), *São João Del Rei* (1958), *Cidade de Caeté* (1958) e *Cidade de Mariana* (1959).

A realização da série “*Cidades Históricas*” aconteceu a partir de uma encomenda do IPHAN. Uma das aberturas do INCE em sua segunda fase, pós-1947, com a saída de Roquette-Pinto, foi a produção de conteúdo sob encomenda.

Para a série que buscava evidenciar algumas cidades brasileiras representativas do período colonial, principalmente, além de Humberto Mauro, outro diretor conduziu a realização de alguns curtas-metragens. Geraldo Santos Pereira, seguindo os parâmetros estabelecidos pelo INCE e o IPHAN, e as diretrizes do próprio Mauro, enquanto Chefe do Serviço de Técnica Cinematográfica do instituto de cinema, realizou *Diamantina*, em 1958, e *Ouro Preto*, em 1959. Ainda pelo INCE, realizaria os

⁸² ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA. Preservação e difusão: pela memória do cinema brasileiro. Disponível em: <https://abcine.org.br/artigos/preservacao-e-difusao-pela-memoria-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 14 fev. 2024.

filmes, *Educação e Desenvolvimento*, em 1958, *Museu Nacional*, em 1960, e *O Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*, em 1962.

Em sua trajetória cinematográfica, o mineiro Geraldo Santos Pereira, assim como Humberto Mauro, a construiu com base em suas origens e no intuito de divulgar a cultura e o patrimônio de Minas Gerais, abarcando os monumentos históricos, as personalidades, e as manifestações artísticas, sociais e culturais, dos séculos XVIII e XIX. Alguns exemplos são os filmes *Rebelião em Vila Rica* (1958), *Grande Sertão* (1965), uma adaptação da obra *Grande Sertão: Veredas* do escritor João Guimarães Rosa (1908-1967), *O Seminarista* (1977), adaptado da obra do escritor ouro-pretano Bernardo Guimarães (1825-1884), e *O Aleijadinho: Paixão, Glória e Suplício* (2003).

O interesse do INCE e de Humberto Mauro pelo patrimônio cultural não se limitou a série de curtas em torno de cidades históricas mineiras, se expandiu por outras cidades que eles consideravam, assim como o IPHAN, importantes em serem retratadas pelos seus aspectos arquitetônicos que permeavam diversas fases e períodos, pelos seus aspectos artísticos e suas manifestações culturais. Dessa forma foram realizados os filmes: *Itacurussá* (1937), *Lagoa Santa* (1940), *Fontes Ornamentais* (1943), *Monumentos Históricas - Igreja de São Pedro - R.J.* (1944), *Aspectos de Resende* (1944), *Campos do Jordão* (1947), *Salinas - Cabo Frio* (1948), *Cidade do Salvador* (1949), *Cidade do Rio de Janeiro* (1949), *Largo do Boticário* (1958) e *Belo Horizonte* (1958).

Astolfo Araújo (1937-) foi outro diretor que realizou pelo INCE um filme que aborda a temática do patrimônio cultural e seus desdobramentos. Em o *Tempo Passado* (1966), ele aborda o processo de modernização das grandes cidades, acarretando na demolição de um casario em estilo florentino, com a conclusão que no futuro a nova arquitetura será também demolida.

Se o INCE utilizava de recursos estatais para conformar um discurso educativo e, portanto, persuasivo, sobre o que é patrimônio, as imagens de Humberto Mauro funcionam como uma forma de escrita da história, uma escrita através das imagens. Ora, se todo trabalho de escrita da história é também um trabalho de operação e seleção sobre a memória (oral, documental, etc), o trabalho do diretor ao escolher as tomadas, as cenas filmadas é também um trabalho de seleção da memória, isto é, do que merece ou é digno de ser lembrado. Neste sentido, ao dizer que as igrejas e monumentos selecionados na série *Cidades Históricas* são os grandes exemplares representativos do barroco ou de nosso passado colonial, isso implica, automaticamente, que estes foram os bens selecionados para figurar na história, a despeito de outros, cujo lugar é o do

esquecimento. Falando então de preservação, esta seleção implica, de alguma maneira, no que deve ou não ser preservado; o que é e o que não é patrimônio.

No entanto, como destaca Sheila Schvarzman em suas publicações a respeito da produção cinematográfica de Humberto Mauro, no período pós 1947, com a saída de Roquette-Pinto da direção do INCE, “(...) o caráter pedagógico vai sendo definitivamente substituído pela preocupação documental”⁸³. Assim, o caráter educativo deixa de exercer uma função decisiva nas obras produzidas pelo instituto. Mauro e a nova direção do INCE, passa a realizar obras que demonstram mais interesse e preocupação com os aspectos documentais. Como, por exemplo, as obras das séries, *Cidades Históricas* e *Brasileiras*, que abrangem as décadas de 1940 a 1960.

3.1.1 - Sabará

O *Ciclo do Ouro* (século XVIII) está presente em “*Sabará - Museu do Ouro - Minas Gerais*”, de 1956, com duração de 20 minutos.

O Arraial da Barra do Sabará, surgiu no final do século XVII, em 1674, primeiro povoamento de Minas Gerais, a partir da chegada de bandeirantes, representados por Fernão Dias Paes (1608-1681) e seu genro Borba Gato (1649-1718), em busca de “esmeraldas da mítica região do Sabarabuçu (“montanha resplandecente”) e de outros tesouros sonhados por Portugal.”⁸⁴ Os valiosos minerais despertaram o interesse de diversos mineradores, assim foram criados diversos arraiais nas margens e próximos ao Rio das Velhas. Com o crescimento e intensa exploração nas minas, em 1707 foi criada a freguesia, elevada à condição de Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará em 1711 e à cidade a partir de 1838.

Um passeio pelos monumentos históricos de Sabará, com ênfase no Museu do Ouro, com uma apresentação mais detalhada de seu acervo e contextualização do período aurífero. O registro da paisagem natural, de bens móveis e imóveis, como a Capela de Sant'Ana, com narração em off que apresenta detalhes de sua arquitetura e de sua importância enquanto documento do século XVIII. Detalhes do cotidiano da população na década de 1950, como a tradição do transporte em charrete, em cavalos e mulas, a tranquilidade do dia a dia transmitido pelas câmeras de Mauro, a localização da

⁸³ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e o documentário*. In: TEIXEIRA, Francisco E. (Org.). *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação*. São Paulo: Ed. Summus, 2004, p. 272.

⁸⁴ IPHAN. História - Sabará (MG). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1825/>. Acesso em: 04 dez. 2023.

cidade em relação a capital Belo Horizonte, os afluentes, e ressalta a preservação de parte considerável dos casarios situados na antiga Rua Direita, de meados do século XVIII e XIX.

No entanto, à época das filmagens do curta, já se observava a descaracterização do centro histórico de Sabará, o que reflete ou vai ao encontro da decisão do IPHAN pelo não tombamento do perímetro total do centro da cidade, optando o órgão por tombar apenas alguns edifícios mais representativos, em 1938, tais como: Paço Municipal, Casa Azul e as Igrejas. Em 1953 ocorre o tombamento da Antiga Rua Direita, Rua Dom Pedro II, incluindo o conjunto arquitetônico e urbanístico do referido logradouro. (ver tabela “Lista de Bens Tombados” – Anexo, pág. 113)

Em 1988, uma parceria entre a Prefeitura Municipal de Sabará e o Ministério da Habitação, Urbanismo e Meio Ambiente do Governo do Estado de Minas Gerais, resultou na elaboração do *Inventário do Acervo Arquitetônico e Urbanístico da Sede de Sabará*, projeto conduzido pela equipe do Planejamento da Região Metropolitana de Belo Horizonte (PLAMBEL) com consultoria das equipes do IEPHA e do IPHAN. Com o objetivo de definir e disponibilizar alguns instrumentos bases para a Prefeitura de Sabará e a população realizarem ações de proteção e controle dos bens tombados em relação as constantes transformações do espaço urbano.⁸⁵

O curta apresenta o Chafariz do Caquende, em pleno funcionamento, localizado na Rua da República, 68-124 – Centro, na entrada da cidade, com apresentação da data de sua edificação, 1757, por João Duarte e José de Sousa, nas palavras do narrador “no mais puro e ingênuo estilo barroco.”⁸⁶

Em seguida, o Chafariz do Rosário (FIGURA 15), datado de 1752, “*também em estilo barroco, ao lado da Igreja do Rosário*”⁸⁷ no largo de mesmo nome, com tomadas da população usufruindo da fonte, a exemplo de uma senhora e um garoto que utilizam baldes para buscar água. Planos que possibilita ao público e especialistas da área do patrimônio terem uma dimensão de vários detalhes do bem, e um texto que apresenta alguns aspectos de sua construção sólida e de linhas harmoniosas. Completa com detalhes da parte central com a coroa e o escudo do império em pedra-sabão. Uma análise

⁸⁵ BIBLIOTECA DIGITAL. PLAMBEL - Planejamento da Região Metropolitana de Belo Horizonte. O acervo arquitetônico e urbanístico da sede de Sabará: inventário e diretrizes para preservação - Belo Horizonte, 1988. Disponível em: <http://bibliotecadigital.mg.gov.br/>. Acesso em: 04 dez. 2023.

⁸⁶ SABARÁ. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1956. (min 01':50''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443452>. Acesso em: 04 jan. 2024.

⁸⁷ Idem. (min 02':15''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443452>. Acesso em: 04 jan. 2024.

iconográfica cumprindo o papel pedagógico do INCE e que poderia auxiliar atualmente alunos de graduação e pós-graduação das áreas de Conservação e Restauro, Patrimônio Cultural e afins. Os dois chafarizes estavam em bom estado de conservação na época das filmagens, constituindo nos dias atuais, os únicos remanescentes das fontes públicas da antiga Sabará.



Figura 15 - Chafariz do Rosário.
Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.

Outra construção tombada é o Solar do Padre Correia - Paço Municipal (FIGURA 16), na R. D. Pedro II, com breve descrição de seu primeiro proprietário e de sua função atual (em 1956) enquanto sede da Prefeitura e da Biblioteca Pública, com registros de pessoas adentrando suas instalações. O narrador completa que “*construído em 1773, o velho casarão é uma curiosa combinação de arquitetura ao mesmo tempo rural e urbana, ostentando nos menores detalhes os requintes de uma época de fausto e de opulência*”.⁸⁸

⁸⁸ SABARÁ. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1956. (min 02':50''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443452>. Acesso em: 04 jan. 2024.



Figura 16 - Paço Municipal.
Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.

A construção do imóvel aconteceu por solicitação do Padre José Correia da Silva, descendente de família de posses, que viria a ser o primeiro proprietário. O casarão bem situado na parte central de Sabará, apresentava na época o que de mais nobre se tinha na arquitetura, possibilitando o máximo de conforto para o proprietário, e possibilitou receber e hospedar personagens ilustres do século XIX, como os imperadores D. Pedro I (1798-1834) e D. Pedro II (1825-1891). Já na primeira república, chegou a receber a visita do então presidente, em 1926, Washington Luís (1869-1957). O edifício teve outro ilustre proprietário, o advogado Dr. Jacinto Dias da Silva. O governo de Minas Gerais o adquiriu dos herdeiros do referido advogado e posteriormente, após obras de restauração, o bem foi doado ao município de Sabará, assumindo a função de sede da Prefeitura e Câmara Municipal, conforme consta no documentário.

Segue para a Casa Nobre ou Casa Azul (FIGURA 17), em frente ao Solar do Padre Correia, que pertenceu ao seu irmão, o Padre Antônio Correia da Silva. Apresentada no filme como “(...) *um raro exemplar de arquitetura civil e religiosa ao mesmo tempo, com uma portada em estilo rococó e balaústre em madeira*”⁸⁹, com todas as falas

⁸⁹ SABARÁ. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1956. (min 03':18''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443452>. Acesso em: 04 jan. 2024.

devidamente ilustradas com as imagens do imóvel, de seus detalhes arquitetônicos e estilísticos.



*Figura 17 - Casa Azul.
Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.*

Em contraste com o Solar do Padre Correia que apresenta dois pavimentos, o casarão de seu irmão, consta de apenas um pavimento, e acredita-se que a construção sofreu algumas alterações ao longo dos séculos, principalmente em sua fachada. Devido a inexistência de documentos que comprovem o início e o processo de sua construção, concluem-se que ocorreu nas últimas décadas do século XVIII, devido ao período em que viveu o seu primeiro proprietário o Padre Antônio Correia, e a relação deste com o proprietário do Solar situado em frente, construído em 1773.

A Casa de Ópera de Sabará - Teatro Municipal (FIGURA 18), que em 1956 funcionava como cinema, no vídeo é visível uma placa com os seguintes dizeres: “*Bar do Cinema*”, em uma das três portas do edifício, com o registro de alguns frequentadores na entrada e de transeuntes nas calçadas no entorno. É inexistente documentação a respeito da edificação do prédio do teatro, inicialmente denominado *Casa de Ópera*, um dos poucos exemplares do século XIX, que perduraram até a atualidade. A sua construção ocorreu no início do século XIX, em terreno pertencente ao alferes Francisco da Costa Soares, por meio de participação ativa da população que providenciou os recursos através

de uma “Sociedade Anônima”. A inauguração se deu no dia 2 de junho de 1819, com a apresentação das peças *Maria Teresa, a imperatriz da Áustria* e *Selo d'amor*, em celebração ao aniversário de nascimento de Dona Maria da Glória (1819-1853), infanta de Portugal. Os imperadores, Dom Pedro I e Dom Pedro II, visitaram o teatro em 1831 e em 1881, respectivamente. Tais eventos agitaram o espaço e a cidade de Sabará.



Figura 18 - Teatro Municipal.
Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.

No século XX, com o advento do cinema e sua repercussão enquanto novidade, a função do espaço foi alterada, tanto que em 1915 foi rebatizado como *Cine-Teatro Borba Gato*. Na década de 1960 o cinema encerrou as suas atividades, permanecendo em funcionamento apenas o bar da casa. Em 1970, após passar por processo de restauro, foi restabelecida sua função de casa de espetáculos. Outros restauros e/ou pequenos reparos, ocorreram anteriormente, como em 1839 e em 1885 com a realização de um novo pano de boca, executado pelo pintor alemão radicado no Brasil, Johann Georg Grimm (1846-1887).

Seguindo os parâmetros das demais produções do INCE e de Humberto Mauro, um dos grandes focos é o patrimônio arquitetônico religioso. Sem apresentar muitos detalhes, realiza tomadas breves da Capela de Nossa Senhora do Pilar, de 1715, da Igreja das Mercês, construída no final do século XVIII, da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, a qual o narrador reforça como sendo “uma das mais belas e das mais ricas

de Minas Gerais, em estilo missionário jesuítico, datando de 1710”, da Igreja de São Francisco “*construída pela arquiconfraria de São Francisco de Assis dos homens pardos da Vila Real, apresenta externamente o exemplo típico do barroco singelo e despretenso*”⁹⁰, que pelas tomadas de sua fachada frontal e de sua lateral, carecia na época de passar por um processo de restauro.

Da Igreja inacabada de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (FIGURA 19) e a Capelinha interna, construída em 1713, com cenas de alguns fiéis adentrando-a. O narrador narra o processo de construção e que, “*em 1888, as obras pararam definitivamente (...)*”⁹¹.



Figura 19 - Igreja N. S. do Rosário dos Pretos.
Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.

Da Igreja de Nossa Senhora do Ó (FIGURA 20), apresentada como “*obra prima da arte barroca, datando de 1717*”⁹², com explicação de alguns ritos religiosos e

⁹⁰ SABARÁ. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1956. (min 04’:10’’). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443452>. Acesso em: 04 jan. 2024.

⁹¹ Idem. (min 04’:45’’).

⁹² SABARÁ. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1956. (min 05’:40’’). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443452>. Acesso em: 04 jan. 2024. Grifos nossos.

a derivação do nome “Ó”⁹³. Explica-se que na entrada do pequeno templo se observa o mais antigo ex-voto que se tem conhecimento em Minas Gerais do “Alferes, regente da Vila Real, dedicado a mãe de Deus”.



Figura 20 - Igreja N. S. do Ó.
Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.

Nesta última Igreja se dedicou uma apresentação maior, inclusive de seu interior (FIGURA 21) com “*motivos ocidentais e orientais, que fazem do conjunto uma feliz combinação de templo chinês e de igreja mineira*”⁹⁴. O roteiro aborda a variedade do colorido e o exotismo dos detalhes, assim como menciona brevemente os painéis laterais e os púlpitos e suas composições com o restante do ambiente, gerando uma atmosfera mais exótica, nas palavras do narrador. Por fim, encerra destacando “*a riqueza da decoração e o requinte de seus detalhes contrastam fortemente com a simplicidade*”

⁹³ Nossa Senhora do Ó ou Nossa Senhora da Expectação, padroeira da gravidez, com origem em Toledo, na Espanha. A devoção originou-se nas sete antífonas cantadas na semana que antecede o Natal, as quais se iniciam pela interjeição “Ó”, invocando o Cristo, a cada dia, por um título messiânico diferente, tomado do Antigo Testamento. Data festiva dia 18 de dezembro. Em Sabará a devoção foi levada pelos bandeirantes, que erigiram a Capela de Nossa Senhora do Ó.

⁹⁴ SABARÁ. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1956. (min 06’:15’). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443452>. Acesso em: 04 jan. 2024.

das linhas externas”⁹⁵, contribuem para destacar a originalidade e a graça da “miniatura de igreja” que “*enfeita o imenso austero tesouro religioso de Sabará*”⁹⁶.



Figura 21 - Interior da Igreja do Ó.
Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.

Por fim, a Igreja do Carmo, “construída em pedra e datando do século XVIII”, oferece através de sua arquitetura e de seus ornamentos “um equilíbrio de extrema beleza e elegância”. “*A fachada, obedecendo ao risco de Antônio Francisco Lisboa, o genial Aleijadinho, que também esculpiu as portas principais, as armas e os ornatos no frontispício, observa as linhas convencionais da arquitetura religiosa portuguesa, combinada com uma certa adaptação de estilo local, que se revela em todas as construções mineiras do Brasil Colônia*”⁹⁷. Nesta fala, podemos observar como o narrador enfatiza a figura de Aleijadinho, observada pelo emprego do adjetivo *genial*, ajudando a reforçar a aura mítica que se formou em torno do artífice. Dando sequência, a filmagem destaca, internamente, a pintura do forro da nave, o altar-mor onde encontra-se a imagem de Nossa Senhora do Carmo; as obras de autoria de Aleijadinho como as imagens dos altares laterais, os púlpitos, os Atlântis que sustentam o coro e os corrimões

⁹⁵ Idem. (min 07’:00’’).

⁹⁶ _____ (min 07’:15’’). Grifos nossos.

⁹⁷ SABARÁ. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1956. (min 07’:48’’). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443452>. Acesso em: 04 jan. 2024. Grifos nossos.

laterais. Vários fiéis aparecem neste registro, enquanto rezam de joelhos, adultos e crianças.

Após a duração de 9 minutos o filme dedica-se exclusivamente ao Museu do Ouro (FIGURA 22). Instalado na antiga Casa da Intendência, construída no século XVIII, o museu foi inaugurado em 1946 “reunindo as reliquias ligadas ao período de fausto que se classificou na nostra história econômica como o Ciclo do Ouro”⁹⁸.



Figura 22 - Museu do Ouro.
Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.

No documentário é nítida a encenação para a apresentação do museu, de alguns objetos que compunham o acervo em 1956, e para a narração fílmica e histórica. Um panorama dos aspectos, ornamentos arquitetônicos do imóvel, como o destaque inicial a pintura do teto do salão nobre, uma apresentação iconográfica dos quatro continentes conhecidos na época, a Oceania ainda não fora descoberta. No decorrer da visita ao museu segue uma apresentação dos itens que compõem o acervo, com uma breve descrição de cada e contextualização com o todo, com a expografia e a missão da instituição. Detalhamento dos processos de mineração nas minas no século XVIII, as suas transformações, modernizações nos processos de exploração do ouro.

⁹⁸ SABARÁ. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1956. (min 09':55''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443452>. Acesso em: 04 jan. 2024. Grifos nossos.

Ilustrando as transformações com representações das pateias até os dias atuais (em 1956), imagens de homens as margens do Rio das Velhas (FIGURA 23) “*que ao fim de um dia recolhem apenas meia dúzia de grãos amarelos nessas mesmas águas que há dois séculos e meio, davam quilos e quilos do precioso metal*”⁹⁹.



Figura 23 - Tela do acervo Museu do Ouro.
Frame do filme Sabará (1956). Dir. Humberto Mauro.

Os cuidados, os processos de preservação, como “*na biblioteca do museu são cuidadosamente conservados alguns livros de contabilidades das lavras de ouro e de diamantes, da sede das intendências, situada naquela época em Diamantina, e onde eram escriturados os haveres e as despesas das diversas casas de intendência da região*”¹⁰⁰.

Em um período no qual não se falava em patrimônio cultural imaterial, o filme aborda e preserva parte de algumas manifestações intangíveis, como o saber fazer dos mineiros do século XVIII que perpetuara nos séculos XX e XXI. Os ourives de Sabará, com a representação de um ourives em atividade, com a seguinte menção do narrador:

⁹⁹ SABARÁ. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1956. (min 16':35''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443452>. Acesso em: 04 jan. 2024.

¹⁰⁰ Idem. (min 18':47'').

“ainda hoje, descendentes dos mestres do século XVIII continuam a transformar o precioso metal em joias que honram seus ancestrais”¹⁰¹.

Na última tomada do filme consta imagens da fachada do casarão do *Museu do Ouro* e paisagens da cidade, com os seguintes dizeres através da voz do narrador: “E assim, Sabará conta a história daquele período de fausto e opulência que se chamou o Ciclo do Ouro”¹⁰².

3.1.2 - Congonhas

No ano seguinte, em 1957, Humberto Mauro realiza o curta-metragem “*Congonhas do Campo - Capelas dos Passos Profetas e Basílica do Senhor Bom Jesus*”, com duração de 16 minutos. Em colaboração com o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Congregação do Santíssimo Redentor e a participação do Padre José Luciano Jacques Penido (1922-).

Assim, como diversas cidades mineiras que têm suas histórias relacionadas ao século XVIII, Congonhas tem a sua origem diretamente ligada à mineração do ouro. O povoado surgiu no início do referido século, situado entre dois morros, cortados pelo Rio Maranhão. A antiga povoação ocorreu onde hoje está situada a área central da cidade. A capela mais antiga é a de Nossa Senhora do Rosário, que segue a linha de todo núcleo minerador das Minas Gerais, que a cada descoberta de lavra, erguia-se uma capela.

Neste trabalho optou-se em destacar o patrimônio cultural religioso de Congonhas, com destaque para a “*majestosa Basílica do Senhor Bom Jesus (...)* monumento religioso, considerado um dos mais belos conjuntos da arte barroca existente no mundo inteiro...”¹⁰³ (FIGURA 24).

¹⁰¹ _____ (min 19':42''). Grifos nossos.

¹⁰² SABARÁ. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1956. (min 20':32''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443452>. Acesso em: 04 jan. 2024.

¹⁰³ CONGONHAS DO CAMPO. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1957. (min. 01':15''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443397>. Acesso em: 07 dez. 2023. Grifos nossos.



Figura 24 - *Basilica do Senhor Bom Jesus.*
Frame do filme *Congonhas do Campo* (1957). Dir. Humberto Mauro.

Durante algumas tomadas pelas ruas da cidade percebe-se o mau estado de conservação do patrimônio arquitetônico, com aspectos de abandono por parte dos órgãos responsáveis.

A narração em off remonta a história por trás da construção da Basilica, com a reconstituição de algumas cenas, como a passagem em que diz que “*recuperando a saúde, Feliciano Mendes ergueu no alto do Morro do Maranhão (...) modesta cruz sagrada pelo singelo oratório que ainda hoje se conserva entre as preciosas relíquias da Basilica*”¹⁰⁴. Em seguida, obteve licença do Bispo de Mariana e ergueu uma ermida no local onde se encontrava instalada a cruz, “*durante a segunda metade do século XVIII, os mais famosos artistas da época transformaram com seus trabalhos, a humilde capela na magnífica basilica atual*”¹⁰⁵.

Ênfase nos trabalhos executados por Aleijadinho, como “*o risco do adro e as figuras dos profetas, são trabalhos atribuídos com justas provas à Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*”¹⁰⁶. Assim, como também, “*Aleijadinho contratou a feitura em*

¹⁰⁴ Idem. (min. 02':02'').

¹⁰⁵ _____ (min. 02':38''). Grifos nossos.

¹⁰⁶ _____ (min. 04':03'').

*madeira das 66 figuras dos Passos da Paixão*¹⁰⁷, dispostas nas seis capelas situadas na esplanada que conduz a Basílica (FIGURA 25). O filme apresenta as figuras a partir das 6 capelas, com a narração da história de cada representação, como a famosa ceia. Com a participação de padres e seminaristas como “atores” frequentando as capelas e os caminhos que levam até a Basílica.



*Figura 25 - Imagem religiosa realizada por Aleijadinho.
Frame do filme Congonhas do Campo (1957). Dir. Humberto Mauro.*

Segue-se a apresentação de cada profeta situado no adro da Basílica (FIGURA 26), e suas respectivas histórias. Os doze profetas (Amós, Abdias, Jonas, Baruque, Isaías, Daniel, Jeremias, Oseias, Ezequiel, Joel, Habacuque e Naum) que representam o Antigo Testamento, esculturas executadas em pedra sabão por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e seus auxiliares, entre os anos de 1800 e 1805.

¹⁰⁷ CONGONHAS DO CAMPO. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1957. (min. 04':36''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443397>. Acesso em: 07 dez. 2023.

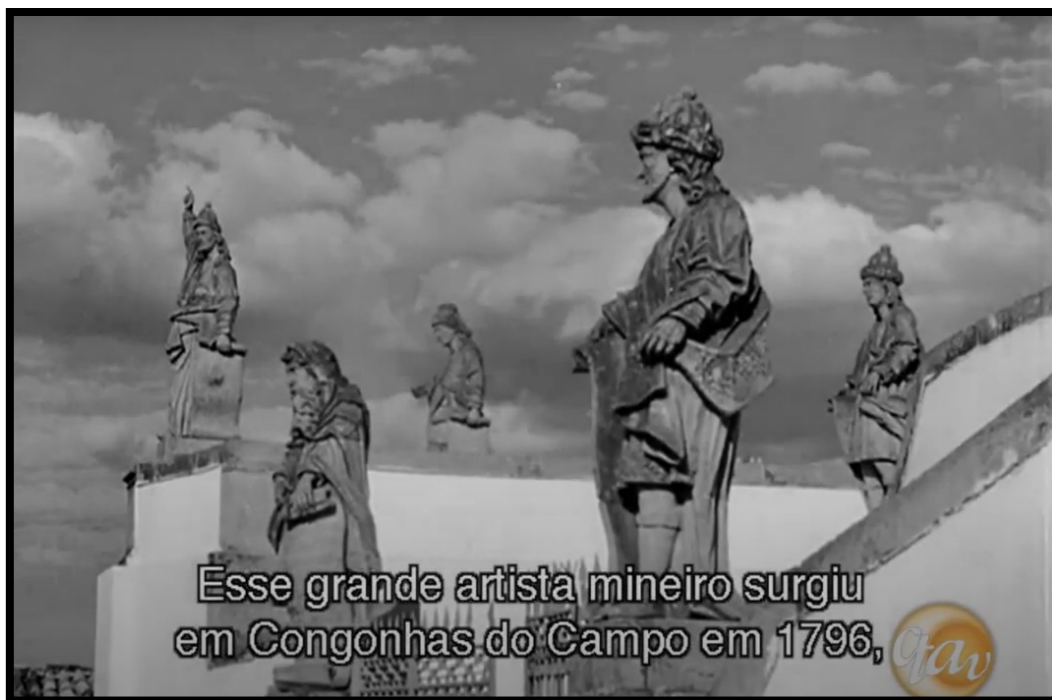


Figura 26 - Os Profetas.
Frame do filme *Congonhas do Campo* (1957). Dir. Humberto Mauro.

Segundo a historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira em sua obra intitulada *O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas*, elaborada para a Coleção *Roteiros do Patrimônio* do IPHAN, “*apenas Jonas e Daniel trazem atributos específicos (baleia e leão), fazendo-se a identificação dos demais pelos nomes inscritos no final do texto profético alusivo, gravado em latim nos filactérios que todos trazem lateralmente*”.¹⁰⁸

O curta-metragem encerra com algumas imagens internas da Basílica, como o “*majestoso altar-mor; a imagem do Senhor crucificado cópia fiel do Senhor Bom Jesus de Matosinhos vinda de Portugal. Na base do altar-mor encontra-se a urna com a imagem milagrosa do Senhor morto cujo o culto é um dos principais motivos da peregrinação de devotos ao belo e monumental conjunto artístico religioso de Congonhas do Campo*”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas* / Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. – Brasília, DF: IPHAN / MONUMENTA, 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColRotPat1_AleijadinhoSantuárioCongonhas.pdf. Acesso em: 17 jan. 2024.

¹⁰⁹ CONGONHAS DO CAMPO. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1957. (min. 15':07"). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443397>. Acesso em: 07 dez. 2023. Grifos nossos.

3.1.3 - São João Del Rei

Em 1958 o INCE lança “*São João Del Rei*”, com duração de 10 minutos. O curta-metragem aborda aspectos históricos da arquitetura da cidade título do filme. Com a colaboração da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e da Prefeitura de São João Del Rei.

O primeiro arraial, Porto Real da Passagem, originou-se em fins do século XVII, após a chegada dos paulistas, atraídos pelos cascalhos auríferos da bacia do rio das Mortes. Tomé Portes del Rei, de Taubaté, fixou-se na região, surgindo desta forma o mencionado arraial. Até o início do século XVIII, o povoado possuía uma importância devido a sua localização para a passagem de embarcações, ligando os Sertões de Caeté e a região das minas do Carmo, Ouro Preto e Sabará. Por volta de 1704, com a expansão da exploração aurífera a partir de novas descobertas, chegaram mais forasteiros e assim, a região foi se expandindo, entre as encostas das serras do Senhor do Monte e Mercês, surgindo outro arraial, o do Rio das Mortes, que deu origem a São João del Rei. Esta, foi elevada à categoria de vila, em 1713, devido a sua importância dentro da região das minas.¹¹⁰

Escolhida para sede da nova Comarca do Rio das Mortes, em 1714, em virtude de seu desenvolvimento expressivo, a cidade ganhou, até a metade do século XVIII, várias edificações civis e religiosas que funcionavam como fatores de polarização de novas construções.¹¹¹

Humberto Mauro nos apresenta uma panorâmica da cidade, a paisagem natural, e segue para apresentar o primeiro monumento, a Ponte do Rosário construída em princípios do século XIX. No entanto, erroneamente durante a narração em off, na qual menciona a referida ponte, vemos imagens da Ponte da Cadeia, “lançada ao fim da rua onde ficava a intendência do ouro”¹¹².

Em análise comparativa a partir da referência da Ponte da Cadeia, conforme podemos observar nas duas imagens a seguir, na captura de tela do documentário (FIGURA 27) e na imagem extraída do *google maps* (FIGURA 28), ocorreram algumas alterações nos últimos 60 anos. Em destaque, dois casarios, que foram registrados por Humberto Mauro, já não existem mais, provavelmente as demolições ocorreram entre as

¹¹⁰ IPHAN. História - São João del Rei (MG). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1497/>. Acesso em: 16 dez. 2023.

¹¹¹ Idem.

¹¹² SÃO JOÃO DEL REI. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1958. (min. 01':52''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443401>. Acesso em: 05 jan. 2024.

décadas de 1970 e 1980, e em seus lugares, atualmente existe um prédio de 3 pavimentos, em destaque na segunda imagem.



Figura 27 - Núcleo de casarões no Centro Histórico. Década de 1950. Destaque para os casarões do início do séc. XX que não perpetuariam até o séc. XXI. Frame do filme São João Del Rei (1958). Dir. Humberto Mauro.

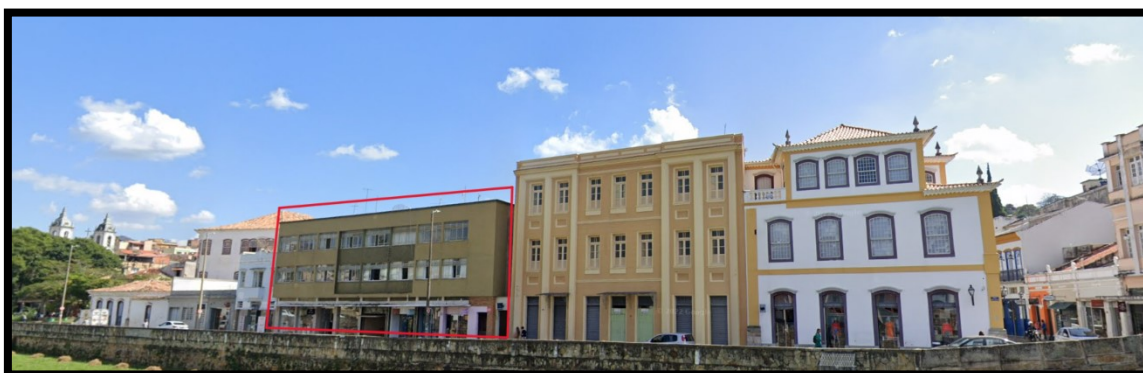


Figura 28 - O mesmo núcleo da imagem anterior. Registro dos anos 2020. Destaque para o prédio contemporâneo no local onde antes existiam dois casarões do início do séc. XX. Fotografia: google maps.

São João Del Rei possui uma arquitetura única no perímetro do centro histórico, em relação as demais cidades históricas mineiras. A paisagem urbana apresenta uma diversidade de estilos arquitetônicos, da arquitetura colonial barroca, do ecleticismo, do moderno, o que é reflexo de seu dinamismo, de uma cidade que não passou por períodos de estagnação econômica e precisou se adaptar as demandas da sociedade de acordo com cada período e consequentemente estilos construtivos. Recorrente nas ruas da cidade nos depararmos com construções ecléticas convivendo lado a lado, assim como exemplificado nas duas imagens acima.

Esse processo é visível em seu casario e em seu traçado urbano: lê-se com facilidade as diversas “épocas” por que passou, ilustradas pelos estilos arquitetônicos colonial, imperial, eclético e modernista.¹¹³

A narração em off menciona a “*casa mais antiga da cidade, na Rua Santa Tereza, o solar do Padre José Pedro*”¹¹⁴, e o Pelourinho “*situado no largo da Câmara e construído em 1812*”¹¹⁵ (FIGURA 29). Em contraponto, observarmos as construções antigas em (não)diálogo com as construções modernas, como o prédio, aparentemente em construção, que visualmente choca a paisagem de quem o observar do Solar Padre José Pedro e os monumentos históricos no entorno.



Figura 29 - Imagem do Pelourinho.
Frame do filme *São João Del Rei* (1958). Dir. Humberto Mauro.

Podemos observar a casa, em aparente bom estado de conservação, local onde nasceu Bárbara Heliadora (1759-1819) “*a insigne poetisa, esposa do Inconfidente Alvarenga Peixoto (1742-1792) e como ele duramente sacrificada em frutífera tentativa de liberação da Terra brasileira*”¹¹⁶ (FIGURA 30).

¹¹³ MANGILI, L. P.; NOGUEIRA, M. N. *Arquitetura moderna em São João del-Rei: resistência e persistência em meio ao patrimônio colonial*. In: 13º Seminário Docomomo, Brasil, 2019, Salvador. Anais do 13º Docomomo_Brasil: Arquitetura Moderna Brasileira. 25 anos do *Docomomo_Brasil. Todos os mundos, um só mundo*. Salvador: Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento da Bahia, 2019. v. 01.

¹¹⁴ SÃO JOÃO DEL REI. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1958. (min. 02’:17’). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443401>. Acesso em: 05 jan. 2024.

¹¹⁵ Idem. (min. 2’:30’)

¹¹⁶ _____ (min. 02’:53’). Grifos nossos.



*Figura 30 - Prédio onde nasceu Barbara Heliodora.
Frame do filme São João Del Rei (1958). Dir. Humberto Mauro.*

A Praça Pedro II, onde está situada a antiga residência do Barão de Itambé (1780-1866). O antigo Casarão do Comendador (FIGURA 31), construído no século XIX.



*Figura 31 - Atual Museu Regional de São João Del Rei.
Frame do filme São João Del Rei (1958). Dir. Humberto Mauro.*

A segunda parte do filme é dedicada aos templos religiosos. Primeiro, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, “cuja a estrutura atual data do ano de 1800, é considerada uma das mais perfeitas e valiosas do ponto de vista arquitetônico construídas em Minas Gerais. As obras de reforma da primitiva capela construída em 1733 foram entregues ao grande arquiteto Francisco de Lima Cerqueira. Entre os colaboradores de Lima Cerqueira figura com importantes trabalhos Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, autor inclusive da portada da Igreja”¹¹⁷.

A Matriz de Nossa Senhora do Pilar, padroeira da cidade, originou-se da capela construída em 1703. Começou a ser edificada em 1721 e a fachada atual data de 1844. Apresentação do interior do templo (FIGURA 32), com a participação de fiéis, com ênfase na talha dourada do altar-mor. O narrador em off destaca que “dois esplêndidos painéis laterais deram origem em certa época, uma polêmica entre estudiosos. Visto ter corrido a versão baseada em papéis antigos de serem obras de Leonardo Da Vinci”¹¹⁸. Diversas tomadas das obras iconográficas que compõem o interior da Matriz, com foco nos detalhes das pinturas, dos quadros, painéis laterais e do forro da nave e do altar-mor.



Figura 32 - Interior da Matriz de Nossa Senhora do Pilar.
Frame do filme São João Del Rei (1958). Dir. Humberto Mauro.

¹¹⁷ SÃO JOÃO DEL REI. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1958. (min. 04':38''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443401>. Acesso em: 05 jan. 2024.

¹¹⁸ Idem. (min. 05':56'').

Por fim, a Igreja de São Francisco de Assis, “*cuja a construção se prolongou por 30 anos e obedeceu às plantas de Antônio Francisco Lisboa*”¹¹⁹. O primeiro *risco* para a construção da referida Igreja é atribuído a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, no ano de 1774. Ao assumir a obra o mestre Francisco de Lima Cerqueira precisou realizar algumas modificações no *risco*. A historiadora Patrícia Urias destaca que “*ao empreender essas modificações, Lima Cerqueira procurou justificá-las perante a Ordem Terceira de São Francisco de Assis.*”¹²⁰

Humberto Mauro no curta enfatiza a fachada da Igreja (FIGURA 33) e os seus ornamentos harmoniosos externamente e internamente (FIGURA 34).



Figura 33 - Fachada da Igreja de São Francisco de Assis.
Frame do filme *São João Del Rei* (1958). Dir. Humberto Mauro.

¹¹⁹ SÃO JOÃO DEL REI. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1958. (min. 07':46''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443401>. Acesso em: 05 jan. 2024.

¹²⁰ URIAS, Patrícia Daniele. Francisco de Lima Cerqueira: a atuação do mestre português em Minas Gerais entre os anos de 1754 e 1808. 1. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2023. p. 129.



Figura 34 - Interior da Igreja de São Francisco de Assis. Detalhes das colunas e do querubim esculpido na talha do retábulo-mor. Frame do filme São João Del Rei (1958). Dir. Humberto Mauro.

3.1.4 - Caeté

No mesmo ano de 1958, o filme sobre a cidade Caeté, com duração de 7 minutos, em colaboração com a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Prefeitura de Caeté.

O narrador em *off* informa que “o povoado tornou-se famoso por volta de 1710 pelo fato de ali residir Nunes Viana, chefe da chamada Guerra dos Emboabas”¹²¹.

Após o fim da Guerra dos Emboabas (1707 - 1709), o arraial encontrava-se em expansão, considerado um dos mais povoados das Minas Gerais. Em 29 de janeiro de 1714 o arraial foi alçado à Vila Nova da Rainha, possuindo foro próprio perante a Coroa Portuguesa, a qual reconhecia os privilégios, deveres e a administração do município. No entanto, devido a sua participação na revolta militar de Ouro Preto, em 1833, através da resolução de 30 de junho do referido ano, a vila foi suprimida, retomando os privilégios e sua autonomia em 1840, com a denominação de Caeté. No ano de 1865, a Vila de Caeté eleva-se a categoria de cidade.

¹²¹ CIDADE DE CAETÉ. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1958. (min. 00':55''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443408>. Acesso em: 05 dez. 2023.

Conforme destaca o pesquisador Celso José da Silva, a respeito da cidade de Caeté, temos que considerar “*fundamentalmente as alterações por que passou sua economia em determinado período histórico, e as consequências destas alterações em sua estrutura de poder...*”¹²².

No final do século XIX, em 1894, como reflexo do processo de industrialização no Brasil, o político e empresário João Pinheiro da Silva (1860-1908) fundou em Caeté a Cerâmica Nacional, refletindo numa crescente na economia da cidade, até a primeira metade do século XX (PEDROSA, 2021, p.151).

Com o declínio da Cerâmica, Caeté passou por diversos momentos de transformações econômicas, sociais e urbanas, que refletiram diretamente em seus casários remanescentes dos séculos XVIII e XIX. Conforme, registrado por Humberto Mauro no curta em análise, uma parcela considerável dos imóveis em 1958 pouco remetia os séculos anteriores, apresentando descaracterizações e construções das primeiras décadas do século XX. Em imagens da Rua do Bonfim (FIGURA 35) observa-se uma mesclagem de períodos construtivos e em comparação a imagens mais recentes, do século XXI (FIGURA 36), a mesma rua apresenta um conjunto arquitetônico distinto ao do período das filmagens realizadas pelo INCE.



Figura 35 - Imagem panorâmica a partir da Rua do Bonfim. Déc. 1950.
Frame do filme *Caeté* (1958). Dir. Humberto Mauro.

¹²² SILVA, Celso José da. *Marchas e contramarchas do mandonismo local*. Caeté - um estudo de caso. Revista Brasileira de Estudos Políticos, Coleção Estudos Sociais e Políticos, n. 33, 1975.



*Figura 36 - Imagem a partir da Rua do Bonfim. 2020.
Fotografia: google maps.*

O curta segue apresentando cenas da região central da cidade, com imagens da população em sua rotina diária. Apresentação do prédio onde se situava a Prefeitura. Externamente e principalmente em seu entorno é visível a perda de alguns elementos arquitetônicos e a necessidade de intervenção e restauro (FIGURA 37). Na imagem abaixo do frame retirado do filme do INCE observa-se o mesmo imóvel restaurado e integrado a paisagem urbana do século XXI, com a instalação de um ponto de ônibus em sua calçada (FIGURA 38).



*Figura 37 - Antigo Prédio da Prefeitura. Déc. 1950.
Frame do filme Caeté (1958). Dir. Humberto Mauro.*



Figura 38 - Antigo Prédio da Prefeitura. Atualmente abriga a sede da Promotoria de Justiça do Ministério Público, 2020. Fotografia: google maps.

O Solar do Tinoco – Casa de João Pinheiro (atualmente Museu Casa de João Pinheiro e Israel Pinheiro), é um exemplar típico das casas senhoriais de Minas do século XVIII (FIGURA 39). Neste local residiu o então Presidente de Minas Gerais, João Pinheiro e sua família.



Figura 39 - Vista lateral da fachada do Solar do Tinoco. Frame do filme Caeté (1958). Dir. Humberto Mauro.

O narrador em *off* descreve Caeté como a cidade conhecida por suas construções religiosas. Pequenas capelas “*servem às cerimônias da Semana Santa e são conhecidas como Passos*”¹²³. Com destaque para a Capela dos Passos de Santa Rita e a de Nossa Senhora do Carmo, datada de 1704, “*no rico interior dessa capela sobressai o forro da nave pintado com notável graciosidade*”¹²⁴. Imagens da Igreja de São Francisco de Assis e de seu entorno (FIGURA 40). O referido entorno a partir da segunda metade do século XX e início do século XXI passou por transformações em seu conjunto arquitetônico, demolições e a descaracterização de imóveis em processos de reformas, conforme ilustrado na imagem retirada do *google maps* (FIGURA 41).



Figura 40 - Ao fundo a Igreja de São Francisco de Assis. Déc. 1950.
Frame do filme *Caeté* (1958). Dir. Humberto Mauro.

¹²³ CIDADE DE CAETÉ. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1958. (min. 02':28''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443408>. Acesso em: 05 dez. 2023.

¹²⁴ Idem. (min. 3':08'').



Figura 41 - Ao fundo a Igreja de São Francisco de Assis. 2020.
Fotografia: google maps.

Segue, “a partir de 1755 teve início a reconstrução total da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso sobre novo risco provavelmente executado por Manoel Francisco Lisboa, pai de Aleijadinho, e que seria a primeira igreja construída toda de pedra em Minas Gerais”¹²⁵. A segunda parte do vídeo é dedicado a Matriz (FIGURA 42), com apresentação de seu interior e a descrição de alguns ornamentos, como os retábulos, com ênfase na atribuição a Aleijadinho (FIGURA 43). “Digna de nota é a talha dos retábulos e do púlpito, cujo o apuro e conservação são exemplos esplêndidos da arte colonial mineira. A Sacristia distingue-se pelo seu pavimento, pelos armários entalhados e pela mesa central de pedra, em arranjo que não se encontra em outros templos mineiros”¹²⁶.

¹²⁵ CIDADE DE CAETÉ. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1958. (min. 04’:20’’). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443408>. Acesso em: 05 dez. 2023.

¹²⁶ CIDADE DE CAETÉ. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1958. (min. 05’:57’’). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443408>. Acesso em: 05 dez. 2023.



*Figura 42 - Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso.
Frame do filme Caeté (1958). Dir. Humberto Mauro.*



*Figura 43 - Detalhe do interior da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso.
Frame do filme Caeté (1958). Dir. Humberto Mauro.*

3.1.5 - Mariana

Em 1959, a *Cidade de Mariana* é tema de mais uma produção do INCE dentro do projeto “*Cidades Históricas de Minas Gerais*”. Com duração de 9 minutos e em colaboração com a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Prefeitura de Mariana.

Inicia-se o filme com a história de sua formação, a instalação de bandeirantes paulistas no ano de 1696. Em 1712 passou-se a chamar Vila do Ribeirão do Carmo e em 1745, cidade de Mariana. Cenas da paisagem natural, do Ribeirão do Carmo (FIGURA 44).



Figura 44 - Vista do ribeirão do Carmo.
Frame do filme *Cidade de Mariana* (1959). Dir. Humberto Mauro.

Destaque para a ponte de tabuas “*que data de 1713 e que se chama hoje ponte Alphonsus de Guimaraens, em homenagem ao saudoso poeta mineiro*”¹²⁷ (FIGURA 45).

¹²⁷ CIDADE DE MARIANA. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1959. (min. 02':13"). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443417>. Acesso em: 13 dez. 2023.



*Figura 45 - Vista da "primitiva ponte de tabuas".
Frame do filme Cidade de Mariana (1959). Dir. Humberto Mauro.*

Destaque para o antigo Parque Episcopal com a Fonte da Samaritana (FIGURA 46), escultura em pedra-sabão atribuída a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.



*Figura 46 - Escultura "Fonte da Samaritana".
Frame do filme Cidade de Mariana (1959). Dir. Humberto Mauro.*

O narrador em *off* ressalta que “*Mariana juntamente com outras cidades mineiras, marca nitidamente o período Colonial em Minas Gerais. Foi a primeira localidade mineira a receber o fórum cidade, em carta régia de 23 de abril de 1745, expedida por D. João V*”¹²⁸. Mariana ficou conhecida através dos tempos como a cidade dos Bispos. Tomadas gerais da paisagem urbana, das construções, da população caminhando pelas ruas a pé e encima de cavalos e mulas (FIGURA 47).



Figura 47 - Vista da cidade de Mariana e da paisagem ao seu entorno.
Frame do filme *Cidade de Mariana* (1959). Dir. Humberto Mauro.

A antiga residência do Barão de Pontal (FIGURA 48), Manuel Inácio de Melo e Sousa (1771-1859), construída em 1790, com sacadas em pedra-sabão de ornatos vazados, “*cuja a execução foi atribuída ao Aleijadinho, devem ser consideradas como obras de José Pereira Arouca*”¹²⁹.

¹²⁸ CIDADE DE MARIANA. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1959. (min. 03’:14’’). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443417>. Acesso em: 13 dez. 2023.

¹²⁹ Idem (min. 04’:22’’).



Figura 48 - Residência que pertenceu ao Barão de Pontal.
Frame do filme *Cidade de Mariana* (1959). Dir. Humberto Mauro.

O prédio da Casa de Câmara e Antiga Cadeia (FIGURA 49) “*um dos mais atraentes modelos de arquitetura colonial existentes em Minas Gerais, concluído em 1782. Construção de alvenaria com quinas de guarnições de pedra, destaca-se pelo portal e escadarias monumentais*”¹³⁰.



Figura 49 - Prédio da Casa de Câmara e Antiga Cadeia.
Frame do filme *Cidade de Mariana* (1959). Dir. Humberto Mauro.

¹³⁰ CIDADE DE MARIANA. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1959. (min. 04':47''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443417>. Acesso em: 13 dez. 2023.

A casa (atual Museu Casa de Alphonsus de Guimaraens) onde morou e faleceu o poeta Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) (FIGURA 50).



Figura 50 - Fotografia de Alphonsus de Guimaraens. Reprodução.

O filme segue com destaque ao poeta, ao mostrar e descrever a localização de seu túmulo, no cemitério anexo a Capela de Santana. Monumento (FIGURA 51) dedicado a ele pelo Governo do Estado. O narrador em off enfatiza que “o poeta nascido em Ouro Preto, viveu em Mariana de 1906 a 1921 e nesta cidade compôs grande parte de sua obra”¹³¹.



Figura 51 - Mausoléu de Alphonsus de Guimaraens.
Frame do filme *Cidade de Mariana* (1959). Dir. Humberto Mauro.

¹³¹ CIDADE DE MARIANA. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1959. (min. 05':32''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443417>. Acesso em: 13 dez. 2023.

A Catedral da Sé (Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção), uma das igrejas mais antigas de Mariana, construção de taipa. A Igreja de São Pedro dos Clérigos, com duas torres feitas em acréscimo a construção “*primitiva*”. A Igreja de Nossa Senhora do Carmo, “*considerada uma das mais belas de Mariana*”¹³². A Igreja de São Francisco de Assis (FIGURA 52), única que foi apresentada e detalhada internamente (FIGURA 53).



Figura 52 - Fachada da Igreja de São Francisco de Assis.
Frame do filme Cidade de Mariana (1959). Dir. Humberto Mauro.



Figura 53 - Interior da Igreja de São Francisco de Assis.
Frame do filme Cidade de Mariana (1959). Dir. Humberto Mauro.

¹³² CIDADE DE MARIANA. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1959. (min. 06':15''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443417>. Acesso em: 13 dez. 2023.

O Seminário Menor (atual ICHS - UFOP) “fundado por Dom Manoel da Cruz, em 1750”¹³³. E o Seminário Maior. “Encerrando. Preciosas joias arquitetônicas, Mariana recebeu por Decreto Lei Federal de 6 de julho de 1945 o título de Monumento Nacional”¹³⁴ (FIGURA 54).

O rico detalhamento de imagens em comum acordo com o texto apresentado pelo narrador em *off*, possibilita uma leitura única deste material, com representações muito vivas, nítidas, do patrimônio cultural. Os curtas produzidos pelo INCE, em acordo com o IPHAN, são verdadeiros documentos que possibilitam compreendermos a sociedade daquele período e principalmente, nos auxiliam a conhecer aspectos, ornamentos, que podem ter desaparecidos ao longo das décadas, considerando os muitos percalços que a preservação no Brasil sempre precisou lidar e contornar, com perdas e em outras situações com restauros “*tardios*”. Para o restauro dos bens apresentados nestas obras, as imagens geradas por Humberto Mauro poderiam auxiliar a título comparativo temporal e dos costumes e integração com a sociedade através de gerações.



Figura 54 - Vista panorâmica da cidade de Mariana.
Frame do filme *Cidade de Mariana* (1959). Dir. Humberto Mauro.

¹³³ CIDADE DE MARIANA. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1959. (min. 07':55''). Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443417>. Acesso em: 13 dez. 2023.

¹³⁴ Idem (min. 08':48'').

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho procurou-se analisar o conjunto de curtas-metragens dirigidos pelo cineasta Humberto Mauro. Tendo como temática central as cidades mineiras e seus respectivos conjuntos de patrimônios históricos e culturais, os filmes foram produzidos pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), entre os anos de 1956 e 1959, integrando o projeto intitulado “*Cidades Históricas Mineiras*” que, por sua vez, à luz do contexto sociopolítico da época seriam, segundo quisemos demonstrar, parte integrante do projeto político-ideológico do Estado Novo (1937-1945), regime ditatorial vigente durante o primeiro governo de Getúlio Vargas.

Baseado na tentativa de construir para o Brasil uma suposta identidade nacional, fomentando junto ao povo sentimentos de nacionalismo, patriotismo e ufanismo, o governo Vargas lançou mão de uma série de símbolos, eleitos como sendo supostamente representantes do “ser brasileiro”. Assim, dos cinejornais aos programas de rádio, do futebol ao cinema, passando pelas insígnias e símbolos nacionais, os estudos culturais e historiográficos sobre a chamada *Era Vargas* demonstram com segurança que através do controle e censura dos meios de comunicação em massa, Getúlio Vargas manipulava a opinião pública insuflando nela um espírito de nacionalismo ufanista que girava entorno de uma ideia de uma unidade e identidade nacionais, ao mesmo tempo em que escamoteava os problemas internos, a desigualdade e as mazelas sociais, bem como fato de o país estar sob uma ditadura que perseguia, matava e torturava seus opositores políticos.

Procurou-se defender também, neste sentido, que tais curtas podem ser utilizados como documentos-históricos que nos permitiriam, de um lado, compreender a própria construção temporal da ideia de patrimônio cultural, enquanto, de outro, seriam ferramentas de pesquisa que nos possibilitariam embasar novas e/ou futuras intervenções de restauro nos patrimônios culturais tombados pelo IPHAN, cujas características técnicas, artísticas e estilísticas encontram-se registradas nestes curtas-metragens. No caso especificamente das Igrejas, por exemplo, nos filmes de Humberto Mauro aparecem com grande destaque e de forma detalhada, diversos aspectos relacionados aos processos construtivos, artísticos, estilísticos, de ornamentação interna e externa, etc. Naturalmente, é importante que se faça aqui a ressalva de que, infelizmente, muitos dos bens que foram filmados e/ou aparecem nas imagens dos filmes de Humberto Mauro e outros diretores

do INCE eventualmente não chegaram ao século XXI, como é o caso daqueles analisados nos tópicos referentes às cidades de São João Del Rei e Caeté. Desta maneira, os curtas da série “*Cidades Históricas Mineiras*” documentam também a perda do patrimônio cultural, histórico e artístico mineiro/brasileiro, ao mesmo tempo em que evidenciam os processos de transformação socioeconômica que por sua vez, se refletem muitas vezes na mudança da paisagem urbana destas cidades.

No campo da história e historiografia há muito que a noção de documento foi ampliada, sobretudo após a terceira geração da *Escola dos Annales* na França e, especialmente a partir da publicação da trilogia “*História: Novos problemas*”, “*História: novas abordagens*” e “*História: novos objetos*” derivada da publicação original de 1977 de *Fair l’histoire* dos historiadores Jacques LeGoff e Pierre Nora¹³⁵. É precisamente neste contexto que ocorre uma ampliação do conceito de documento para história que passa a acolher no interior do *metier* do historiador um novo conjunto de fontes que possibilitem analisar e compreender aquilo que é o núcleo duro do interesse da disciplina histórica: a compreensão e o estudo do conjunto das manifestações humanas na sua dimensão cultural, política, econômica e social; assim como o surgimento e as dinâmicas de transformação dos hábitos, costumes e tradições dos diversos povos e sociedades ao longo do tempo.

Neste sentido, no bojo deste conjunto de ampliação das fontes historiográficas, o cinema precisamente passa a ser cada vez mais objeto de interesse dos historiadores, surgindo a partir deste período conjunto expressivo de estudos e publicações tematizando o cinema, não só como produto de um fazer artístico, mas também como possível fonte historiográfica. Contudo, se por um lado, os historiadores a partir da década de 1970 passam a acolher o cinema como fonte documental para a escrita da história, de outro, a utilização do suporte cinematográfico como documento para auxiliar processos de restauração, vai na contramão do pensamento do teórico britânico John Ruskin, que por sua vez, considerava que era impossível restabelecer um monumento que foi grandioso e carregado de beleza, pois sua “alma” jamais poderia ser devolvida. Assim sendo, o teórico sustenta que outra época daria à edificação outro espírito, transformando-a em outra obra¹³⁶.

Das cinco localidades analisadas através dos curtas de Humberto Mauro, pode-se afirmar que as cidades de Sabará, Caeté e Congonhas, foram as que mais

¹³⁵ LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Trad.

¹³⁶ SALCEDO, R. F. B. *Teoria e métodos na restauração arquitetônica.*, p. 25 - 44, 2013.

sofreram com a descaracterização arquitetônica no perímetro de seus centros históricos, ou seja, de seus principais bens remanescentes dos séculos XVIII e XIX. Mariana e São João Del Rei, são, por sua vez, exemplos de cidades que comparativamente preservaram grande parte de seus centros históricos, casario e templos religiosos. Em São João Del Rei, conforme ponderamos anteriormente, a partir do filme de Mauro, podemos observar brevemente o processo de modernização da cidade e a conseqüente mesclagem de períodos construtivos, do colonial, passando pelo modernismo, sem que esqueçamos o eclético.

A presente pesquisa neste sentido, buscou construir um pensamento que reunisse o desenvolvimento de um cinema visto como documento, produzido especificamente dentro de um contexto sociocultural e político específico, o do Brasil dos anos de 1930 e 1940, e cujas características se estendem conseqüentemente no decorrer de toda a década de 1950. Neste sentido, quis-se demonstrar a ligação destes filmes com a construção de um projeto maior de políticas públicas voltadas para o patrimônio, o desenvolvimento social e econômico, em curso no período mencionado. Este projeto por sua vez, integrava a construção político-ideológica do nacionalismo que caracterizou sobretudo o primeiro governo de Getúlio Vargas.

O capítulo “*O cinema como objeto*” abre a discussão evidenciando os antecedentes históricos do surgimento da chamada “sétima arte” ainda durante a última década do século XIX, num contexto marcado por grandes transformações socioculturais e tecnológicas, na Europa (especialmente na Inglaterra) e também nos Estados Unidos. No Brasil e América Latina, a influência direta da *Revolução Industrial* refletiu-se igualmente em grandes avanços tecnológicos, ainda que aqui estes tenham chegado quase sempre de forma tardia em relação ao restante do mundo. No contexto brasileiro, a chegada relativamente precoce do cinema – apenas dois anos após seu surgimento na Europa –, sua introdução e desenvolvimento evidenciam o processo de modernização pelo qual passava o país, tendo reflexos, por sua vez, em outras manifestações artístico-culturais como na literatura e a pintura com o movimento-modernista e a *Semana de Arte Moderna* de 1922. Outro desdobramento do modernismo brasileiro que teve relação direta com o patrimônio cultural, foi a busca destes intelectuais por uma identidade artística legitimamente brasileira, a qual eles encontrariam a partir de viagem realizada pela caravana modernista em 1924 por uma série de cidades do interior de Minas Gerais.

Nesta viagem, artistas e intelectuais como Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, René Thiollier, Olívia Guedes Penteadó e o poeta suíço Blaise

Cendrars viajaram pelas “cidades históricas” de Minas e nelas teriam visto o berço de um passado nacional áureo e tendo se encantado com o que viram pelo caminho, elegeram-nas como guardiãs do legado artístico-cultural que representaria uma forma de arte tipicamente brasileira. Tal escolha se justificou pela importância quantitativa e qualitativa das cidades que preservavam um rico conjunto de casarios do período colonial, igrejas barrocas, festas e manifestações culturais. Nelas os modernistas puderam travar contato com as obras de Aleijadinho, redescobrimo o barroco e alçando-o ao patamar de legítima e verdadeira arte brasileira. Dentre as cidades retratadas nos filmes analisados neste trabalho, gostaríamos de destacar as cidades de Congonhas, Sabará e São João Del Rei, por terem sido aquelas pelas quais o grupo de 1924 passou originalmente, tendo nelas realizando um levantamento de seus respectivos patrimônios e da contribuição do referido mestre escultor e entalhador para a decoração de seus templos e igrejas.

Ainda no primeiro capítulo, a abordagem feita no subcapítulo 1.2.1 “*O patrimônio no cinema e o cinema como patrimônio*” é um ponto importante, no qual destacamos a constituição das filmotecas, das primeiras cinematecas, das fundações e federações de pesquisas e preservação cinematográficas, tais como, por exemplo, a FIAF, os institutos no Brasil, nosso foco de pesquisa, como INCE e IPHAN, criados quase simultaneamente e que, apesar de suas particularidades e objetivos inicialmente distintos, se entrelaçam, ao buscarem realizar a pesquisa, preservação e difusão das ciências, das artes e da cultura através de obras cinematográficas, no primeiro caso, e do patrimônio histórico e artístico material (e posteriormente imaterial), no caso do segundo.

Ambos os órgãos contribuíram para a preservação e difusão do patrimônio cultural brasileiro, em sua materialidade e imaterialidade, tendo unido esforços no desenvolvimento de um projeto comum: a realização da série “*Cidades Históricas*”. Este conjunto de filmes curta-metragem, conforme quisemos demonstrar, são registros de um espaço e época específicos, evidenciando o legado artístico e arquitetônico do passado setecentista e oitocentista brasileiro, ao mesmo tempo em que se convertem em fontes de pesquisa documental para análise dos bens representados. Por esta razão, procuramos defender enfaticamente neste trabalho a necessidade e a importância das políticas de preservação dos acervos cinematográficos, uma vez que estes se convertem em documentos de cultura, por registrarem o conjunto do fazer artístico, laboral, cultural e do *ethos* de uma sociedade.

Buscamos encerrar o primeiro capítulo com a abordagem do conceito de *verdade* e a sua subjetividade na fotografia e no documentário. Para tanto, ampliamos o

campo de discussão e fomos ao encontro das reflexões desenvolvidas pelo teórico da restauração Salvador Muños Viñas, entre as quais encontramos uma noção de *verdade* que compreende o estado presente no qual se encontra o objeto. No caso do cinema, é preciso avaliar o momento histórico no qual o seu conteúdo cinematográfico foi realizado, observando, dentre outros aspectos a visão de seu diretor, as influências políticas, sociais e culturais da época. Assim, a *verdade* é sempre um conceito precário, provisório, relacional e histórico, em suma, relativo e mutante. Assim sendo, o que se quer dizer, a partir do aparato metodológico que nos oferece Salvador Muños Viñas, é que o regime de *verdade* vigente quando os casarões foram filmados por Humberto Mauro, na década de 1950, pode diferir da noção do regime de *verdade* das décadas posteriores, pois este varia de acordo com as suas sociedades e a leitura que essas fazem do presente em que vivem.

Iniciamos o capítulo 2 “*A trajetória de Humberto Mauro*” com a abordagem de sua produção cinematográfica na era pré-INCE, que vai de 1925 a 1935, e compreende em parte, o que ficou conhecido na historiografia do cinema brasileiro como “ciclo regional de Cataguases”. Nesta fase da produção mauriana observa-se a predominância de uma brasilidade típica do período, modernista em sua busca pela representação próxima da realidade, pelo foco no contexto social, na mescla do espaço urbano-rural, característico do interior de Minas Gerais. Neste sentido, o que se verifica nesta fase de sua produção é um flerte direto com as transformações pelas quais o país passava, saindo da tradição oriunda do século XIX para a modernização e a industrialização urbana que caracterizaria o século XX. Tais temáticas são explicitamente exploradas em seu longametragem *Ganga Bruta* (1933), no qual a dualidade tradição/industrialização é apresentada através dos personagens e da natureza em seu esplendor em oposição aos objetos da indústria em expansão para além do perímetro urbano. Neste sentido, o que estava em pauta era um passado quase idílico, pré-industrial, representado por um patrimônio cultural em harmonia com as manifestações típicas do saber fazer, por festas religiosas, cantigas, pela vida do homem do campo anterior ao êxodo rural, dentre outros aspectos que marcam sua fase pré-INCE.

A realização da série “*Cidades Históricas*” a cargo de Humberto Mauro durante o período em que esteve no INCE, reforça a sua identidade fílmica e tendências estéticas ao buscar representar e resgatar um Brasil em sua “origem”, o que serviu muito bem aos propósitos político-ideológicos do governo Vargas, ao mesmo tempo em que ia ao encontro das ideias defendidas pela *intelligentsia* brasileira da época, leia-se os modernistas. Assim, a interferência da ideologia política varguista interferiria nos rumos

da produção cinematográfica, no intuito de influenciar e *educar* a população com a realização de filmes que servissem à construção da identidade nacional brasileira. Por esta razão, a construção fílmica e de patrimônio cultural do período de 1920/1930 foi ao encontro dos interesses políticos de Getúlio Vargas, que utilizou ativamente os meios de comunicação em massa para formatar uma identidade tipicamente brasileira, ao mesmo tempo em que exercia o autoritarismo que caracterizou sua passagem pelo poder.

Símbolo dessa identidade nacional, a figura de Aleijadinho e o seu legado em diversas cidades e monumentos mineiros, esteve presente no roteiro dos filmes em discussão, realizados pelo INCE, através da ênfase proporcionada por Mauro, durante as filmagens, principalmente dos templos religiosos, a se considerar também a grande religiosidade do cineasta, que proporcionou um detalhamento desses bens externamente e internamente, com complemento de uma narração um tanto romantizada dessas localidades, de suas figuras que nelas viveram e em muitos casos contribuíram para a sua construção, assim, dessa forma, os curtas apresentam uma seleção do que a sociedade, a partir do viés do instituto realizador e do IPHAN, enquanto parceiro, deveria preservar enquanto *verdade* no presente e das gerações futuras.

Nosso objetivo com esta pesquisa, como destacamos ao longo dos capítulos, foi o de ampliar as possibilidades de leitura sobre o que o cinema enquanto patrimônio cultural a ser preservado pode nos oferecer enquanto fonte documental de pesquisa, para o reconhecimento e o auxílio na preservação da história e resgate de outros tipos de patrimônio. No caso ora analisado, os patrimônios edificados, presentes nos cinco filmes apresentados no último capítulo, sem desvinculá-los obviamente de sua imaterialidade, e sem prejuízo, evidentemente, de uma noção ampliada de patrimônio cultural contemporânea que reconheça a importância das manifestações imateriais ou intangíveis da cultura.

A amplitude da produção de Humberto Mauro durante o período em que atuou no Instituto Nacional de Cinema Educativo é inegável, assim como também o é seu papel ativo na construção do cinema brasileiro. E não foi por acaso que ele foi reconhecido por seus pares na metade do século XX como o “*pai do cinema nacional*”. Dos cinemanovistas como o cineasta Glauber Rocha, aos cineastas e estudiosos contemporâneos, Humberto Mauro segue sendo uma referência, lembrado quase sempre por seu pioneirismo, pela criação de uma narrativa fílmica autoral transitando com seus filmes entre o bucolismo e modernismo para melhor representar e documentar o Brasil de sua época.

Longe de ter tido a pretensão de responder todas as perguntas, ou de esgotar as possibilidades de pesquisa sobre o tema, o presente trabalho se oferece como ponto de partida para novas investigações no campo das relações entre cinema e patrimônio. Nosso esforço foi o de tentar ampliar as perspectivas sobre a filmografia mauriana, debruçando-nos especificamente sobre este período de sua produção como cineasta. Crentes de ser este um campo fértil ao surgimento de novas análises e perguntas, expressamos nestas linhas finais nosso desejo de continuar esta investigação em pesquisas e trabalhos futuros, bem como instigar em museólogos, historiadores, artistas, cineastas e diretores, gestores de equipamentos culturais e novos pesquisadores(as) do patrimônio o desejo de mergulhar na instigante interface entre o cinema e o patrimônio cultural, bem como na fascinante cinematografia de Humberto Mauro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTIGOS

ALEGRIA, João; DUARTE, Rosália. Um sonho, um belo sonho: considerações sobre a gênese das relações entre educação e cinema no Brasil. In: **Revista Diálogo Educacional**, vol.5, n.15. Agosto 2005, pp. 1-16.

BEZERRA, Laura. A preservação audiovisual nas políticas culturais do Brasil entre 2003-2010. In: **Anais do ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Outubro de 2014. Salvador: UFBA, 2014, p. 1-15.

BLOCH, Pedro. Pedro Bloch entrevista Humberto Mauro. **Manchete**. 25 jul. 1964. Disponível em: <https://www.blocosonline.com.br/versaoanterior2/cine/cinentre01.htm>. Acesso em: 14 dez. 2023.

CATELLI, Rosana Elisa. Roquette-Pinto e a comunicação: registro, visualização e internalização da cultura. **Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)** - v.2, n.1, jan. / jun., 2013. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/3893/2258>. Acesso em: 03 dez. 2023.

CHARTIER, Roger. A nova história cultural existe? In: **PESAVENTO**, Sandra Jatahy, et al. *História e linguagens: Texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.39.

EDMONDSON, Ray. *Memória do Mundo: Diretrizes para salvaguarda do patrimônio documental*. Paris: UNESCO, 2002. Disponível em: <http://www.unesco.org/uy/ci/fileadmin/comunicacion/informacion/mdm.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2024.

HEFFNER, Hernani. Preservação. In: **Revista Contracampo**. Edição 34. 2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/questoesgerais.htm>. Acesso em: 24 jan. 2024.

JODELET, Denise (org.) *As representações Sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. In: MACHADO, Franciele. *Uma análise sobre as representações em Roger Chartier e suas apropriações no Brasil*. In: **XXI Semana Acadêmica de História FURB: Pesquisar e**

Ensinar História: Dilemas, desafios e perspectivas, 2014, Blumenau - SC. Caderno de Resumos, 2014. v. I. p. 19-19.

LECOINTE, Thierry. La sonorisation des séances Lumière en 1896 et 1897. In : **1895 - Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma**. N° 57, 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/1895/1022>. Acesso em: 30 jan. 2024.

MANGILI, L. P.; NOGUEIRA, M. N. Arquitetura moderna em São João del-Rei: resistência e persistência em meio ao patrimônio colonial. In: **13º Seminário Docomomo, Brasil, 2019, Salvador. Anais do 13º Docomomo_Brasil: Arquitetura Moderna Brasileira. 25 anos do Docomomo_Brasil. Todos os mundos, um só mundo. Salvador: Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento da Bahia, 2019. v. 01.**

MELO, L.R. 2016. Historiografia Audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes. **ARS** (São Paulo). 14, 28 (dez. 2016), 221-245.

OLIVEIRA, Nezi Heverton Campos de. Patrimônio Cinematográfico: conceito, políticas e processos de patrimonialização. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 8, p. 105-121, 2019.

PEDROSA, A. J. O. . A Cerâmica Nacional em Caeté e a produção de louças em Minas Gerais entre o final do século XIX e início do XX. **PROMONTORIA** , v. 13, p. 151-151, 2021.

SALCEDO, R. F. B. Teoria e métodos na restauração arquitetônica., p. 25 - 44, 2013.

SANTOS, Dominique. Acerca do Conceito de Representação. **Revista de Teoria da História**, v. 6, p. 27-53, 2011. p. 27.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, Francisco E.(Org.). Documentário no Brasil – Tradição e Transformação. São Paulo: Summus, 2004, p.261-296.

SOUZA, C. R. de. Os pioneiros do cinema brasileiro: raízes do cinema brasileiro. **Alceu**, v. 8, n. 15, p. 20-37, jul./dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Souza.pdf . Acesso em: 13 mar. 2024.

THEBAS, Isabella. A origem do cinema. In: **Instituto de Cinema de São Paulo**. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/a-origem-do-cinema>. Acesso em: 27 jan. 2024.

UNESCO, U. N. E. S. A. C. O. Recomendação para a proteção e preservação de imagens em movimento. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/82253>. Acesso em: 24 nov. 2023.

LIVROS

AMARAL, Aracy. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. São Paulo: Editora 34, Edusp, 2003. 3ª edição revista e ampliada.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: CosacNaify, 2014.

CHARNEY, Léo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: CosacNaify, 2004.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio**. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2014.

CRARY, Jonathan. **As técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Trad.: Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

GOMES, Paulo Emilio S. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. Ed.Usp. 1974.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História**: novos problemas. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

MARTINS, José de Souza. **As duas mortes de Francisca Júlia. A semana antes da Semana**. São Paulo: Unesp.2022.

MAURO, Humberto. **Vocabulário dos termos tupis de "O selvagem" de Couto de Magalhães**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação, s.d. [1957].

MUÑOZ VIÑAS, Salvador, 1963-. **Teoria contemporânea da Restauração** / Salvador Muñoz Viñas; Flávio Carsalade, tradução. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas** / Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. – Brasília, DF: IPHAN / MONUMENTA, 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColRotPat1_AleijadinhoSantuarioCongonhas.pdf. Acesso em: 17 jan. 2024.

SILVA, Celso José da. **Marchas e contramarchas do mandonismo local**. Caeté - um estudo de caso. Revista Brasileira de Estudos Políticos, Coleção Estudos Sociais e Políticos, n. 33, 1975.

URIAS, Patrícia Daniele. **Francisco de Lima Cerqueira: a atuação do mestre português em Minas Gerais entre os anos de 1754 e 1808**. 1. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2023.

VIANY, Alex. **Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, Embrasil, 1978.

WERNECK, Ronaldo. **KiryriRendáuaToribócaOpé - Humberto Mauro Revisto por Ronaldo Werneck**. São Paulo: Editora Arte Pau Brasil, 2009.

MONOGRAFIAS, TESES e DISSERTAÇÕES

CARVALHAL, Fernanda Caraline de A. **Luz, câmera, educação! o Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar**. 2008. 311f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Gestão e Difusão de Ciências. Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp066409.pdf>. Acesso em: 10 abril 2024.

SITES

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA. **Preservação e difusão: pela memória do cinema brasileiro**. Disponível em: <https://abcine.org.br/artigos/preservacao-e-difusao-pela-memoria-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 14 fev. 2024.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL. **Carta de Ouro Preto 2008 - 3º Encontro Nacional de Arquivos de Imagens em Movimento**. Disponível em: <https://abpreservacaoaudiovisual.org/wp-content/uploads/2022/08/Carta-de-Ouro-Preto-2008.pdf>. Acesso em: 17 set. 2023.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL. **Plano Nacional de Preservação Audiovisual**. Versão aprovada na Assembleia Geral Ordinária da

Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, em 27/6/2016. Disponível em: www.abpreservacaoaudiovisual.org. Acesso em: 02 fev. 2024.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Jornal Gazeta de Petrópolis**. n.52, p.4, edição de 01 maio 1897. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=304808&pagfis=2232>. Acesso em: 09 jan. 2024.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Jornal Gazeta de Petrópolis**. n.54, p.4, edição de 06 maio 1897. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=304808&pagfis=2240>. Acesso em: 09 jan. 2024.

BIBLIOTECA DIGITAL. PLAMBEL - Planejamento da Região Metropolitana de Belo Horizonte. **O acervo arquitetônico e urbanístico da sede de Sabará: inventário e diretrizes para preservação** - Belo Horizonte, 1988. Disponível em: <http://bibliotecadigital.mg.gov.br/>. Acesso em: 04 dez. 2023.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Revista Cinearte**, Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1929, nº 154, p. 07. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/pdf/162531/per162531_1929_00154.pdf. Acesso em: 25 mar. 2024.

BIBLIOTECA NACIONAL. SPHAN 31 – **Pró-Memória** julho/agosto 1984. Disponível em: <https://memoria.bn.br>. Acesso em: 14 dez. 2023.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Tribuna da Imprensa**. Edição 2556 de 27 de setembro de 1961. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=154083_02&pagfis=7109. Acesso em: 17 jan. 2024.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2023]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 13 mar. 2024.

BRASIL. DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937. **Lei do Patrimônio Cultural**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 13 mar. 2024.

BRASIL. **Decreto nº 21.240, de 4 de Abril de 1932.** Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html#:~:text=Nacionalizar%20o%20servi%C3%A7o%20de%20censura,1%C2%BA%20do%20decreto%20n.> Acesso em: 16 dez. 2023.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Banco de Conteúdos Culturais.** Disponível em: <http://www.bcc.gov.br/filmes/443432>. Acesso em: 10 jan. 2024.

CINEOP. **Festival de Cinema de Ouro Preto.** Disponível em: <https://cineop.com.br/>. Acesso em: 22 dez. 2023.

CINEOP. **Plano Nacional da Preservação Audiovisual.** Disponível em: <https://cineop.com.br/encontros/encontro-nacional-de-arquivos-e-acervos-audiovisuais-brasileiros/plano-nacional-da-preservacao-audiovisual/>. Acesso em: 11 mar. 2024.

CTAV. **Centro Técnico Audiovisual.** Disponível em: <https://www.youtube.com/ctavcinema>. Acesso em: 11 mar. 2024.

FIOCRUZ. **Instituto Nacional do Cinema Educativo.** Disponível em: <http://www.fiocruz.br/brasiliana/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=418&sid=3>. Acesso em: 25 jul. 2023.

FIOCRUZ. **O cinema educativo como instrumento de divulgação científica.** Disponível em: <http://www.fiocruz.br/brasiliana/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=300&sid=15>. Acesso em: 16 dez. 2023.

IPHAN. **História - Sabará (MG).** Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1825/>. Acesso em: 04 dez. 2023.

IPHAN. **História - São João del Rei (MG).** Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1497/>. Acesso em: 16 dez. 2023.

MNEMOCINE. **Instituto Nacional de Cinema Educativo: da história escrita à história contada - um novo olhar.** Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/113-fernanda-caraline-de-a-carvalho>. Acesso em: 25 jul. 2023.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE BELO HORIZONTE. **Canal do Museu da Imagem e do Som** no YouTube BR. Disponível em: <https://www.youtube.com/canalmisbh>. Acesso em: 25 fev. 2024.

OPEN EDIT JOURNALS. Disponível em : <https://journals.openedition.org/1895/1022>. Acesso em: 30 jan. 2024.

PORTAL G1. **Bombeiros controlam incêndio em galpão da Cinemateca Brasileira na Vila Leopoldina**, Zona Oeste de SP. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/29/incendio-atinge-galpao-da-cinemateca-brasileira-na-vila-leopoldina-zona-oeste-de-sp.ghtml>. Acesso em: 13 mar. 2024.

FILMES

ARGILA. Direção: Humberto Mauro. Brasil: Brasil Vita Filme, 1940. Disponível em: <https://archive.org/details/ArgilaHumbertoMauro1940Drama>. Acesso em: 05 dez. 2023.

CIDADE DE CAETÉ. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1958. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443408>. Acesso em: 05 dez. 2023.

CIDADE DE MARIANA. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1959. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443417>. Acesso em: 13 dez. 2023.

CONGONHAS DO CAMPO. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1957. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443397>. Acesso em: 07 dez. 2023.

DIAMANTINA. Direção: Geraldo Santos Pereira e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1958. Disponível em: <http://bcc.org.br/filmes/443406>. Acesso em: 25 jan. 2024

GANGA BRUTA. Direção: Humberto Mauro. Brasil: Cinédia, 1933. Disponível em: <https://archive.org/details/GangaBrutaHumbertoMauro1933Drama>. Acesso em: 23 nov. 2023.

HUMBERTO MAURO. Direção: Jurandyr Noronha. Brasil: Instituto Nacional de Cinema, 1970. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aO_ZhFKkzgw. Acesso em: 25 jan. 2024.

HUMBERTO MAURO: EU CORAÇÃO DOU BOM. Direção: Alex Viany. Brasil, 1979. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dZ_5zx09T3s. Acesso em: 18 jan. 2024.

JURANDYR NORONHA: TESOUROS QUASE PERDIDOS. Direção: Carlos Alberto Mattos. Brasil: Programa da série a série "Retratos do cinema brasileiro", do Canal Brasil, 2009. Disponível em: <https://vimeo.com/73581137>. Acesso em: 18 jan. 2024.

LÁBIOS SEM BEIJOS. Direção: Humberto Mauro. Brasil: Cinédia, 1930. Disponível em: <https://archive.org/details/LbiosSemBeijosHumbertoMauro1930>. Acesso em: 07 jan. 2023.

MAURO, Humberto. *Aspectos de Resende*. Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Saúde, 1944. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443330#>. Acesso em: 02 fev. 2024.

MAURO, HUMBERTO. Direção: David Neves. Brasil, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tkvfgHj5QXA>. Acesso em: 25 jan. 2024.

MAURO, Humberto. *Itacurussá*. Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Saúde, 1937. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443248>. Acesso em: 02 fev. 2024

O CANTO DA SAUDADE. Direção: Humberto Mauro. Brasil: Estúdios Rancho Alegre, 1952. Disponível em: <https://archive.org/details/CantoDaSaudadeOHumbertoMauro1952>. Acesso em: 18 dez. 2023.

O DESCOBRIMENTO DO BRASIL. Direção: Humberto Mauro. Brasil: Instituto Nacional de Cinema Educativo, 1937. Disponível em: <https://archive.org/details/ODescobrimentoDoBrasilHumbertoMauro1937>. Acesso em: 24 nov. 2023.

OURO PRETO. Direção: Geraldo Santos Pereira e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1959. Disponível em: <http://bcc.org.br/filmes/443418>. Acesso em: 25 jan. 2024

REBELIÃO EM VILA RICA. Direção: Geraldo Santos Pereira. Brasil, 1958. Disponível em: <https://archive.org/details/rebeliaoemvilaricayoutube>. Acesso em: 21 mar. 2024.

SABARÁ. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1956. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443452>. Acesso em: 04 jan. 2024.

SÃO JOÃO DEL REI. Direção: Humberto Mauro e Instituto Nacional de Cinema Educativo. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1958. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443401>. Acesso em: 05 jan. 2024.

TEMPO PASSADO. Direção: Astolfo Araújo. Brasil: Instituto Nacional de Cinema Educativo. Ministério da Educação e Cultura, 1966. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443482>. Acesso em: 03 fev. 2024.

THESOURO PERDIDO. Direção: Humberto Mauro. Brasil: Phebo Sul América, 1927. Disponível em: <https://archive.org/details/TesouroPerdidoHumbertoMauro1927>. Acesso em: 12 dez. 2023.

XICA DA SILVA. Direção: Cacá Diegues. Brasil, 1976. Disponível em: <https://archive.org/details/1976XicaDaSilvaNac720pInternetArchive>. Acesso em: 27 mar. 2024.

ANEXO

LISTA DE BENS TOMBADOS (SÉRIE CIDADES HISTÓRICAS)¹³⁷				
Município	Classificação (relacionada à forma de proteção)	Nome atribuído	Livros do Tombo	Número de Inscrição e Ano de abertura
Sabará	Edificação e acervo	Igreja de Nossa Senhora do Carmo	Belas Artes	Inscr. nº 116, de 13/06/1938
Sabará	Edificação e acervo	Igreja de Santana (Capela de Santana)	Belas Artes	Inscr. nº 365, de 09/05/1950
Sabará	Edificação e acervo	Igreja de Nossa Senhora das Mercês	Belas Artes	Inscrito em 06/1938
Sabará	Edificação e acervo	Igreja de Nossa Senhora do Ó	Belas Artes	Inscrito em 06/1938
Sabará	Edificação e acervo	Igreja de Nossa Senhora do Rosário	Belas Artes	Inscr. nº 112, de 13/06/1938
Sabará	Edificação e acervo	Igreja de São Francisco de Assis	Belas Artes	Inscrito em 06/1938
Sabará	Edificação e acervo	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição	Belas Artes	Inscr. nº 113, de 13/06/1938
Sabará	Edificação	Casa Borba Gato (atual Centro de Memória do Museu do Ouro)	Belas Artes	Inscr. nº 123, de 17/06/1938

¹³⁷ Portal IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

Sabará	Edificação	Teatro Municipal	Histórico	Inscr. nº 356, de 02/01/1963
Sabará	Edificação	Paço Municipal (Casa à rua Dom Pedro II, Solar Jacinto Dias e Solar do Padre Correia)	Belas Artes	Inscr. nº 350, de 07/02/1950
Sabará	Edificação	Casa Azul (Casa à Rua Dom Pedro II, 215)	Histórico	Inscr. nº 380, de 10/03/1965
Sabará	Edificação	Casa à Rua da Intendência, antiga sede da Real Intendência do Ouro e atual Museu do Ouro	Histórico Belas Artes	Inscr. nº 279, de 28/06/1950 Inscr. nº 384, de 28/06/1950
Sabará	Infraestrutura ou equipamento urbano	Chafariz do Caquende	Belas Artes	Inscr. nº 351, de 07/02/1950
Sabará	Infraestrutura ou equipamento urbano	Chafariz do Rosário	Belas Artes	Inscr. nº 352, de 07/02/1950
Sabará	Conjunto Arquitetônico	Antiga Rua Direita, rua Dom Pedro II, incluindo o conjunto arquitetônico e urbanístico do referido logradouro	Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico Histórico	Inscr. nº 36, de 27/01/1965 Inscr. nº 379, de 27/01/1965

Congonhas	Conjunto Arquitetônico	Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos (conjunto arquitetônico, paisagístico e escultórico)	Belas Artes	Inscrito em 09/1939
Congonhas	Conjunto Urbano	Congonhas, MG: conjunto arquitetônico e urbanístico	Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico	Inscr. nº 12, de 17/03/1941
Congonhas	Coleção ou acervo	Coleção constituída de 89 ex-votos pintados pertencentes ao Santuário do Bom Jesus de Matozinhos	Tombo Histórico Belas Artes	Inscr. nº 486, de 29/01/1981 Inscr. nº 548, de 29/01/1981
São João Del Rei	Conjunto Urbano	São João del Rei, MG: conjunto arquitetônico e urbanístico	Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico	Inscr. nº 001, de 04/03/1938
São João Del Rei	Edificação e acervo	Igreja de São Francisco de Assis	Histórico Belas Artes	Inscr. nº 78, de 15/07/1938 Inscr. nº 164, de 15/07/1938
São João Del Rei	Edificação e acervo	Igreja Nossa Senhora do Carmo	Histórico Belas Artes	Inscr. nº 90, de 26/07/1938 Inscr. nº 193, de 26/07/1938

São João Del Rei	Edificação	Sobrado à Rua Marechal Deodoro, 12 – Museu Regional	Histórico Belas Artes	Inscr. nº 244, de 01/08/1946 Inscr. nº 310, de 01/08/1946
São João Del Rei	Edificação e acervo	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar	Belas Artes	Inscr. nº 328, de 29/11/1949
São João Del Rei		Ponte do Rosário	Tombamento Municipal	Decreto nº 2688, de 08/05/2001 e 2810, de 25/07/2002 e 3190, de 26/01/2006
Caeté	Edificação e acervo	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bonsucesso	Belas Artes	Inscr. nº 115, de 13/06/1938
Caeté	Edificação e acervo	Igreja de Nossa Senhora do Rosário	Belas Artes	Inscr. nº 363, de 09/05/1950
Caeté	Edificação	Casa à R. Israel Pinheiro, nº 32, ou Casa à R. Comendador Viana, nº 6, ou Casa Setecentista – Museu Regional de Caeté	Belas Artes	Inscr. nº 383, de 28/06/1950
Caeté	Edificação	Casa de João Pinheiro (Solar do Tinoco)	Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico	Decreto Nº 20.582, de 26 de

			Histórico, das obras de Arte Históricas e dos Documentos Paleográficos ou Bibliográficos	maio de 1980 - IEPHA
Caeté	Conjunto Urbano e Paisagístico da Praça João Pinheiro. Sede.	Pelourinho do Poder	Tombamento Municipal	Decreto n° 059/08 de 01 de abril de 2008.
Caeté	Infraestrutura ou equipamento urbano	Chafariz. Igreja Matriz Nossa Senhora do Bom Sucesso	Tombamento Municipal	Decreto n° 056/08. Data 01.04.2008.
Caeté	Edificação	Edificação à Rua do Forno s/n°. Antiga Estação Ferroviária	Tombamento Municipal	Decreto n° 158 de 14 de agosto de 2002.
Caeté	Edificação e acervo	Igreja São Francisco de Assis	Tombamento Municipal	Decreto n° 053/08. Data 31.03.2008.
Mariana	Conjunto Urbano	Mariana, MG: conjunto arquitetônico e urbanístico	Belas Artes	Inscr. n° 62, de 14/05/1938
Mariana	Edificação e acervo	Igreja de Nossa Senhora das Mercês	Belas Artes	Inscr. n° 201, de 05/08/1938

Mariana	Edificação e acervo	Igreja de São Francisco de Assis	Belas Artes	Inscrito em 07/1938
Mariana	Edificação e acervo	Igreja de Nossa Senhora do Carmo	Belas Artes	Inscrito Inscr. nº 266, de 08/09/1939
Mariana	Edificação e acervo	Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos	Belas Artes	Inscrito em 09/1939
Mariana	Edificação e acervo	Igreja da Sé	Belas Artes	Inscr. nº 263, de 08/09/1939
Mariana	Edificação e acervo	Seminário Menor e Capela de Nossa Senhora da Boa Morte	Belas Artes	Inscr. nº 337, de 06/12/1949
Mariana	Edificação e acervo	Casa Capitular	Belas Artes	Inscr. nº 336, de 06/12/1949
Mariana	Edificação	Casa de Câmara e Cadeia ou Paço Municipal, à Praça João Pinheiro	Belas Artes	Inscr. nº 345, de 19/12/1949
Mariana	Edificação	Casa à Rua Direita, conhecida como casa do Barão de Pontal	Histórico	Inscr. nº 344, de 06/07/1962
Mariana	Infraestrutura ou equipamento urbano	Fonte da Samaritana	Belas Artes	Inscr. nº 346, de 19/12/1949