

AS UTOPIAS DE HUMBERTO MAURO ¹

Sheila Schvarzman *

O cinema brasileiro tem mais de 100 anos, mas sua existência é sempre questionada como algo por se fazer. No Brasil, o cinema é a única arte cuja pertinência nacional foi (e continua sendo) incessantemente discutida. Sua existência tem sido questionada e remetida de maneira incessante à categoria de “algo por se fazer” e que teve de encontrar por isso mesmo uma justificativa além do próprio fato de existir para, ao longo de tropeços e ciclos, se realizar.

Num país em constante exercício de formulação de uma identidade, assomado pelas dualidades sobre a sua verdadeira natureza, formular o Brasil no cinema é um exercício marcado por disputas, onde até a impossibilidade de um cinema nacional chegou a ser devidamente postulada, como ocorreu nos anos 20 com Mário Behring, diretor da revista *Paratodos*, para quem o Brasil devia trazer técnicos estrangeiros habilitados para realizar seus filmes.

Humberto Mauro (1897-1983) fez filmes entre 1925 e 1974 ², tendo sempre como tema e foco o Brasil, e foi reconhecido por isso como o “mais brasileiro” dentre os diretores do cinema nacional. Realizou filmes nos vários momentos em que o cinema de ficção parecia nascer ou renascer das próprias cinzas - do ciclo regional em



Cataguases nos anos 20 (5 filmes), passando pelo sonho conjunto com Adhemar Gonzaga na Cinédia entre 30 e 33 (3 filmes), onde dirigiu seu filme mais conhecido e reconhecido - *Ganga Bruta* (1933). Realizou com a atriz e produtora

¹ Este texto baseia-se na tese de doutoramento “Humberto Mauro e as imagens do Brasil”, UNICAMP, 2000

* Sheila Schvarzman é doutora em História Social pela UNICAMP e Professora visitante do Curso de Pós Graduação do departamento de Multimeios do IA.

² Conforme filmografia estabelecida por Carlos Roberto de Souza - “ Filmografia integral de Humberto Mauro”. In: Cinema brasileiro: catálogo de cinema brasileiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Fundação Gulbenkian, 1987. p. 123.

Carmen Santos seu filme de maior sucesso de público - *Favela dos meus amores* (1935) - e *Cidade mulher* (1936), ambos perdidos num incêndio da Brasil Vita Filmes. Em 1937, dirigiu *O Descobrimento do Brasil* para o Instituto do Cacau da Bahia. Em 1940, fez *Argila*. Em 1952, criou seu próprio estúdio, o Rancho Alegre, reatando os laços com a cidade natal, Volta Grande, onde filmou *Canto da saudade*, seu último filme longo. Em 1974, *Carro de bois* foi o último filme. Entre 1936 e 1967 foi o cineasta responsável pela realização de 357 ³ filmes do Instituto Nacional de Cinema Educativo, criado pelo Ministério da Educação e Saúde de Gustavo Capanema e dirigido pelo antropólogo Edgard Roquette-Pinto até 1947 ⁴.



Silvio Caldas com grupo de músicos e figurantes do morro. *Favela dos Meus Amores*. Mauro, André Felipe – Humberto Mauro, pai do cinema brasileiro, Rio de Janeiro, Idéias, 1997, p.160

Mauro, portanto, percorreu e construiu com suas lentes o país que se inventa e reinventa sem cessar. Colocou em movimento as imagens e o imaginário que conformara o Brasil até então e continuava a se produzir, dando-lhes a sua interpretação, acrescentando símbolos, reiterando outros. Como diretor dos filmes do Instituto Nacional de Cinema Educativo, órgão criado em

³ Conforme Souza, Carlos Roberto de (org.) "Filmes produzidos pelo INCE", Fundação Cinemateca Brasileira, mimeo, 1990. A contagem e classificação temática desses dados, encontra-se no anexo I e II do nosso trabalho.

⁴ Se os catálogos dão conta dessa quantidade de filmes, foi possível assistir a 80 deles, entre os acervos da Cinemateca Brasileira em São Paulo e o CTAV – Centro Técnico Audiovisual da Funarte no Rio de Janeiro. Muitos dos filmes se perderam ainda na vigência do próprio INCE, por problemas de conservação, mas restam ainda muitas matrizes conservadas que podem vir a ser tornadas positivos.

1936 para ser um meio avançado de educação, participou com o antropólogo Edgard Roquette-Pinto, seu diretor, da grande empreitada de, através das imagens de seus vultos históricos, riquezas naturais, descobertas científicas e tecnológicas, criar um novo país. Nesse sentido, estes inúmeros filmes que procuram abordar diferentes aspectos nacionais terminam por compor um novo inventário sobre um país que, acreditava-se, devia se conhecer para se forjar, e o cinema seria um grande aliado nessa tarefa. É importante assinalar aqui que Mauro realizará nesse período os primeiros filmes científicos nacionais.



Foto da comemoração do Dia da Bandeira. Foto de capa da revista Educação da Associação Brasileira de Educação, outubro, 1941



Cena de “Lição Prática de Taxidermia”. Arquivo Gustavo Capanema, iconografia GC 489

Nessa trajetória de 50 anos de filmes, Humberto Mauro constrói um Brasil em imagens que vêm a se tornar, elas mesmas, matrizes do cinema brasileiro. E o próprio Mauro torna-se um símbolo de brasilidade e autenticidade, “a substância maior que não foi percebida”⁵, apropriado como bandeira do Cinema Novo por Gláuber Rocha, descoberto e redescoberto por críticos e historiadores do cinema, no primeiro momento de construção da história do cinema brasileiro no final dos anos 50. Alex Vianny, Paulo Emílio Salles Gomes e o próprio Mauro só reiteram os signos que são identificados como os de sua autenticidade a cada nova diferente fase da defesa e da construção da nacionalidade (anos 50 a 70). No momento de seu depoimento de 1966 ao Museu da Imagem e do Som, por exemplo, é interessante perceber como já historiciza as suas memórias, de forma a caber nos discursos que soam bem aos ouvidos dos críticos. Se percebe

⁵ Rocha, Gláuber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1963. p. 25.

neo-realista antes do neo-realismo, por exemplo, dando a si e aos brasileiros a primazia na criação do novo estilo cinematográfico.

A trajetória de Humberto Mauro permite observar a tensão recorrente entre a possibilidade de existência de um cinema brasileiro e as imagens que esse cinema projeta do Brasil. Mauro participou de três momentos e três movimentos precisos que pleitearam, através do cinema e em meio a essas querelas, a construção da nação.

Com Adhemar Gonzaga e a 'Campanha do Cinema Brasileiro' de Cinearte, tratava-se de definir como o Brasil deveria aparecer para si mesmo. Com o Instituto Nacional de Cinema Educativo, de como o Brasil viria a ser, e com o Cinema Novo e o trabalho de críticos como Alex Vianny e Paulo Emílio Salles Gomes, o que o Brasil era realmente. Em comum, o fato de que todos, em cada momento histórico, postulam mudanças, onde o cinema é o agente condutor do vir a ser nacional. Entretanto, como a imagem do Brasil é, sempre, algo que está por se fazer, corrigir ou denunciar, estas terminam por constituir, no nosso entendimento, utopias nacionais que se ancoram no cinema, e onde Humberto Mauro se inseriu como sujeito e depois como objeto, já que no final dos anos 50 suas imagens e a forma de produzi-las são reconhecidas como paradigma de uma realização – em forma e em conteúdo – autenticamente nacional.

A primeira dessas utopias, a dos anos 20, consiste na criação de um cinema brasileiro como forma moderna de expressão e afirmação nacional, procurando pautar-se pelas formas tidas como as mais atualizadas do mundo. Esse é, grosso modo, o projeto de Adhemar Gonzaga e do grupo da revista Cinearte, à qual se juntam Mauro, Octávio Gabus Mendes, de São Paulo, e Jota Soares, de Recife, entre outros. Tratava-se de moldar um cinema de caráter urbano, fotogênico e mais amplamente eugênico, com aspirações cosmopolitas, que projetasse nas telas a própria inserção do país numa ordem maior: a do mundo ocidental civilizado, ainda que aqui vigorasse uma sociedade predominantemente agrária, tradicionalista e dominada pelas oligarquias rurais. As oscilações de tratamento dos tipos sociais, do enquadramento das paisagens e das temáticas que acompanham *Brasa Dormida* (1927), e *Sangue Mineiro*

(1929), filmes realizados em Cataguases, e *Lábios sem Beijos* (1930), este produzido na Cinédia no Rio de Janeiro, são justamente a expressão dessa busca de um cinema menos regional, cosmopolita e moderno.



Luís (Luís Soroa) e Anita (Nita Ney) em *Brasa Dormida*, 1927. Arquivo CTAV-Funarte, Apud Noronha, Jurandyir – No Tempo da Manivela, Rio de Janeiro, Ebal/Embrafilme, 1987p.199



Aspecto da sala do Solar Monjope em estilo “brasileiro” com suas portadas barrocas, os azulejos à maneira portuguesa e o mobiliário joanino. Ao fundo Sampaio (Pedro Fantol) brigando com a filha Neuzza (Nita Ney) em *Sangue Mineiro*, 1929. Foto Arquivo Pedro Lima, RioFilme, Rio de Janeiro

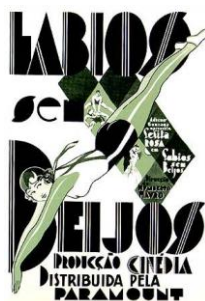


Paulo Morano com Tamar Moema em *Lábios sem Beijos*, 1930. Catálogo da Mostra 100 anos de Humberto Mauro, Ministério da Cultura, Rio Filme, 1997, p.14



Voz do Carnaval produção de 1933, é o primeiro filme falado da Cinédia. Carmem Miranda aparece em cena no filme. Foto: a comissão de soma, na Avenida Beira-Mar, com parte do equipe do filme: Oswaldo Nunes, Humberto Mauro, A.P. Castro, Paulo Marro, Vitor Giacchi, Antonio Pais Gonçalves (maquiador) e Rodrigues.

O caminhão de filmagens de *Voz do Carnaval*, 1933. Arquivo Cinédia. Apud Mauro, André Felipe – Humberto Mauro, pai do cinema brasileiro, Rio de Janeiro, Idéias, 1997,p.160



Cartaz de *Lábios sem Beijos*, 1930. Cartão postal editado pela Funarte



Cartaz do filme *Ganga Bruta*, 1933, Cinédia. Apud Monteiro, José Carlos – História Visual do Cinema Brasileiro, Min. da Cultura, Funarte, 1996



Sônia (Déa Selva) e Marcos (Durval Bellini) brincam e a saia da moça se rasga em *Ganga Bruta*, 1930. Revista Set

Entretanto, o empenho em produzir imagens depuradas de regionalismo e provincianismo só torna mais evidentes as contradições dessa tentativa. São visíveis na imagem os excessos com cenários e figurinos, preocupados em denotar riqueza e atualização, enquanto nas tramas o conflito entre a tradição moral e os novos mores são o ponto central, muitas vezes recheadas por temáticas egressas ainda do folhetim do século XIX, como dramas de filhos ilegítimos, sedução de moças castas etc. A sexualidade é um tema privilegiado, mas suas imagens rejeitadas pelo público, críticos e exibidores, por sua ousadia. Entretanto, ao contrário do que acontecia no cinema, na literatura, a temática fazia sucesso. Tornava-se uma forma de voyeurismo consentido de um mundo em transformação, onde os aspectos ‘picantes’, como a suposta permissividade de jovens moças e o uso de drogas como a ‘sofisticada’ cocaína, alcançavam grande tiragem em livros como *Mademoiselle Cinema* (1926) e *Mistérios do Rio de Janeiro* (1931), de Benjamin Costallat.

Embora postulem a adesão a um modelo definido de modernidade, os filmes tornam-se documento de contraponto entre esse desejo e a forma ainda tímida como eram vividos no cotidiano dos indivíduos e das instituições tradicionais.

A segunda utopia, que viria se sobrepor a essa, tomava o cinema como via de modernização por meio da educação. Não era suficiente, nem possível, produzir imagens modernas numa sociedade arcaica, como propunha Gonzaga, invertendo causas e conseqüências. Isto é, não bastava espelhar-se no exemplo do cinema americano e mimetizá-lo para que a sociedade brasileira se tornasse moderna. No projeto original do Instituto Nacional de Cinema Educativo, desenvolvido entre 1936 e 1946, o cinema não é um fim em si mesmo ou forma de expressão; é antes meio – meio de educação para massas, agente de transformações designadas pelas elites letradas habilitadas pelo Estado. A partir da segunda metade dos anos 40, ainda dentro dos marcos do INCE, mas já desfeita a utopia modernizante do Estado Novo, Mauro registra, ainda de forma harmônica e conciliadora, um país em transformação, através do resgate de valores nacionais que pleiteiam a permanência a partir da paisagem e da cultura agrária.

A terceira utopia, a do Cinema Novo, entretanto, parte da observação de que o país continua arcaico, além de ser dominado por idéias e práticas que lhe são exteriores e prejudiciais. Na visão dos cinemanovistas, o cinema brasileiro não podia existir porque seu espaço estava ocupado física e imaginariamente pela produção estrangeira, em particular a americana⁶. Isso não era uma novidade. Já em seu discurso de 1932, Mauro se referira a esse fato. Nos anos 60, tal como postulava o Cinema Novo, constituir o cinema brasileiro é um ato de resistência e crítica política, estética e cultural. O pensamento cinematográfico brasileiro é constituído em torno da impossibilidade de existência desse cinema. Nesse movimento, o cinema nacional forja o seu mito de origem, e Mauro tem nele o papel fundamental de totem.

Tratava-se de fazer do cinema, novamente, um agente de transformação, mas com um novo sentido: ele é o lugar do desmascaramento - pela poética e ou pela denúncia explícita - do atraso, da desigualdade e da “boçalidade” do povo brasileiro, como dizia o aguerrido Paulo Emílio dos anos 70⁷ (daí o combate à dramaturgia e ao formalismo da Cia. Vera Cruz, que com raras exceções, como *O Cangaceiro*, projetava o país a partir de um estúdio, do trabalho de técnicos e diretores estrangeiros, de uma dramaturgia que Gláuber Rocha e seus companheiros consideravam imitativa), buscando novas formas de produção e expressão cinematográfica que colocassem essas questões em relevo. Mas aqui o papel de Mauro é outro. De produtor de imagens ele se torna exemplo, matriz de uma encenação autenticamente nacional, não apenas pelo que mostra, mas sobretudo pela forma não industrial, econômica e artesanal, ou como seria o termo que a época consagrou: autoral de expressão. É o resgate de Mauro pelo Cinema Novo e sobretudo por Paulo Emílio que constitui o divisor de águas do cinema nacional. Nesta chave de análise em que Mauro é instituído como autêntico, no pólo oposto figuram Adhemar Gonzaga e a própria Vera Cruz:

⁶ Aqui nos reportamos ao monopólio das empresas distribuidoras que tornam a exibição de filmes brasileiros, ainda hoje, um fato à margem, restrito a um número pequeno de salas de cinema em grandes capitais.

⁷ O crítico, nesse momento, praticamente recusa qualquer outro cinema além do brasileiro. Porque nos melhores ou piores filmes, os brasileiros estavam retratados em todas as suas particularidades, onde a sua boçalidade se expressava. Cf “Entrevista com Paulo Emílio Salles Gomes”. Cinegrafia, 1973.

colonizados, industrializantes e distantes do que seriam consideradas as verdadeiras imagens nacionais.

Portanto, dobra sobre dobra, o cinema brasileiro – que está em constante processo de se fazer, impor e afirmar como forma de expressão necessária, tendo o Brasil como tema e justificativa – é questionado, num ciclo infundável de começos e recomeços, de ciclos de produção que são também diferentes ciclos de identidade: identidade do próprio cinema e identidade nacional.

Humberto Mauro participa da produção dessas três utopias que se ancoram no cinema: na primeira, ele, que fazia o seu cinema regional em Cataguases, junta-se ao movimento maior, em que suas imagens, consciente ou inconscientemente, amoldam-se às práticas que garantiriam a sua existência e continuidade, sem no entanto afastar-se completamente de suas próprias aspirações.

Nesse momento – entre 1925 e 1936 – a aspiração de Mauro era modernizante. Mas esse projeto de modernização assentava-se num universo pessoal restrito ao interior de Minas. Nesse sentido, a urbanização, o abandono de uma sociedade rural e a industrialização funcionam como aspirações imediatas e imediatamente conectadas ao cinema que, por si só, designava a modernidade.

O projeto modernizador de Adhemar Gonzaga era fundado sobre algo mais amplo: a vivência da metrópole, uma troca intensiva com os usos e costumes hollywoodianos. A modernidade imaginada por Gonzaga é fundamentalmente idealista, na medida em que toma o cinema não como signo de modernidade, mas como algo capaz de produzir por si mesmo o moderno, como condição suficiente de modernidade. Nesse sentido, *Lábios sem Beijos* é modelar. Figurinos variados, ambientes modernos,



dança, esporte e a presença do carro e da velocidade quase como personagens procuram reiterar a presença da modernidade, ainda que na trama se mostre justamente a oscilação psicológica e moral dos jovens personagens que vivem ainda, apesar das aparências, num tempo de transição de valores, aspecto pontuado pela encenação de Mauro.

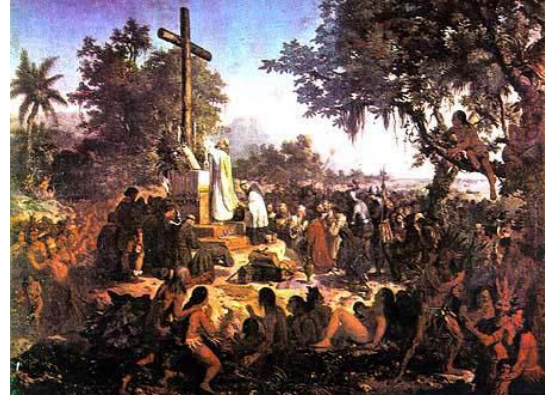
Gonzaga não chega a formular nenhuma crítica da sociedade brasileira, exceto por imaginar que o cinema possa, por sua simples existência, ser um fator de modernização. Gonzaga acredita que a transcrição, em moldes brasileiros, da escrita hollywoodiana venha a produzir a atualização dessa sociedade e a inserção do Brasil no mundo ocidental.

Mauro mantém uma relação de exterioridade a esse projeto, no sentido em que para ele o essencial não é a observação ou a crítica da sociedade, mas do homem. Se tomarmos *Ganga Bruta* (1933), não existe crítica ao matrimônio, nem ao assassinato. O que predomina é a narrativa de um percurso: a dificuldade do encontro amoroso e o desencanto da vida afetiva (pois a felicidade do engenheiro só pode se fazer a partir da morte do rival). O desencanto e o pessimismo em relação ao humano constituem o ponto de vista que define seu trabalho nessa primeira fase, que talvez possa ser sintetizada pela bela cena da serpente de *Brasa Dormida*: a marca do humano é o pecado original.

No trabalho conjunto com Roquette-Pinto, a partir de 1936, o diretor toma contato com o projeto salvacionista de aceder à modernidade pela educação. O pessimismo dos primeiros anos transforma-se na crença de que o homem pode ser conduzido a sublimar sua instintividade e sua essência humana contraditória pela educação e pela forte influência do ideário positivista, caro ao antropólogo. Essa concepção normativa, que toma o outro como um vazio carente de condução - os índios d' *O descobrimento do Brasil* (1937), por exemplo - deixa ver com clareza suas contradições e limites na fantasia frustradamente ordenadora de *Argila* (1940). Mauro, em parte artífice dessa utopia, resiste em aderir por completo a ela.



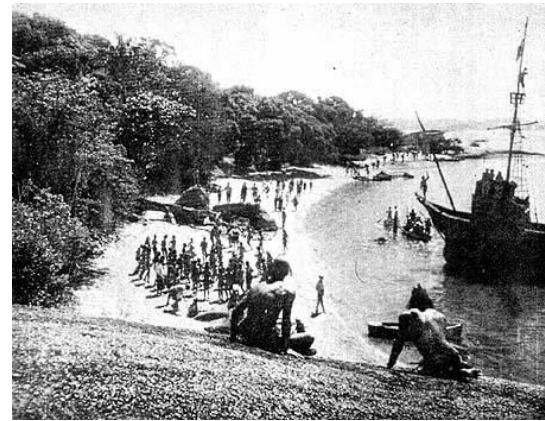
Cena de O Descobrimento do Brasil em que os índios dormem no navio, sob o olhar cuidadoso dos pomposos portugueses que os receberam com todo o apuro, enquanto eles, sem constrangimento, adormecem sobre tapete oriental. Arquivo CTAV-Funarte



Quadro "A Primeira Missa no Brasil", Victor Meirelles, 1860. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Apud Rosa, Ângelo de Proença – Victor Meirelles de Lima – 1832-1903, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982, p 141



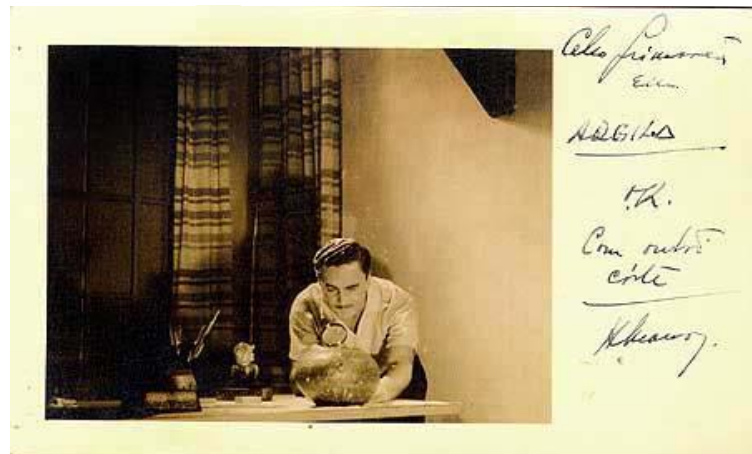
Cena d'O Descobrimento do Brasil, 1937 em que Mauro procura reproduzir, em plano geral, com fidelidade o quadro de Victor Meirelles. Foto Arquivo Pedro Lima, Riofilme



Cena de O Descobrimento do Brasil que reproduz o "Estudo para o Panorama do Descobrimento do Brasil" de Victor Meirelles, 1898/1899. Arquivo CTAV-Funarte



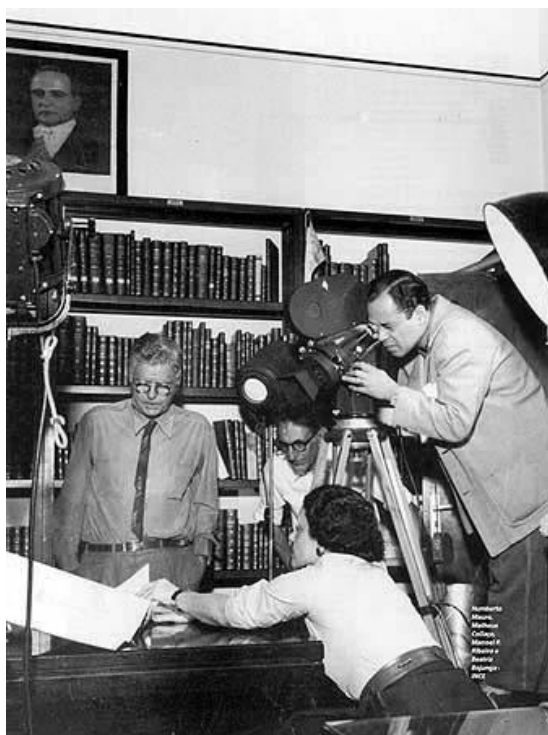
Cartaz d'O Descobrimento do Brasil, 1937, desenhado por Levy. Reprodução CTAV-Funarte



Celso Guimarães observa o desenho de um vaso marajoara. Foto do filme com observação de Humberto Mauro. Foto do CTAV-Funarte. Creditada a Manuel Pinto Ribeiro, diretor de fotografia do INCE

Apesar desses limites, essa fase será marcada por uma observação crítica em relação às elites (*Argila*). Mauro imbui-se da idéia de que a Nação e seus valores são capazes de redimir esse homem corrompido pelo pecado original. O nacionalismo característico dos filmes do INCE e presente em *Argila* substitui o catolicismo dos outros filmes longos e à crença em uma essência conturbada substitui-se aquela na regeneração pelo conhecimento e pela possibilidade de comunhão de um solo comum (origens indígenas, natureza e ciência), partilhado indistintamente por todos os brasileiros. Podemos pensar aqui na idéia de nação como uma religião laica, como observa Vaudgana, que se sobrepõe em Mauro ao próprio cristianismo⁸.

No entanto, essa fase é igualmente marcada pelo caráter a-histórico. Aqui, a história “mestra da vida” transforma o passado em panteão. A memória nacional é monumental e museológica. As imagens dos filmes curtos educativos, como *Vitória-régia* (1936), *O Despertar da Redentora* (1940), *Lagoa Santa* (1940), *Barão do Rio Branco* (1947), *Carlos Gomes* (1940) e mesmo os filmes científicos feitos em conjunto com o Instituto Oswaldo Cruz mostram um país de grandes homens, de uma natureza inigualável e de inigualável valor para a ciência, conduzida por homens notáveis. Doenças como a febre amarela ou a raiva aparecem sob o viés das soluções: os filmes *O Preparo da Vacina contra a Raiva* (1936) e *Preparação da Vacina pela Fundação Rockefeller* (1938) enfocam a preparação dos remédios. Já em filmes como *O Combate à Lepra no Brasil* (1945), a doença desaparece da



Filmagem na biblioteca da Casa de Rui Barbosa. Humberto Mauro, Matheus Collaço, Manoel Ribeiro na câmera e D. Beatriz Bojunga, que folheia os documentos para apresentá-los à câmera. Foto de José de Almeida Mauro, CTAV-Funarte

⁸ Vaudagna, Maurício, (Org.) *L'estética della politica*: Europa e America negli anni 30, Roma-Bari: Laterza, 1989.

objetiva, substituída pelas ações governamentais de combate ao mal. Aqui, a câmera de Mauro deixa longe o desvendamento, e mascara a moléstia através do remédio.

Todas essas inúmeras e variadas imagens procuram compor um país harmônico, onde existe ordem, comando e conciliação. Aqueles que sabem, comandam; os que não detêm o saber esperam pelas iniciativas em seu bem. A natureza rica e portentosa é a âncora da nação. Mas ela não se configura como paisagem ou exotismo. Ela é caucionada pela ciência. E são esses dons que justificam a excepcionalidade da nação, encobrindo as carências dos seus homens. Além da natureza, os vultos da história e do saber preenchem a identidade do povo.

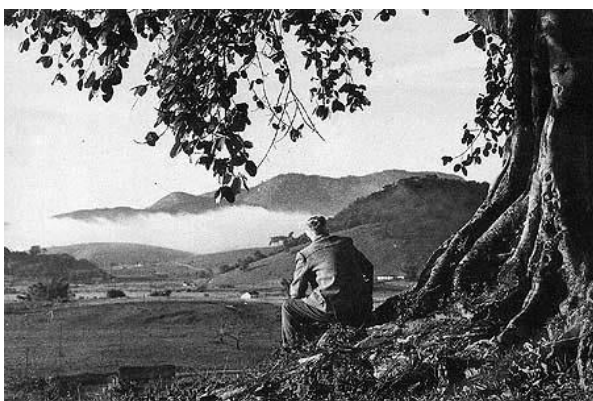
Na terceira utopia, Mauro passará de sujeito a objeto. Antes que isso aconteça, no entanto, sua carreira passará por um terceiro momento, o da maturidade e da independência.

É possível aqui assinalar um tortuoso retorno às suas temáticas originais, que compõe um duplo movimento, de desencanto e reencantamento. *Canto da saudade* (1952) pode resumir essa fase: impossibilidade da realização afetiva – do carreiro, no caso – e sua superação pelo mito. O olhar dirigido ao homem torna-se mais complacente, mais doce. Em vez de matar o rival, como faz o engenheiro de *Ganga Bruta*, o carreiro desaparecerá; em vez de ser habitante de um paraíso perdido, como em *Brasa Dormida* ou *Sangue Mineiro*, ele vive num paraíso imperfeito, feito de relações sociais cordiais, mas ainda assim voltado à infelicidade. É nessa direção também que aponta *Inocência*, de Walter Lima Jr.: o amor impossível e a hipótese de superação dessa impossibilidade pelo mito (segundo o diretor, a idéia da borboleta, forma assumida metaforicamente pela heroína no final, é uma idéia sugerida por Humberto Mauro, autor do argumento original no qual foi baseado o filme).

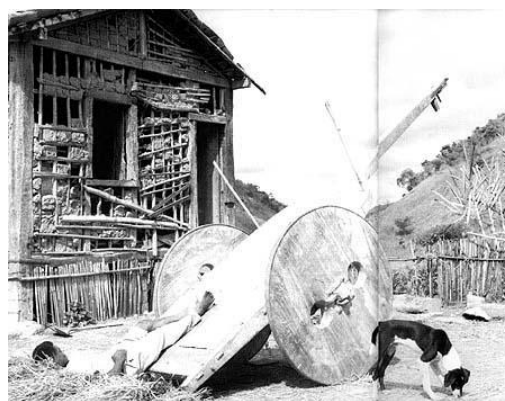
Em sua fase final, podemos observar menos o retorno às origens, de que fala Paulo Emílio, do que acumulação. A experiência com Gonzaga leva-o a aprender que o caráter abstrato da modernidade preconizada por este não se sustenta. Com Roquette-Pinto ele absorve a idéia de que a natureza do mundo

não é religiosa, mas humana, que a perda do paraíso pode ser redimida pela construção nacional.

O Mauro “nacionalista” que surge a partir da segunda metade dos anos 40, voltado à terra, ao interior, é paradoxalmente o menos implicado na elaboração de um projeto nacional. A nação, se existe, restringe-se a um único lugar: Volta Grande. O tom normativo de seu trabalho imediatamente anterior (o de Argila, em particular) desaparece. O Brasil de Mauro nesse momento configura-se ao mesmo tempo como sonho e permanência. O cinema como que fixa um tempo que insiste em mudar. Se em *Engenhos e usinas* (1955), a usina toma o lugar do engenho, se o caminhão substitui o carro de bois (*Carro de bois*, 1974), se à infância sucede a velhice (*Meus oito anos*, 1956) o cinema mostrará o engenho, o carro de bois e, com seus artifícios, preservará as coisas da inelutável passagem do tempo. Entretanto, a transformação, apesar dos seus percalços, persiste harmônica sobre o conflito, que é omitido. Como um tempo subterrâneo, a permanência encobre a mudança. O tempo da memória persiste sobre a história.



Humberto Mauro em *Engenhos e Usinas*. Foto de José de Almeida Mauro, CTAV-Funarte



Cena d' *O Carro de Bois*. Foto de José de Almeida Mauro, CTAV-Funarte

Como que num ato falho, seu mais significativo curta-metragem desse período, *A Velha a Fiar* (1964), apontará na direção oposta. Sob a roupagem de ilustração ingênua de uma canção infantil, Mauro mostra o angustiante ciclo da vida e seu desfecho natural, a morte, a extinção.

Se não é possível filiar o último Mauro a qualquer utopia nacional, torna-se obrigatório notar que nesse momento seu trabalho permite evocar a frase de

Mizoguchi, para quem, antes de rodar um plano era preciso lavar os olhos. Mauro como que lava seu olhar do mundo exterior, permitindo-se embrenhar diretamente, senão no Brasil, ao menos no seu Brasil, o de Volta Grande, de sua infância. Não será exagerado dizer que aqui Mauro troca as utopias pela observação direta das coisas, e é compreensível que o Cinema Novo vá se apropriar dessa fase de seu trabalho, pois mesmo se aceitarmos que o ciclo vital descrito em *A Velha a Fiar* tem alcance universal, os elementos com que trabalha são os de um



universo imediato, próximo, imediatamente reconhecível como brasileiro. Era esse o ponto central do pensamento do Cinema Novo: encontrar a possibilidade de filmar o Brasil e os brasileiros com o olhar desvinculado de qualquer noção prévia sobre o que o país deveria ser – moderno, arcaico etc – e sem se submeter a um cânone estrangeiro sobre o que deveria ser o próprio cinema.

Com isso, na terceira utopia, a do Cinema Novo, sobrevém a apropriação de seu trabalho. Mauro passa de sujeito a objeto, onde se recupera da sua trajetória o viés nacional identificado ao rural, e este mais profundamente às raízes (idéia recorrente sobre a nacionalidade desde o século XIX). Além da sua forma não industrial de pensar a existência e a sobrevivência do cinema brasileiro, o que o Cinema Novo recupera para si de Mauro não é a harmonia tão freqüente e decantada, e sim o olhar conflituado sobre o homem, a capacidade inventiva de lidar com o artifício cinematográfico no país pobre e subdesenvolvido.

Mauro é mitificado e investido pelo Cinema Novo no lugar do pai fundador. Ao mesmo tempo, torna-se um cineasta do mito brasileiro. Se na primeira fase e na segunda, apesar de discrepantes, existe um Brasil por ser feito, construído, pensado, na fase final o Brasil ganha estatuto de existência. Quando Mauro retorna ao campo não é na condição de homem nostálgico do passado, mas como alguém imbuído desse passado. O passado é condição de existência do

presente. Na verdade, o passado é condição para a concretude, para a existência. Ter sido no passado ratifica a existência presente.

De autor a totem, a obra de Mauro revela o exercício constante e ininterrupto de constituição da nação no cinema, e de um cinema para o país. Exercício fílmico, exercício ficcional e documental, um movimento dá sentido e cauciona o outro. Quando esse percurso é apropriado pela crítica e pela historiografia, Mauro transforma-se em divisor de águas. Entre elas, uma suposta imagem do que é nacional será sempre a caução maior que dá sentido e justificativa ao cinema brasileiro. Vivemos ainda sob a égide dessa visão dicotômica. Entretanto, o próprio cinema de Mauro – de *Brasa Dormida*, a *Ganga Bruta*, a *Lagoa Santa*, *Carlos Gomes* ou a *Velha a Fiar*, ultrapassa largamente a questão da nacionalidade e suas seqüelas.



Zequinha Mauro junto à câmera durante os anos 50. Humberto Mauro à direita. Entre eles, Bandeira Duarte. Arquivo CTAV-Funarte

Essa dicotomia, entretanto, revela como o cinema brasileiro, mesmo se colocando como um eventual agente de transformações ou desvendamento, é visto paralelamente como um foco, não da expressão, mas das debilidades do próprio país, entidade anômala, não legítima. No entanto, e de forma paradoxal, verifica-se que, apesar do não reconhecimento no presente (o presente de 20, 30, 40, 60, 70 ou mesmo 90), esse cinema constitui uma história cujos problemas não são distantes ou diferentes dos que envolvem a própria constituição do país.