

Humberto Mauro

Eduardo Morettin

Nascido em 30 de abril de 1897, em Volta Grande, estado de Minas Gerais, Humberto Mauro foi um dos cineastas mais importantes da história do cinema brasileiro. Em primeiro lugar, pelo fato de possuir uma larga e ininterrupta produção no campo do documentário e ficção desde o final dos anos 1920 até a década de 70 do século passado, dado singular tendo em vista as dificuldades de realização peculiares de nossa cinematografia. Em segundo lugar, falar de Mauro implica discutir a própria historiografia do cinema brasileiro, pois lidamos com um diretor que foi nomeado patriarca do Cinema Novo por um de seus principais artífices, a saber, Glauber Rocha (1963: 21 e ss.), e estudado por aqueles que constituem dois dos principais pilares dos estudos históricos acerca de nosso passado fílmico: Alex Viary (1978) e Paulo Emílio Salles Gomes (1974). Diante dessas questões, procuraremos, por um lado, apresentar de maneira panorâmica a obra de Mauro. Por outro, salientamos que esta apresentação não estará isenta de uma preocupação que afeta qualquer reflexão de caráter histórico: a análise de um objeto não se faz sem mediações, sendo uma delas a tradição crítica com a qual dialogamos e inquirimos sempre que nos voltamos para o tema de nosso trabalho.

Com poucos recursos, Mauro iniciou as suas atividades na cidade de Cataguases, município próximo de Volta Grande. Lá dirigiu primeiramente *Valadião, o Cratera* (1925), em parceria com Pedro Comello, uma produção caseira. Em seguida tivemos *Na primavera da vida* (1926), *O thesouro perdido* (1927), *Braza dormida* (1929) e *Sangue mineiro* (1930), sendo os três últimos feitos para a empresa cinematográfica local, a Phebo Sul America Film, depois nomeada Phebo Brasil Film.

Dessa fase restam apenas as três últimas obras. Através delas é perceptível um domínio cada vez maior da linguagem cinematográfica, entendida dentro dos padrões vigentes na época, ou seja, do cinema narrativo clássico hollywoodiano. Como índices desse aprimoramento, temos histórias mais complexas, o uso cada vez mais apurado da montagem paralela e uma maior habilidade na construção de personagens e de situações. Indicador dessa desenvoltura é o prêmio de melhor filme de 1927 conferido pela mais influente revista de cinema da década, *Cinearte*, a *O thesouro perdido*. Essa premiação revela por sua vez um outro aspecto dessa fase. Essas obras demonstram também uma lenta apropriação, filme a filme, de temas caros à crítica cinematográfica da época, como a identificação de nossas qualidades “nacionais” através da exibição de ambientes luxuosos em que qualquer indício de pobreza era ocultado. Tratava-se de mostrar um Brasil “civilizado” à imagem dos EUA e da Europa e distante daquilo que representava aos olhos de nossa elite de então o atraso, ou seja, imagens de hábitos e costumes vinculados à população pobre composta majoritariamente por negros e mulatos. Se em um primeiro momento os críticos de *Cinearte* elogiaram *O thesouro perdido* por serem “nossos os ambientes, os typos, os usos, os costumes”, conforme citado por Paulo Emílio, o “interesse por filmes que refletissem um Brasil rústico vai diminuir e desaparecer em favor dos que ‘acompanham as novidades dos *studios* americanos” (Gomes, 1974: 331-332).

Isto é evidente, por exemplo, em *Sangue mineiro* (1930), no momento em que Neuza, uma das heroínas da história, “garota moderna educada à americana”, como nos informa o letreiro, é apresentada à “alta” sociedade. Em um solar neocolonial, uma festa de caráter eminentemente popular como a noite de São João é representada como um refinado baile com trajas a rigor, incluindo *smoking* para os homens.

Essa apropriação temática não significou, entretanto, que Mauro pura e simplesmente tenha incorporado o projeto ideológico de *Cinearte* em seus filmes. É importante notar que diversos críticos apontaram para a questão da inadequação de Mauro às demandas externas (Souza, 1987: 105-120; César, 1980: 21), traço particularmente marcante no período em que trabalhará no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), órgão criado em 1936 durante o regime do presidente e depois ditador Getúlio Vargas (1930-1945), fase que será tratada adiante. Um dos elementos dessa dissonância é a presença, como veremos, de um tom nostálgico em sua obra que impede, na maior parte de sua produção, a concretização do *happy end* (Gomes, 1974: 243-244).

Paulo Emílio analisa o período de formação do diretor mineiro em Cataguas, identificando a influência exercida pelos seus primeiros “mestres”, a saber, Cypriano Teixeira Mendes, dono de uma oficina na qual Mauro realizava trabalhos de eletricidade antes de se dedicar ao cinema, Pedro Comello, homem que o levou a se interessar pela fotografia e co-diretor de *O thesouro perdido*, e Adhemar Gonzaga, editor da revista *Cinearte* e dono da Cinédia, empresa carioca para qual o diretor mineiro trabalhará no início da década de 1930.

Nesse período de formação, Paulo Emílio detecta no jovem electricista a origem do sentimento de nostalgia que permeará uma boa parte de sua obra posterior, conforme o relato abaixo:

Dei um passo na sua compreensão quando (...) percebi que inculcar electricidade nas fazendas e granjas da Mata decadente não era apenas pouco estimulante para a sua imaginação, mas a contrariava frontalmente. Esclareceram-se então as nostalgias prematuras que impregnavam o jovem electricista. Sua afetividade estava colada a uma paisagem, a uma maneira de ser e de viver vislumbrada alguns anos antes pelo colegial em férias. Definindo melhor, sua imaginação aderiu de fato a um mundo ainda anterior e largamente mítico. (...) Sonhando com uma harmonia e uma graça de viver ilusória, com as lembranças da infância além-paraibana e das férias em Cataguases, o Humberto que imagino se assemelha – acentuada a ressalva de uma sensibilidade maior – aos cataguasenses (...) da geração anterior, que teciam a lenda em torno da idade do ouro (Gomes, 1974: 71-72).

Podemos afirmar que Paulo Emílio recupera a ligação de Mauro com esta idade do ouro através de suas tentativas de realçar no cinema do diretor mineiro um cotidiano rural, índice desse mundo mítico perdido. No entanto, esse mundo luta para vir à tona e emergir em seus filmes. Luta que ocorre em função da existência de uma série de demandas e interferências desagregadoras e hostis a esse ambiente. O mundo rural manifesto em *O thesouro perdido* vai aos poucos sendo abandonado em função da influência de *Cinearte* e Adhemar Gonzaga, como dissemos, dando lugar ao cinema de ambientes luxuosos e ricos, conforme o padrão que foi sendo adotado pelos críticos da revista. Segundo o autor:

A primeira fita [*O thesouro perdido*] possui uma agilidade e, sobretudo, um frescor, que diminuem consideravelmente em *Braza dormida* e que desaparecem em *Sangue mineiro*. Tudo se passa como se uma seiva que animava o primeiro filme se esvaísse no segundo até desaparecer completamente no terceiro. Essa seiva seria constituída pelos dados do mundo humilde de Humberto e que pulsam através de todo *O thesouro perdido*, insinuam-se sub-repticiamente em *Braza dormida*, mas que não têm vez em *Sangue mineiro*. A fórmula para definir e resumir o fenômeno é dizer que no conflito que se manifestou dentro de Humberto Mauro entre Cataguases e *Cinearte*, esta tinha levado a melhor. (...) A partida para trabalhar no Rio ao lado de Adhemar impunha uma opção: abandonar Cataguases também dentro de si e entregar-se a *Cinearte* (Gomes, 1974 : 454-455).¹

Se o abandono de Cataguases significou a transferência para a cidade do Rio de Janeiro, o entregar-se à *Cinearte* concretizou-se no emprego conseguido na recém-inaugurada produtora Cinédia. Nela realizou *Lábios sem beijos* (1930), *Ganga bruta* (1933), primeiro filme sonoro do diretor e tido por muitos como uma das principais obras do cinema brasileiro, e *Vóz do carnaval* (1933), documentário sobre o carnaval do Rio de Janeiro que não resistiu à ação do tempo.

O letreiro de apresentação da cópia remanescente de *Lábios* expressa o cosmopolitismo desejado por Cinédia, *Cinearte* e, agora, Mauro. Como somos informados, a história que veremos poderia se passar em qualquer lugar, como, por exemplo, Londres. As discussões sobre os perigos que a vida em uma metrópole oferece à manutenção de uma moral burguesa estão presentes nos percalços vividos pelo par amoroso Lelita e Paulo. A heroína é uma mulher “moderna”. Sinal de sua emancipação e despojamento é o deslocar-se de táxi sozinha pela cidade. No entanto, essa atitude traz seus riscos. Em dia de muita chuva, Lelita e um desconhecido entram, por portas diferentes, no automóvel. Enquanto vemos vários planos da cidade, a câmera, dentro do carro, registra o bate-boca suscitado pelo fato de ela se recusar a dividir o trajeto com um estranho. Após esse começo ruim, os dois se encontrarão novamente em um baile (*smokings* e casas suntuosas novamente) em que Paulo, o outro ocupante do auto, demonstrará a seriedade de suas intenções para com a moça, afastando de si a imagem de aproveitador suscitada pelo encontro fortuito, acaso somente possível em uma grande cidade. Depois de muitas idas e vindas, os últimos planos nos mostram o casal unido naquilo que *seria* o desfecho de um bem-sucedido relacionamento.

O uso do verbo no tempo condicional se deve à mencionada dificuldade de Mauro em trabalhar com *happies ends*. A dúvida que paira em relação a um final de fato feliz reside na seqüência imediatamente anterior. Nela vemos a prima de Lelita acreditar nas juras de amor de seu namorado. Apaixonado, ele nos diz que seu amor é eterno como o cascatear das águas que correm do alto de um pequeno monte próximo. No plano seguinte, vemos alguém fechar o hidrante responsável pelo volume de água da pequena cascata. Aos poucos, sem que o casal perceba, as águas param. Esse comentário do narrador estende-se para a seqüência posterior, pois, em cima desse plano das águas/amor que findam, uma fusão nos leva a Paulo e Lelita. Essa fusão nos coloca uma pergunta: a mulher deve acreditar nas promessas de amor eterno feitas por um homem que foi conhecido em uma situação e um espaço tão instáveis, tão marcados pela mobilidade, como é o caso do táxi em movimento? A essa questão o narrador não deixa resposta, preferindo colocar um ponto de interrogação sobre o futuro relacionamento do par principal, atenuando o sentimento de aparente felicidade representado pelos beijos e trocas de carinho.

Em *Ganga bruta* o mesmo esquema se repete. No início, um casamento se realiza. Alguns planos próximos do casal na Igreja são sucedidos por detalhes de

uma mansão onde a noite de núpcias ocorrerá. Nessa residência, figuras de caráter neo-gótico que ornaram uma escada são enfatizadas. Por meio de uma fusão vemos um homem de aspecto grotesco, cuja função não é precisada nesse momento pela narrativa, anunciar que “não haverá mais festas nessa casa”. Depois de o mordomo pedir para que silencie, ouvimos gritos e tiros. Pelo olhar do mordomo, chegamos a Marcos, o noivo, e sua mulher, morta ao lado da cama. Algum tempo depois, através de uma manchete de jornal, somos informados da verdadeira motivação do crime e do resultado do julgamento. O assassinato foi cometido porque Marcos fora traído: descobriu tarde demais que sua futura mulher havia chegado “impura” à primeira noite do casal. Dada as razões apresentadas – crime contra a honra – o engenheiro foi absolvido, sentença cujo desenlace causa mais surpresa para o espectador moderno do que talvez para o público predominantemente masculino de então.

Marcos decide abandonar sua mansão na cidade, pois tudo o relembra da “tragédia”, e resolve trabalhar no interior. Lá, apesar de se dedicar intensamente ao trabalho e evitar qualquer relacionamento, apaixona-se por Sônia, jovem aparentemente ingênua e sensual. Essa paixão provoca a desestruturação do núcleo familiar em torno do qual Sônia vivia. Depois de se envolver em uma briga com Marcos pelo amor da heroína, Décio, seu primeiro pretendente, morre acidentalmente. Sua mãe falece a seguir de desgosto, ao que tudo indica.

A última seqüência trata do casamento de Marcos e Sônia. O narrador, no entanto, faz com que pareça, mais uma vez, uma certa dúvida sobre aquele que parece ser mais um típico final feliz tão comum aos filmes de então. O sinal da morte abençoa a união do par romântico. Do pescoço inerte de Décio sem vida pende uma pequena cruz. Por intermédio de uma série de *fades-in* e *fades-out* veremos a cruz que está fincada sobre sua cova e o velório de sua mãe, onde percebemos, solitários, Marcos, Sônia e Guimarães, o homem de aspecto grotesco que vimos na primeira seqüência, uma espécie de homem de confiança do engenheiro. É sintomático que, além das referências à tragédia causada pelo novo relacionamento, vejamos novamente, próximo ao casal, a personagem que no início do filme prognosticou o desfecho fatídico do primeiro casamento. Ele lá está como a nos lembrar que a união a ser celebrada é passível de repetir um ciclo que parece não ter fim. Após centrarmos nosso olhar em Marcos e Sônia, uma fusão nos leva a um quadro com cruz. Mais uma associação é feita, dessa vez à outra cruz presente no interior da Igreja. A idéia de ciclo pode ser retomada então, pois vemos, como se a configurar esse novo recomeço, o casamento se realizar sob uma decupagem feita à semelhança da seqüência inicial, com mais planos, certamente, mas com o mesmo tratamento de luz, os mesmos recortes e angulações. De fato, a união representa a consolidação de um percurso tormentoso para os dois e, desse ponto de vista, pode indicar um futuro distante de tudo o que já foi vivido e experimentado. No entanto, cabe ressaltar, o encadeamento dos planos nos fornece elementos suficientes para interrogar sobre o

efetivo estatuto desse final: trata-se de um *happy end* ou de mais um desfecho trágico? A dúvida, deve-se salientar mais uma vez, impede a celebração plena do final feliz. Os filmes feitos por Mauro na Cinédia não coadunam, portanto, com as expectativas criadas pelos responsáveis pela encomenda, na medida em que fogem do padrão do cinema clássico defendido por Gonzaga e pelos colaboradores de *Cinearte*.

Não podemos afirmar categoricamente que as dissonâncias presentes nos dois filmes, *Lábios* e *Ganga*, foram responsáveis pela saída de Mauro da Cinédia logo em 1934. No entanto, a análise dos filmes nos permite dar um sentido ético e estético a seu desligamento de Gonzaga, ligando-o ao conflito apontado acima por Paulo Emílio.

Após o abandono da Cinédia, trabalhou para uma outra produtora carioca, a Brasil Vita Films, de propriedade de Carmen Santos, famosa atriz brasileira. Para ela, conclui *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade mulher* (1936) e *Argila* (1940). Sobre os dois primeiros filmes restaram apenas informações de artigos de periódicos. *Argila*, feito em plena ditadura do Estado Novo (1937-1945) chefiada por Vargas, será comentado mais adiante, dado que as condições de sua produção e sua estrutura narrativa dizem respeito ao vínculo de Mauro ao Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e, por consequência, ao projeto autoritário de uso do cinema para fins educativos.

O cinema educativo, entendido como um importante auxiliar do professor no ensino e um poderoso instrumento de atuação sobre o social, foi debatido e defendido por muitos pedagogos e intelectuais de São Paulo e do Rio de Janeiro nos anos 1920 e 1930. Ao lado dos aplausos às primeiras iniciativas dos governos estadual e federal pelo “bom” cinema, uma verdadeira campanha foi desenvolvida nas revistas pedagógicas oficiais a favor da produção de filmes considerados sadios do ponto de vista moral e pedagógico e da censura às obras tidas como perigosas à sociedade por supostamente incitarem seus membros à prática de vícios e crimes.

Para esses educadores, como Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, as pessoas deveriam ter uma relação com o filme marcada pelo raciocínio frio e abstrato, e não mais pelo sentimento. Um público que, entendido como um todo homogêneo, não seria capaz de agir racionalmente diante da influência negativa do cinema. Eles pensavam, em particular, nas crianças. Seria o “cine-drama” o responsável por certas manifestações descontroladas que, costumeiramente, ocorriam durante as “*matinéés* infantis: a gritaria ensurdecidora da sala, a exaltação desvairada dos garotos, presos de intensa emoção” (Serrano & Filho, 1931: 32).

A disciplinarização deveria ser imposta, pois somente assim seria possível o cinema educativo incutir nas crianças o “valor do trabalho e da solidariedade” (Serrano & Filho, 1931: 72). Obviamente, o aluno aqui é visto como um receptáculo vazio, pronto para receber os “bons” ensinamentos e amoldar-se àquilo que a “sociedade” dele espera.

O espaço conseguido nas publicações oficiais acima mencionado indicava que o Estado não estava surdo às reclamações vindas dos educadores. Mapeada a área a ser penetrada e apontados os perigos, era necessária, no entanto, uma ação de maior envergadura. A presença do Estado, solicitada por quase todos os intelectuais preocupados com a questão, foi colocada como condição *sine qua non* para o sucesso da empreitada.

Após a nacionalização do serviço de censura em 1932 reivindicado pelos educadores, a criação, já referida, em 1936, do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) representou de fato a concretização do projeto, através da proposta de uma produção contínua de filmes, pela primeira vez encetada pelo Estado. Contando com o apoio oficial, Edgar Roquette-Pinto, antropólogo e ex-diretor do Museu Nacional, intelectual reconhecido pela sociedade de então, foi designado diretor-presidente. Ele procurou reorganizar e sistematizar o movimento, a fim de se aproveitar do impulso considerado definitivo. Em março do mesmo ano, o INCE iniciou as suas atividades, sendo contratado como diretor-técnico Humberto Mauro. É importante lembrar que ao longo de sua carreira Mauro já havia feito uma série de curtas-metragem de aspecto documental, como *Symphonia de Cataguases* (1929) e *As sete maravilhas do Rio de Janeiro* (1934).

Durante o período ditatorial, o INCE produziu uma série de reportagens sobre eventos cívicos como *Dia da bandeira*, além de outras manifestações de exaltação à pátria como *Parada da juventude*, de 1940 (Souza, 1990). Afora essas reportagens, o INCE, sempre tendo à frente Mauro na direção, dedicou-se a temas relacionados à educação propriamente dita, como zoologia, educação artística, física, literatura, dança, geografia e história.

Em relação a esses últimos assuntos, o diretor sempre contou com a assessoria de especialistas, como Carlos Chagas Filho, Vital Brasil, Agnaldo Alves Filho (Instituto Pasteur), Alírio de Matos (Observatório Nacional) e Afonso de Taunay (Museu Paulista). Essa orientação dada por especialistas a Mauro constituía um dos pontos fundamentais do projeto, assegurado pelo projeto de lei de 1937 que criou o INCE. A participação desses intelectuais garantiria a apresentação das noções tidas como verdadeiras, a elaboração de um texto “correto” do ponto de vista científico e a sua “boa” adequação ao ensino.

Um ano após ingressar nos quadros institucionais do INCE, Mauro concluiu para o Instituto do Cacau da Bahia *Descobrimento do Brasil* (1937), que contou com trilha sonora de Heitor Villa-Lobos, feita especialmente para o filme, e com a orientação histórica de Roquette-Pinto e Afonso de Taunay (Morettin, 2002: 70-83). *Descobrimento do Brasil* faz parte de um amplo cenário cultural que buscava legitimar simbolicamente o regime de Getúlio Vargas, visto como responsável pela consolidação do Estado Nacional. Apesar de não ser pura e simplesmente uma “peça de propaganda”, a obra de Mauro e a música de Villa-Lobos, em função do

próprio tema, encaixavam-se perfeitamente na idéia de formação de um corpo coeso em torno de objetivos comuns e comandado por um líder que se punha acima das possíveis divergências sociais. Suas imagens, como a da recepção dos índios pelos portugueses na embarcação de Pedro Álvares Cabral, constroem uma representação harmônica de nosso passado afinada com o período.

De acordo com o projeto de cinema educativo ao qual o filme se vincula, era importante validar “cientificamente” o discurso cinematográfico, adotando-se estratégias de autenticação com o objetivo de diferenciar o filme dos melodramas históricos da época, à la Cecil B. de Mille, acusados pelos educadores de não se preocuparem com a chamada verdade histórica e de dedicarem ao romance um espaço bem maior do que deveriam. Nesse sentido, um dos principais elementos abonadores da fidelidade histórica de *Descobrimento* foi o uso da Carta de Pero Vaz de Caminha, escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral que aportou no Brasil em 1500. A idéia dos realizadores do filme era a de colocar o documento em primeiro plano, como se a fonte e, conseqüentemente, a História falassem por si.

Por outro lado, a já comentada dificuldade de Mauro em trabalhar com o “clímax” aparece em *Descobrimento* mais uma vez, elemento fundamental para entendermos o distanciamento de Mauro em relação ao projeto de constituição de um panteão cinematográfico de nossos heróis. Da mesma forma que mostra a partida da esquadra de Cabral em meio a acenos dos índios e dos portugueses, somos levados no último plano à cruz fincada no chão do território incorporado para acompanharmos a reação dos três degredados que aqui permaneceram. Esse plano constitui um forte contraponto à tônica de felicidade que emana dessa seqüência final, pois os portugueses aqui deixados contemplam com tristeza a impossibilidade de voltarem para sua terra.

Assim, o filme apresenta dissonâncias em relação à pretendida edificação do tema, apesar dos padrões preestabelecidos pelas artes plásticas, pela História e pela música, material de composição das cenas e seqüências. Em função da especificidade do próprio cinema, novos aportes de significado são trazidos ao tema pelo embaralhamento de todos os referenciais anteriores feito pela *mise-en-scène* do diretor. Encontramos a produção historiográfica do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e de seus associados, cristalizada no apego à cientificidade, na síntese do que teria sido aquele momento e na ilustração de algumas das teorias defendidas pelos seus membros, como é o caso, por exemplo, da questão da casualidade, tematizada por *Descobrimento*. Temos também as imagens produzidas pelos acadêmicos do século XIX, origem da composição de tipo *tableaux* presente na obra, dentro de uma tradição cinematográfica que remonta a *O nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith. Porém, da mesma forma que as pinturas e a historiografia apresentavam mudanças de tom no decorrer dos anos, o filme, por alguns dos motivos aqui apresentados, confere ao tema a sua modulação, a sua freqüência, diversa em função

do meio/suporte pelo qual ele é representado, e necessariamente outra em virtude da época em que foi feito, momento de novo inventário de tradições realizado nos anos 1930 com o objetivo de acertar o compasso entre presente e passado, a partir do emblema Estado-Nação.

O ingresso de Mauro no INCE apresentou duas facetas. De um lado, representou a consolidação de sua produção, dado que participou direta ou indiretamente da confecção de cerca de 300 filmes de curta e média metragem entre 1936 e 1964. De outro, principalmente durante o período da ditadura varguista e da gestão no instituto do último de seus “mestres”, Roquette-Pinto, o vínculo com o Estado se traduzirá na adoção de um tom oficial nas obras encomendadas, na aceitação e na incorporação de um discurso cientificista em suas películas e, por fim, em um empobrecimento de sua fatura fílmica, presa às orientações de intelectuais que se julgavam efetivamente os responsáveis pela elaboração das imagens.

É modelar, nesse sentido, o média metragem *Os bandeirantes* (1940), primeiro filme histórico produzido pelo INCE. Além da orientação geral de Roquette-Pinto, Taunay é chamado mais uma vez para contribuir com a verificação histórica. Nesse filme, Mauro teve um espaço de liberdade muito menor sobre o processo de produção de imagens do que em *Descobrimento*. A presença de Taunay, “historiador das bandeiras”, especialista no assunto, reforça o controle sobre a leitura imagética desejada acerca do tema. Um dos elementos que denotam essa tentativa de controle é o roteiro produzido pelo diretor do Museu Paulista para o filme.² Dividido em números, o roteiro traz uma série de indicações a respeito da função de cada elemento cênico, das imagens a serem produzidas e dos recursos necessários para transmitir o conteúdo de maneira eficaz. Por fim, as indicações pontuam o uso da câmera, o tipo de enquadramento e a presença do contraponto sonoro.

Apesar do controle, Mauro privilegia as dificuldades, ou seja, o custo da empreitada, o que confere à narrativa, como um todo, e a um dos bandeirantes representados, Fernão Dias Pais, em particular, um tom melancólico que destoa da celebração da conquista elaborada por Taunay no Museu e em sua obra historiográfica (Morettin, 1998: 105-131). A ênfase no custo da empresa e o predomínio da melancolia nesse episódio podem ser percebidos, por exemplo, nas seqüências finais do média, a partir das cenas referentes à descoberta das esmeraldas. Dois planos, com o bandeirante distante da câmera, em plano geral, noticiam o acontecimento. O tratamento dado àquele que seria o momento máximo da empreitada é decepcionante, no mínimo, na medida em que não corresponde ao esperado clímax. Não acompanhamos como teria se dado a descoberta, já que a câmera não está presente, e a narrativa não se preocupa em nos fazer sentir aquilo que o bandeirante teria experimentado ao encontrar as pedras preciosas.

No mesmo ano em que conclui *Os bandeirantes*, Mauro termina *Argila*, que será exibido apenas em 1942. Este filme trata do amor de Luciana, viúva rica e

cosmopolita, por Gilberto, artesão dedicado à produção de cerâmica marajoara, artesanato típico de povos indígenas que habitavam o extremo norte do país. No decorrer dessa história, que tem como pano de fundo a discussão das noções de cultura popular e erudita, assistimos a uma aula de Roquette-Pinto sobre as peças indígenas, com a mesma estrutura narrativa de um dos curtas do INCE. Esse amor, por sua vez, enfrenta uma série de obstáculos para se concretizar. Em primeiro lugar, a resistência oferecida pelo mundo que gira em torno do castelo de Luciana. Resistência que se manifesta mais pelo interesse da mecenas em patrocinar a arte “popular”, vista como coisa de “bugres” por seus amigos, do que pela posição social diferente. Mas a verdadeira pedra no caminho do par romântico virá do agrupamento familiar com o qual Gilberto se relaciona. Marina, sua noiva, assiste com desagrado o envolvimento crescente do artesão com o projeto de decoração do castelo com motivos marajoaras. Descontente porque desconfia das verdadeiras intenções da rica concorrente, ela vê pouco a pouco seu noivo abandonar o mundo do qual faz parte. Seu pai resolve conversar com Luciana sobre a situação, expondo-lhe a tristeza que tomava conta de sua filha. A conversa fez com que a viúva percebesse a dimensão de sua ação: de heroína protetora da arte popular agia como *femme fatale*. Tomada por uma crise de consciência, Luciana se pune recusando um futuro feliz e terminando sua relação com Gilberto. Ela abdica, portanto, de seus projetos pessoais para manter a felicidade e a união da família simples de operários da qual o artesão é originário. O sacrifício final de Luciana constitui mais um dos finais emblemáticos de Mauro, na medida em que, novamente, o *happy end* é recusado.

Além de *Os bandeirantes*, o diretor realizará no INCE diversos filmes de reconstituição histórica de períodos do passado ou de figuras tidas como importantes nesse processo de construção de uma nacionalidade, como, entre outros, *Um apólogo* (Machado de Assis) (1939), com a co-direção de Roquette-Pinto e comentário de Lúcia Miguel Pereira, *Carlos Gomes (O guarani)* e *O despertar da redentora*, ambos de 1942, *Euclides da Cunha* (1944), *Barão do Rio Branco* (1944), *Leopoldo Miguez* (1946), *Castro Alves* (1948), com co-direção Pedro Calmon, *Ruy Barbosa* (1949), com texto de Pascoal Leme, *Alberto Nepomuceno* (1949), e *O café* (1958).

Um outro filão a ser explorado na produção documental de Mauro no INCE são os filmes dedicados ao mundo rural que lhe era caro, filmados no estado de Minas Gerais, nas velhas fazendas decadentes, espaço privilegiado de celebração da nostalgia. Em torno desse tema, temos, principalmente, a série *Brasilianas*, composta *Brasilianas nº 1 (Chuá, chuá e casinha pequenina)*, de 1945, *Brasilianas nº 2 (Azulão e pinhal)*, de 1948, *Brasilianas nº 3 (Aboio e cantigas)*, de 1954, *Brasilianas nº 4 (Engenhos e usinas)* e *Brasilianas nº 5 (Cantos de trabalho)*, de 1955, *Brasilianas nº 6 (Manhã na roça)* e *Meus oito anos*, ambos de 1956. É curioso notar que o desenvolvimento dessa temática mais pessoal coincide com a saída de Roquette-Pinto do INCE em 1947.

A aliança entre um mundo rural em transformação e a manifestação de um tom nostálgico ocorre de maneira mais evidente em *Engenhos e usinas* (1955). A introdução de modernas usinas na fazenda açucareira é pretexto para o seguinte comentário do locutor: “parou a roda d’água e com ela se foi a poesia”. Engenhos parados e um camponês deitado ao lado de um carro de boi desmontado e tomado pela vegetação e teias de aranha indicam, com reconhecida tristeza, o esfacelamento de um universo tragado pelo progresso e pela modernidade que então chegava ao campo.

Paralelamente, termina aquele que seria o seu último filme de longa-metragem, *O canto da saudade* (1952), feito em sua cidade natal, Volta Grande. *O canto* conta a história do camponês e sanfoneiro Galdino, cujo amor por Maria Fausta não é correspondido. Ao final, após assistir o casamento de sua amada com outro pretendente, Galdino não aparece mais. Vemos diversos planos gerais dos campos da região e ouvimos a voz do coronel Januário, grande proprietário de terras local interpretado pelo próprio Mauro, que repete o nome de seu funcionário por diversas vezes. O nome de Galdino ecoado pelos espaços sem fim que a câmera procura enquadrar aponta para a solidão e o vazio deixado pelo desaparecimento do herói. Em sintonia com toda sua obra, o diretor constrói o anti-clímax, valorizando a nostalgia, a saudade e a melancolia.

Na década de 1960, após ser aclamado “pai” do cinema novo por Glauber Rocha, dirigiu *A velha a fiar* (1964), baseado em uma cantiga popular. Redigiu os diálogos em tupi de *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, e *Anchieta José do Brasil* (1978), de Paulo César Sarraceni. O seu último filme foi um curta intitulado *Carro de bois* (1974), onde retoma imagética e tematicamente *Brasileiras nº 6 (Manhã na roça)* de 1956.

Em 5 de novembro de 1983, Mauro falece, deixando um *corpus* fílmico que ainda requer uma análise crítica mais profunda, dada à sua grande produção e à diversidade temática de seu trabalho.

Eduardo Morettin é professor da ECA/USP.

Notas

1. Paulo Emílio observa a dificuldade de Mauro em trabalhar com o "clímax" no período de Cataguases.
2. Série Bandeirante do INCE. Continuidade do primeiro filme da série, mimeografado (Arquivo Permanente do Museu Paulista, Fundo Museu Paulista, Grupo História Nacional, Etnografia e Numismática, Subgrupo Realização e Divulgação de Estudos, Série Roteiros de Filmes Históricos, data |1939|).

Referências bibliográficas

- CÉSAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 21.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.
- MORETTIN, Eduardo. Quadros em movimento: o uso das fontes iconográficas no filme *Os Bandeirantes* (1940), de Humberto Mauro. In: *Revista Brasileira de História* 18 (35). Dossiê: Arte e Linguagens. São Paulo, ANPUH/Humanitas Publicações, pp. 105-131, 1998.
- _____. Cine, música e historia: Heitor Villa-Lobos y O Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. In: *Archivos de la Filmoteca* (41), Valência, Espanha, Ediciones de la Filmoteca, pp. 70-83, jun./2002.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 21 e ss.
- SERRANO, Jonathas e VENÂNCIO FILHO, Francisco. *Cinema e educação*. São Paulo/Rio de Janeiro: Caieiras/Melhoramentos, 1931, p. 92.
- SOUZA, Carlos Roberto. Humberto Mauro. In: *Cinema brasileiro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Cinemateca Portuguesa, 1987, pp.105-120.
- _____. *Catálogo – Filmes produzidos pelo INCE*. Rio de Janeiro: Fundação Cinema Brasileiro, 1990.
- VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1978.

Resumo

Este texto apresenta de forma panorâmica a obra de um dos cineastas mais importantes da história do cinema brasileiro: Humberto Mauro. É um dos poucos diretores brasileiros que possui uma larga e ininterrupta produção no campo do documentário e ficção desde o final dos anos 1920 até a década de 70 do século passado.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; Humberto Mauro; documentário; ficção.

Abstract

This essay presents in a panoramic way the work of one of the most important cineasts of brazilian cinema history: Humberto Mauro. He is one of the few brazilian directors who have a large and continuous production with documentaries and fiction from the late 1920's to the decade of 1970.

Key-words

Brazilian cinema; Humberto Mauro; documentary; fiction.