

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

SÉRGIO CÉSAR JÚNIOR

**CANTO DA SAUDADE (1952):
O UNIVERSO RURAL BRASILEIRO NA OBRA DO CINEASTA HUMBERTO
MAURO**

**GUARULHOS
2016**

SÉRGIO CÉSAR JÚNIOR

**CANTO DA SAUDADE (1952):
O UNIVERSO RURAL BRASILEIRO NA OBRA DO CINEASTA HUMBERTO
MAURO**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em História
Universidade Federal de São Paulo
Orientação: Prof^a Dr^a Mariana Martins Villaça

**GUARULHOS
2016**

César Júnior, Sérgio.

Canto da Saudade (1952) : o universo rural brasileiro na obra do cineasta Humberto Mauro / Sérgio César Júnior. Guarulhos, 2016.

1 f.

Dissertação (Mestrado em História em História) - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2016.

Orientação: Prof^a Dr^a Mariana Martins Villaça.

1. Cinema - Brasil - História - Séc. XX. 2. Mauro, Humberto, 1897-1983. 3. Canto da Saudade. I. Orientador. II. Título.

Sérgio César Júnior
Canto da Saudade (1952):
O UNIVERSO RURAL BRASILEIRO NA OBRA DO CINEASTA HUMBERTO
MAURO

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em História
Universidade Federal de São Paulo

Aprovação: ____/____/____

Profª Drª Mariana Martins Villaça
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Marina Soler Jorge
Universidade Federal de São Paulo

À Patrícia Helena minha companheira e
parceira em todos os momentos de minha vida.
A minha mãe Luzia, meu irmão Phelipe e
Quitéria mãe de Patrícia.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho contou com o financiamento da FAPESP, número do processo: 2013/25538-3 Fundação de Amparo à Pesquisa ao Estado de São Paulo (FAPESP).

Agradeço à Patrícia Helena Gomes da Silva, a quem é mais que uma simples companheira de vida, como também, uma pessoa de peso na contribuição técnica e leitura sobre essa dissertação. A minha Mãe Luzia Monteiro Flóes (cujo o nome de casada era Luzia César) quem sempre lutou por mim e me trouxe importantes valores na formação do meu caráter e do meu intelecto, os quais, eu faço questão de mantê-los em minha personalidade. A meu irmão Phelipe Gabriel César pelo apoio.

À Profa. Dra. Mariana Martins Villaça a quem com toda paciência e dedicação investiu o seu tempo na realização dessa pesquisa. Aos Prof. Drs. Marina Soler Jorge e Eduardo Victorio Morettin pelas inestimáveis contribuições dadas ao trabalho no exame de qualificação e na defesa. À Profa. Dra. Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos por abrir espaços para discussões e produções textuais de ensaios sobre filmes no Grupo de Cinema Latino Americano e Vanguardas Artísticas: diálogos entre construção, expressão e espacialidade (GECILAVA). À colega de orientação e de pós-graduação em nível de mestrado Paula de Castro Broda pela gentileza e incentivo a esse trabalho.

Agradeço a gentileza e a atenção da equipe de bibliotecários e estagiários da Biblioteca da EFLCH / UNIFESP: William José Sobral, Suzilaine de Oliveira, Andréia Costa Torres da Mota, Sheila Marques Feitosa, Tamires Sodré de Paula e Tamires Rodrigues Alves.

“Quando vim de minha terra,
não vim, perdi-me no espaço,
na ilusão de ter saído.
Ai de mim, nunca sai”.

Carlos Drummond de Andrade

“Mas vêm o tempo e a idéia de passao
visitar-te na curva de um jardim.
vem a recordação, e te penetra
dentro de um cinema, subitamente”.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Nosso objetivo é apresentar o trabalho de investigação histórica em nível de mestrado sobre o filme *Canto da Saudade* (1952), dirigido pelo cineasta Humberto Mauro (1897-1983). Esta pesquisa contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP). Nossa análise tem como escopo os elementos de cultura popular, ou folclore representados em grande parte das cenas como a lenda ou literatura oral, dança, falas e ditos populares, superstições, costumes cotidianos e hábitos laborais interioranos. Analisaremos a concepção do cineasta sobre a zona rural do município de Volta-Grande – MG a qual era representada como o lugar idílico, onde a natureza estava mantida intacta e também se preservavam as manifestações artístico-culturais do modo de vida caipira. *Canto da Saudade* foi o último longa-metragem da carreira de Mauro e a única produção de seu efêmero empreendimento, os *Estúdios Rancho Alegre*. Outros aspectos aqui tratados são o lugar do filme e a imagem do cineasta no contexto cinematográfico dos anos 1950.

Palavras-chave: Cinema - Brasil - História - Séc. XX. Mauro, Humberto, 1897-1983. Canto da Saudade.

ABSTRACT

Our aim is presenting historical research about *Canto da Saudade* (1952), Brazilian movie directed by Humberto Mauro (1897-1983). This study is sponsored by Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP). We are analysing the elements from Brazilian folklore in scenes of movie as legend or oral tale, popular dances, saids and Folk wisdom expression, superstitions, daily life customs and countryside working practices. Our another interest is the conception of Humberto Mauro about the rural zone of Volta-Grande – MG, where he saw the landscape as idyllic place with natural characteristics untouched and the people keeping the his traditions artistics-cultural of peasant way of life. *Canto da Saudade* was last long-feature directed by Humberto Mauro and it was the only production from ephemeral interprise, *Estúdios Rancho Alegre*. Others aspects also analised in this research are the place of this movie in the Mauro's cinematography and the imagem of moviemaker in the 1950s.

Keywords: Motion pictures - Brazil - History - XX Century . Mauro, Humberto, 1897-1983. *Canto da Saudade*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Moça na janela localizada próxima à roseira no jardim, plano conjunto próximo frontal do rosto	85
Figura 2 – Moça de pé com os braços e parte do corpo apoiados na porteira, em plano conjunto distante ou em plano geral	86
Figura 3 – Fonte de água límpida (nascente), em plano próximo	86
Figura 4 – Casal de crianças sentados na pedra da cachoeira próximo a dois fardos de lenha, em plano conjunto inteiro, em <i>plongée</i>	88
Figura 5 – Duas lenhas em plano conjunto próximo, em <i>plongée</i>	88
Figura 6 – Vinheta de abertura com o título do filme homônimo da canção, com os nomes dos autores e interpretes. Mostrando a gaiola com um pássaro sendo retirado por duas mãos	90
Figura 7 – Homem de costas para as lentes da câmera segurando a ave e soltando em direção à janela aberta, em plano conjunto	90
Figura 8 – Visão do vale vista da estrada, em plano geral	91
Figura 9 – Araucária vista de contra- <i>plongée</i> de traveling vertical	92
Figura 10 – Moça afrodescendente com uma mão-de-pilão golpeando de cima para baixo, em plano médio, em contra- <i>plongée</i>	94
Figura 11 – Pães sendo retirados do forno em plano próximo conjunto, em <i>plongée</i>	95
Figura 12 – Quatro trabalhadores rurais erguendo e socando o solo em plano conjunto próximo	96
Figura 13 – Barqueiro de frente para a câmera após acenar para a sua amada, com um olhar tristonho ao se despedir dela, em plano americano conjunto	97
Figura 14 – Amada do barqueiro de costas para a câmera acenando para despedir-se dele, em plano americano conjunto	97
Figura 15 – O barqueiro remando em meio à imensidão fluvial por entre as duas largas margens, em plano geral em <i>plongée</i>	98
Figura 16 – Pedreira vista em plano geral, em <i>plongée</i> , após a vinheta inicial	99
Figura 17 – Detalhe de um pequeno bloco de pedra sendo talhado, em plano próximo conjunto em <i>plongée</i>	100
Figura 18 – Ferreiro trabalhando na barraca, em plano americano de frente para a câmera	100
Figura 19 – Ferreiro afiando uma estaca, de frente para a câmera, em plano conjunto inteiro, em <i>plongée</i>	101

Figura 20 – Dois operários, um está manuseando a marreta e o outro segurando a estaca. Ao fundo, dois operários à esquerda e à direita, um carreiro conduzindo o carro de bois. Em plano conjunto, em <i>plongée</i>	101
Figura 21 – Um dos funcionários da pedreira, em cima de um monte, com as nuvens ao fundo em plano conjunto, em <i>contra-plongée</i>	103
Figura 22 – Duelo entre os bovinos que resultou na morte do boi predileto do garoto, em plano conjunto próximo.	104
Figura 23 – Cangas de boi vazias em plano próximo em <i>contra-plongée</i>	104
Figura 24 – Estrada com a comitiva e a árvore na curva, em plano geral, em <i>plongée</i>	105
Figura 25 – Humberto Mauro sentado na raiz de uma árvore de costas para a lente da câmera em plano conjunto	106
Figura 26 – Engrenagem de um engenho em funcionamento, uma mão segurando uma bisnaga de bico e depositando o lubrificante nas engrenagens, em plano médio	111
Figura 27 – Grupo de catadores de cana em atividade, em plano conjunto, em <i>contra-plongée</i>	111
Figura 28 – Transporte dos feixes de cana de açúcar, por meio do carro de bois, em plano conjunto aberto	112
Figura 29 – Ponteira de escape da máquina movida a vapor girando em plano médio	113
Figura 30 – Rodas de engenho d’água em atividade, em plano conjunto	114
Figura 31 – Lavradores com ferramentas de trabalho agrícola a caminho da roça, em plano conjunto	115
Figura 32 – Uma vara de porcos se alimentando, a mãe junto de seus filhotes, em plano conjunto próximo, em <i>plongée</i>	115
Figura 33 – Uma sitiante alimentando galináceos, em plano conjunto	116
Figura 34 – Chegada do garnisé ao poleiro, em plano médio, <i>contra-plongée</i>	117
Figura 35 – Cangas de bois suspensas em plano próximo, em <i>contra- plongée</i>	118
Figura 36 – Carro de bois estacionado, em plano conjunto	119
Figura 37 – Carro de bois pronto para rodar com o carreiro, em plano conjunto aberto, em <i>contra- plongée</i>	119
Figura 38 – Maria Fausta (Cláudia Montenegro) lavando roupa no riacho cantarolando os coretos “Zum-zum” e “Peixe-Vivo”, em plano médio, em contracampo sendo observado por Vicente e Galdino.	130
Figura 39 – Vicente (Alcir da Mata) e Galdino (Mário Mascarenhas) observando Maria Fausta lavar roupa no riacho, em plano conjunto americano	132

- Figura 40 – Coronel Januário (Humberto Mauro) montado em seu cavalo. Em pausa da cavalgada observa ao longe o namoro entre Maria Fausta e João Carmo, no lado de fora do moinho, em plano geral 134
- Figura 41 – João do Carmo (Alfredo Souto de Almeida), com medo de ser repreendido pelo Coronel Januário, se esconde na queda d'água do moinho, se banhando involuntariamente, em plano médio 134
- Figura 42 – Galdino no seu segundo sonho de sanfoneiro, após a exaustiva busca pelo paradeiro de Maria Fausta, em plano médio 137
- Figura 43 – Encenação da montagem teatral *Da Necessidade de Ser Polígamo* (1949), de Silveira Sampaio. Em plano conjunto inteiro do elenco estão Nicete Bruno, Luiz Delfino, Silveira Sampaio (sentado), Flávio Cordeiro e Elizabeth Hodos, em plano conjunto inteiro 140
- Figura 44 – Primeiro sonho do sanfoneiro, após a noite em que Galdino foi ao teatro e viu um acordeom moderno para a época. Em plano conjunto inteiro 142
- Figura 45 – Na casa do Velho Mota estão João do Carmo e Maria Fausta arriscando um beijo em plano conjunto americano 143
- Figura 46 – Galdino está de tocaia do lado de fora da casa do Velho Mota estão João do Carlo e Maria Fausta arriscam um beijo, em plano conjunto americano 144
- Figura 47 – Velho Mota e sua esposa censurando a troca de carinhos entre o casal (Maria Fausta e João do Carmo), em plano conjunto médio 114
- Figura 48 – Maria Fausta junto de outras integrantes da orquestra de mulheres sanfoneiras acompanhando Galdino durante o segundo sonho do sanfoneiro, em plano conjunto médio 159
- Figura 49 – Vicente revela a Galdino a localização exata do esconderijo de Maria Fausta, em plano conjunto inteiro 165
- Figura 50 – Galdino à espreita na cerca da entrada da casa do Velho Mota protegida por uma caveira de boi, em plano conjunto inteiro. 166
- Figura 51 – Galdino entra na casa do Velho Mota, ao lado está a caveira de boi, em plano conjunto inteiro 167
- Figura 52 – Galdino observa Maria Fausta provando o vestido de noiva, na presença de João do Carmo, em plano conjunto americano 168
- Figura 53 – Juvenal (Lourival Coutinho) pai de Maria Fausta, de tocaia, armado na mão, de tocaia para tentar impedir o casamento de sua filha com João do Carmo, em plano médio 200

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	(13)
1.1 Apresentação da pesquisa	(13)
1.2 Estrutura da Dissertação	(21)
1.3 Notas sobre a formação de Humberto Mauro	(24)
2 ALGUNS ASPECTOS DO MEIO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO NOS ANOS 1950	(36)
2.1 Alberto Cavalcanti: dos seminários aos estúdios	(37)
2.2 O ‘ nacional’ e ‘estrangeiro’ na indústria de nosso cinema nos anos 1950	(47)
2.3 Cruzamentos e proximidades entre o rádio e o cinema	(52)
2.4 A realidade brasileira na Chanchada	(57)
2.5 Debate sobre a criação do INC e os Congressos de Cinema brasileiro	(60)
3. OS ESTÚDIOS RANCHO ALEGRE E SUA ÚNICA PRODUÇÃO	(65)
3.1 Rancho Alegre na contramão da experiência industrial dos anos 1950	(65)
3.2 A fundação dos <i>Estúdios Rancho Alegre</i>	(70)
3.3 Nota sobre a recepção de <i>Canto da Saudade</i>	(74)
3.4 O enredo de <i>Canto da Saudade</i>	(79)
4 O ESTILO MAURIANO E A PAISAGEM RURAL EM SUA OBRA	(82)
4.1 O Estilo de Mauro na série <i>Brasilianas</i>	(83)
4.2 O estilo de Mauro em <i>Educação Rural</i>	(122)
4.3 A paisagem rural em <i>Canto da Saudade</i>	(125)
5. DIÁLOGOS COM O FOLCLORE EM <i>CANTO DA SAUDADE</i>	(136)
5.1 “O Sanfoneiro Apaixonado”: o personagem-artista e a música no filme	(136)
5.2 Cultura popular ou folclore?	(145)
5.2.1 Os estudos do folclore no Brasil	(147)
5.3 O folclore em <i>Canto da Saudade</i>	(156)
5.4 A cultura popular urbana no filme	(168)

6 O PERSONAGEM CORONEL JANUÁRIO: O OLHAR DE HUMBERTO MAURO SOBRE A POLÍTICA	(173)
6.1 Humberto Mauro como ator	(181)
6.2 O poder local do Coronel	(184)
6.3 O desempenho político do Coronel Januário	(188)
6.4 O “apadrinhamento” como parte da cultura política no meio rural	(197)
CONSIDERAÇÕES FINAIS	(202)
Ficha Técnica	(212)
REFERÊNCIAS	(216)

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação da pesquisa

Esta pesquisa histórica tem como finalidade analisar o filme *Canto da Saudade* (1952), obra dirigida pelo cineasta brasileiro Humberto Mauro (1897-1983), sendo esse filme o último longa-metragem de sua carreira. Nossa motivação investigativa nos fez abordar alguns aspectos estéticos e contextuais de sua produção, como por exemplo a cultura popular, a zona rural de Volta-Grande, a produção independente do cineasta e leituras interpretativas dos dois principais personagens do filme: Galdino e Coronel Januário. Essa obra foi pouco analisada nos estudos históricos e teóricos sobre o cineasta, isso nos chamou a atenção. O nosso interesse também, aqui nesta pesquisa é entender como esse filme foi recebido pelos críticos no início dos anos 1950. Considerando que outras obras maurianas como as do Ciclo de Cataguases, Instituto do Cacau Brasileiro (ICB) e do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) ganharam um escopo maior nos estudos históricos, críticos e teóricos cinematográficos. Nosso ponto de partida de análise histórica desse filme são as imagens.

Verificamos em *Canto da Saudade* que algumas das expressões artísticas e manifestações cotidianas de cultura popular no universo rural se tornaram para o cineasta símbolos de uma suposta identidade brasileira. Por isso as questões iniciais que direcionaram esse trabalho são as seguintes: o homem e a paisagem em *Canto da Saudade* são tratados como um recurso retórico para mostrar que o campo é o local de harmonia entre ambos? O filme retrata usos e costumes do folclore brasileiro? Se há uma temática folclórica, como tal abordagem deixa entrever os debates da época? Quais são as manifestações culturais que aparecem no filme? Elas podem ser compreendidas na chave do folclore ou da cultura popular?

Por esses problemas levantados a partir das imagens do filme houve a necessidade de definirmos em nossos aportes teóricos-metodológicos a priorização, inicialmente, da análise das imagens de *Canto da Saudade*. Em seguida fizemos uma busca das fontes textuais e referenciais bibliográficos que tratam de aspectos biográficos e da trajetória artística de Humberto Mauro. Após esse processo de busca do material documental coletado encontramos no conteúdo do referencial bibliográfico o debate entre teóricos e críticos de arte e historiadores, sobre Humberto Mauro e suas obras. Dos intelectuais especialistas em Mauro que fazem parte desse diálogo estão: Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Vianny, Eduardo Victorio Morettin, Cláudio Aguiar Almeida e Sheila Schvarzman. Com exceção dos trabalhos de Alex Vianny e Sheila Schvarzman, os demais têm como objetos de investigação, as

produções pioneiras do período silencioso (Ciclo de Cataguases) e dos filmes sonoros encomendados para atender os projetos ideológicos do Instituto de Cacau da Bahia (ICB) e Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).

Os estudos sobre a vida e obra de Humberto Mauro se iniciaram na segunda metade dos anos 1970, esse campo foi inaugurado pela publicação da obra *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1974)¹, do teórico e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes (1917-1977). A investigação feita por Paulo Emílio S. G. é a pedra de toque dos estudos maurianos. O tema da pesquisa trata da produção de filmes dirigidas pelo cineasta mineiro durante a fase silenciosa de nosso cinema, a qual, o teórico a definiu de “Ciclo de Cataguases” (1925-1929). Durante essa fase o cineasta havia fundado junto com alguns amigos, os estúdios da *Phebo Sulamerica Films*, onde realizaram seus filmes com temáticas bucólicas e inspirados em produções de estilo hollywoodianas². A análise de Paulo Emílio buscou na formação do sujeito as escolhas estéticas do autor, com enfoque, nas críticas que o jornalista Adhemar Gonzaga³ fez pessoalmente durante as conversas que teve com o cineasta de Cataguases. Adhemar Gonzaga que era o proprietário da revista *Cinearte* orientava Mauro a construir sua diegese cinematográfica⁴ com destaque nas imagens. O modo investigativo de Paulo Emílio Salles Gomes é denso. Como na sua pesquisa anterior feita na França nos anos 1950, ao investigar o cineasta francês Jean Vigo (1905-1934)⁵. Vasculhou os documentos pessoais, fotografias, notícias de jornais, roteiros e outras fontes documentais, que dizia a respeito do local onde viveu, a formação familiar e intelectual do cineasta. De um modo geral, ambas as obras, o autor compreende que na escolha das imagens registradas por um artista se revelam signos pessoais, os quais, possuem uma proximidade maior com a interpretação da realidade social, do que com a leitura semiológica. A relação entre a forma e conteúdo não são apenas resultado dos fatores exógenos da experiência biográfica, como também, um indicativo do impacto causado pelos eventos cotidianos, no pensamento do artista. Por estes motivos apresentados é que a obra pioneira nos estudos de Humberto escrita por Paulo Emílio, se torna a referência principal dos aspectos biográficos e estéticos, para esta nossa pesquisa.

¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 475 p.

² Ibid., p. 144.

³ Ibid., p. 125.

⁴ GOMES, loc. cit.

⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 504 p. Esta obra foi publicada originalmente na França, nos anos 1950. No Brasil, uma das edições conhecidas é a traduzida para o português publicada no Rio de Janeiro pela editora Paz e Terra, em 1984, com 244 p.

Dos estudos de Paulo Emílio passamos para os de outros intelectuais no debate mauriano. Na sequência cronológica ainda nos anos 1970 surgiu *Humberto Mauro: Sua Vida / Sua arte / Sua Trajetória no Cinema* (1978)⁶, trabalho de autoria do crítico e historiador do cinema brasileiro Almiro Viviani Fialho, vulgo Alex Viany (1918-1992). Essa obra não possui uma leitura densa do estilo e poética mauriana, pois, se trata de uma coletânea de documentos e fotografias pessoais e de seus filmes que abarca todas as fases produtivas do cineasta. Alex Viany concentrou as notícias e críticas e entrevistas publicadas na imprensa, palestras transcritas, opiniões e relatos de artistas e intelectuais sobre o cineasta. O recorte temporal e espacial é extenso contemplando desde o período silencioso em Cataguases, a fase dos estúdios cariocas da *Cinédia*, *Brasil Vita Film* e no Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), até o retorno para Volta-Grande. Essa obra nos possibilitou compreender um pouco mais sobre os aspectos estéticos dos filmes de Mauro, assim também, essa obra nos serviu para executarmos com mais precisão, novos levantarmos de outras fontes e outros referenciais bibliográficos não contemplados por Viany.

Entre os três historiadores pesquisadores de Mauro estão Eduardo V. Morettin, Cláudio A. Almeida e Sheila Schvarzman identificamos que o debate está dividido por dois tipos de estudos. Os dois primeiros historiadores analisaram o cineasta nos projetos ideológicos institucionais. Ambos identificaram nessas produções institucionais as principais características da estética mauriana, como a melancolia em grande parte da diegese, a qual, o cineasta já desenvolvia em suas obras, desde os períodos da *Phebo* e *Cinédia*. O trabalho da historiadora teve como objetivo o estilo e a poética cinematográfica mauriana. Na obra *Humberto Mauro, Cinema, História* (2013), de Eduardo Victorio Morettin⁷ o objeto de estudo são dois filmes que tratam de temas históricos sobre o processo de colonização de nossa América. O primeiro filme foi o longa-metragem *Descobrimento do Brasil* (1937), uma encomenda feita pelo Instituto de Cacau da Bahia (ICB), na época presidido pelo então Alberto Tosta⁸. O segundo filme foi o média-metragem *Bandeirantes* (1940), esse foi realizado nos estúdios do INCE⁹. O autor constatou que houve por parte dos intelectuais a serviço do órgão federal de produção agrícola e de cinema educativo, a imposição de alguns limites na criação dessas duas produções cinematográficas. A realização dos filmes contou com a consultoria do historiador Affonso D' Taunay, do antropólogo Edgard Roquette-Pinto e

⁶ VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida / sua arte / sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova : Embrafilme. 360 p.

⁷ MORETTIN, Eduardo Victorio. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013. 496 p.

⁸ *Ibid.*, p. 168.

⁹ *Ibid.*, p. 18.

do jurista e historiador Bernardino José de Souza¹⁰. O problema encontrado pelo autor são as formas de circulação dos temas do descobrimento do Brasil e do empreendimento bandeirantista, colonizador, explorador e povoador do território luso americano¹¹. O conceito de mito fundador e desbravador da América atribuído ao povo português é discutido pelo autor¹². No entanto a participação do cineasta se restringiu à direção técnica, incumbido de solucionar os aspectos de filmagens e montagens. Isso comprometeu o sucesso de público, contudo, historicamente, as duas obras ganharam o interesse de pesquisadores, devido ao resultado estético e expressivo das suas imagens. Mesmo não havendo por parte de Humberto Mauro, um engajamento ideológico estado novista, nesses projetos fílmicos.

Outra obra produto de análise de historiador a um filme de Mauro no INCE foi *O cinema como "Agitador de Almas": Argila, uma cena do Estado Novo* (1999), de Cláudio Aguiar Almeida¹³, que também abordou outro projeto ideológico dirigido por Mauro no INCE, o filme *Argila* (1942). O autor verificou que nesse filme e nos documentos de produção cotejados, do órgão de cinema educativo havia a intenção de disseminar um sentimento de nacionalismo idealizado por Roquette-Pinto. Comparado o estudo de Almeida com o de Morettin, uma diferença é que no filme *Argila*, a imagem do português não é valorizada no projeto de civilização brasileira. O português é tido como um estrangeiro explorador¹⁴. O brasileiro é quem se torna o habitante exemplar de nosso país, ao ser representado com dignidade como o indivíduo responsável pelo nosso próprio desenvolvimento social e cultural. O protagonista é um operário e estudioso da arte marajoara, técnica de arte nativa ancestral de produzir peças artísticas e utensílios de barro, sendo essa, um dos símbolos de nossa identidade cultural nacional¹⁵. Segundo o historiador, em *Argila*, também houve interferência do antropólogo (Roquette-Pinto) no processo de produção, porém, neste filme Humberto Mauro teve mais autonomia para dirigir as cenas, em relação ao *Descobrimento do Brasil*.

Concluimos nossa apresentação dos estudos maurianos com a obra *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil* (2004), da historiadora Sheila Schvarzman¹⁶, a qual traz uma leitura histórica da trajetória biográfica e artística do cineasta e estética dos seus filmes. A

¹⁰ Ibid., p. 168.

¹¹ MORETTIN, Eduardo Victorio. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 174-175.

¹² Ibid., p. 450.

¹³ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como "Agitador de Almas": Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume, 1999. 258 p.

¹⁴ Ibid., p. 180.

¹⁵ Ibid., p. 182.

¹⁶ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004. 400 p.

historiadora dialoga com Eduardo Morettin e Cláudio Almeida sobre as produções derivadas dos projetos ideológicos do INCE, concordando com esses historiadores em alguns pontos de vista em relação às orientações de Roquette-Pinto. Contudo, as divergências entre os três historiadores existem no se refere à autonomia de Mauro na condução diegética nessas principais produções do INCE (*Descobrimento do Brasil*, *Bandeirantes*, *Argila*). Para a historiadora, Mauro desenvolveu um estilo artístico ao qual privilegia os aspectos memoriais, nostálgicos e uma ideia de Brasil com paisagens idílicas e que trazem a contemplação. Para a Sheila Schvarzman o filme *Argila* foi concebido por Mauro com base no gênero do melodrama característico da época. A autora percorreu toda as fases profissionais do cineasta desde, Cataguases, até o Rancho Alegre. A autora não escolheu uma obra específica do cineasta para destrinchar uma análise mais detalhada, o olhar é sobre o conjunto da obra mauriana. Nesta obra a historiadora dedicou algumas páginas para tratar sucintamente de *Canto da Saudade*, abordando a sinopse, o ator (Humberto Mauro) e comentando algumas cenas do filme.

O contexto de produção de *Canto da Saudade* foi outra de nossas necessidades históricas aqui nessa pesquisa, pois precisávamos compreender a recepção do filme e como o seu realizador era visto pelos críticos e cineastas brasileiros nos anos 1940 e 1950. Nesse período Mauro estava realizando filmes para o INCE, no Rio de Janeiro, quando em São Paulo havia uma grande movimentação de artistas, críticos, intelectuais e empresários para consolidar a atividade industrial cinematográfica no país. Não apenas as companhias como as dos estúdios *Vera Cruz* e *Maristela* estavam surgindo, como também havia os debates sobre a criação de um órgão federal de cinema (INC) que resultou em três principais congressos de cinema brasileiro. Por isso optamos em direcionar nossas especulações para compreender a participação do cineasta Alberto Cavalcanti nesse processo de fundação desses estúdios paulistas e como estopim nos congressos de cinema para a formação das mesas de discussão do projeto do INC. Nosso intuito é mostrar como Mauro e o INCE eram percebidos pelos profissionais do ramo cinematográfico, como também, pela crítica e os prêmios recebidos.

Comparamos também, a experiência dos *Estúdios Rancho Alegre* de Mauro com as de alguns estúdios que surgiram nos anos 1950 para entender os motivos que levaram o cineasta a fundá-los na sua terra natal, em Volta-Grande - MG.

Após mapear o debate entre os teóricos, críticos e historiadores do Mauro, o passo seguinte foi pesquisar sobre o contexto dos estudos folcloristas do pós-1945. Para isso buscamos compreender dois movimentos específicos, sendo o primeiro, a criação da Campanha Nacional do Folclore (CNFL). O segundo foi a movimentação ocasionado com o

debate entre intelectuais das ciências sociais sobre a necessidade de se consolidar um campo de pesquisa e docência nas universidades brasileiras pensando o folclore como disciplina autônoma. As reivindicações de muitos pesquisadores folcloristas amadores e acadêmicos são antigas. Historicamente, identificamos que desde o período de Amadeu Amaral na Sociedade Demológica, no início do século XX, que o problema de falta de interesse do Estado em investir no campo de pesquisa folclorista é antigo. Mesmo instituições culturais como a Academia Brasileira de Letras, não demonstravam estarem sensíveis frente as dificuldades dos pesquisadores de darem continuidade aos estudos com recursos próprios. Outra de nossa ação foi identificar as manifestações de cultura popular, nas imagens do filme, a partir das performances dos personagens.

Para pensar as concepções folcloristas nossa base referencial bibliográfica foram as teorias e pesquisas de campo de intelectuais como Rossini Tavares de Lima, Edison Carneiro, Joaquim Ribeiro, Alceu Maynard Araújo, Luís da Câmara Cascudo e Luís Rodolfo Vilhena. Por isso extraímos as reflexões principais de obras como *A Sabedoria Popular* (2008), de Edison Carneiro, *O Abecede do Folclore* (1972) e *A Ciência do Folclore* (2003), de Rossini Tavares de Lima¹⁷, *Folclore Nacional II: danças, recreação e música* (2004)¹⁸ e *Folclore Nacional III: ritos, sabença, linguagem, artes populares e técnicas tradicionais* (2004), de Alceu Maynard Araújo¹⁹, *Projeto e Missão: O movimento folclórico no Brasil de 1945-1964* (1999), de Luís Rodolfo Vilhena²⁰, *Folclore do Açúcar* (1977), de Joaquim Ribeiro²¹, *Literatura Oral no Brasil* (2006), de Luís da Câmara Cascudo²², *O Folclore em Questão* (2003), Florestan Fernandes²³. Essas obras nos deram uma noção dos aportes teóricos dos folcloristas, assim pudemos nos preparar para identificar e compararmos nas cenas dos filmes maurianos *Canto da Saudade* e a série *Brasilianas*, os elementos folclóricos inseridos na trama. Entre o filme e a série analisados encontramos como manifestações folcloristas as lendas, músicas, danças, ditos populares, hábitos cotidianos, práticas laborais e superstições. No filme há um diálogo entre cultura rural e cultura urbana, a qual também está no nosso

¹⁷ LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do folclore*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1972. 262 p.

¹⁸ ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional II: danças, recreação e música*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 573 p.

¹⁹ _____. *Folclore Nacional III: ritos, sabença, linguagem, artes populares e técnicas tradicionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 532 p.

²⁰ VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico no Brasil 1945-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE : Ed. FGV, 1997. 332 p.

²¹ RIBEIRO, Joaquim. *Folclore do açúcar*. Rio de Janeiro: MEC : FUNARTE : Campanha Nacional de Defesa o Folclore Brasileiro, 1975. 227 p.

²² CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2008. 480 p.

²³ FLORESTAN, Fernandes. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 259 p.

escopo de reflexão dos valores aferidos pelo cineasta, como o recital de piano e a comédia teatral popular.

Uma de nossas prioridades nessa pesquisa foi analisar os elementos estéticos de *Canto da Saudade* e compará-los com as duas principais séries do INCE produzidas durante os anos de 1940 e 1950, como as *Brasilianas* e *Educação Rural*. Nosso objetivo foi identificar as características comuns do estilo e poética do cineasta em seu processo de elaboração das imagens em movimento, como a paisagem rural, música, gente caipira, o carro de bois e o desenvolvimento da diegese fílmica. Para isso encontramos nas reflexões filosóficas-estéticas de Anne Cauquelin, David W. Crawford e Erwin Panofsky, a base para entendermos a relação entre o artista e a natureza e sua forma de percebê-la e aferir o seu critério de belo, as paisagens, pessoas e outros objetos de sua contemplação. Desta forma pudemos nos aproximar dos motivos que fizeram Mauro retornar ao seu lugar de origem e inaugurar um estúdio em Volta-Grande – MG, com a intenção de realizar filmes com temáticas rurais.

Nessa pesquisa abrimos dois espaços especiais para tratarmos especificamente dos dois principais personagens na diegese de *Canto da Saudade*: Galdino, o carreiro da fazenda e Coronel Januário. Nessa parte final dissecamos as características estéticas desses dois personagens, que nos trazem os indícios históricos dos valores tradicionais de cultura popular, *ethos* caipira, relações de trabalho, posições sociais hierárquicas, relações de forças políticas e identidade cultural. O motivo de emprendermos uma análise isolada desses dois personagens nesse ponto da dissertação teve como finalidade verificar, além do relacionamento verticalizado entre ambos, também, a apresentação da leitura que Mauro faz dos tipos humanos interioranos. Principalmente em se tratando da relação desses com a cultura popular brasileira.

Ao analisarmos Galdino verificamos alguns aspectos de composição do personagem e o seu status social na fazenda, como carreiro durante o expediente e acordeonista nas horas de folga. Estudamos os motivos da escolha do ator que o interpretou, o acordeonista Mário Mascarenhas, indicado pelas filhas de Mauro e o talento do musicista com o instrumento nas performances do repertório erudito e popular executadas por esse musicista. O acordeonista interpretou peças de compositores como Carlos Gomes, Heitor Villa-Lobos, Hekel Tavares, Ernesto Nazareth, Raul Torres e Florêncio, Noel Rosa e Kid Pepe. As músicas desses compositores, nos fez encontrar na habilidade de seu interprete (Mascarenhas), o diálogo que o personagem promove entre as manifestações artísticas, desde aquelas apreciadas pelo gosto elitizado como a música erudita, como as de gostos populares dos habitantes do interior e dos centros urbanos. A música folclórica foi outro elemento de cultura popular e identidade

interiorana que dedicamos nessa investigação, como os coretos “Zum-zum” e “Peixe-Vivo”, que se tornaram *leitmotiv* sentimentais do sanfoneiro. Procuramos analisar se havia nivelamento, ou tensões entre os gêneros musicais apresentados no filme. As análises sobre Galdino estão feitas juntamente com as análises sobre o contexto dos estudos folclóricos e das manifestações de cultura popular também utilizamos o mesmo referencial bibliográfico para pensar as ações do carreiro-acordeonista na fazenda. Observamos, além dos números musicais, também, o modo como ele reagia frente a Maria Fausta, sua amada platônica e ao Coronel Januário, a quem o carreiro sempre obedecia.

As posições hierárquicas entre Coronel Januário e Galdino estavam claramente distintas. O personagem de Mauro ostentava altivamente um *status* social, pois, além de manter relações amistosas com grandes artistas do *mainstream* da capital federal, como a pianista Edith Bulhões e o dramaturgo Silveira Sampaio, também tinha o cargo de presidente do Partido da Lavoura Independente (PLI). Esse personagem foi criado e interpretado por Humberto Mauro, em mais uma de suas funções no filme: a de ator. Para compreender a forma como Mauro incorporou o seu personagem e obter dados sobre seu talento dramático vasculhamos no período de juventude em Cataguases, quando era um dos membros de uma companhia de teatro local. Para essa análise foi importante abordar esse período da formação de Mauro como ator, pois identificamos algumas características comportamentais já desenvolvidas naquela época, ao construir um personagem e que aparecem nas do seu fazendeiro em *Canto da Saudade*.

Nas primeiras sessões do filme que fizemos para analisar as cenas do Coronel Januário tínhamos a impressão de que se tratava de um personagem ambíguo, pois, ora demonstrava o ser uma pessoa paternal, compreensiva e pacífica, ora deixava transparecer o seu lado autoritário e caprichoso nas suas ordens aos agregados. Isso nos fez levantar algumas hipóteses como: será que esse coronel é uma representação de um mandatário rural semelhante aos que existiam na primeira república? Não seria o Coronel Januário um personagem criado de modo estilizado pelo próprio Humberto Mauro? Por isso consultamos as principais obras de alguns intelectuais do meio jurídico, das ciências sociais e da história sobre o assunto coronelismo, para extrair dessas as características que compõe a imagem de um coronel de fazenda.

O referencial bibliográfico específico sobre o coronelismo utilizado nessa pesquisa foi: *Coronelismo, Enxada e Voto: o município e o regime representativo no Brasil* (2013), de

Victor Nunes Leal²⁴, *A Primeira República* (1973), de Edgard Carone²⁵, *Coronelismo: uma política de compromissos* (1992), de Maria de Lourdes M. Janotti²⁶, *Mandonismo Local Na Vida Política Brasileira e Outros Ensaios* (1976), de Maria Isaura Pereira de Queiroz²⁷, *Coronelismo e Oligarquias 1889-1949: a Bahia na primeira república brasileira* (1979), de Eul-Soo Pang²⁸, *Família e Coronelismo no Brasil: uma história de poder* (2008), de André Heráclio do Rêgo²⁹ e *Raízes do Brasil* (2008), de Sérgio Buarque de Holanda³⁰. Das concepções apresentadas nessas obras pudemos obter uma visão sucinta dos arquétipos de um mandatário rural brasileiro trazido no debate entre esses intelectuais. Pudemos a partir desse debate localizar algumas características comuns e compararmos também as suas diferenças entre os modelos de coronéis que aparecem nos casos estudados, com o personagem mauriano.

1.2 Estrutura da Dissertação

A estrutura dessa Dissertação segue organizada, em seis capítulos, cada qual, compartimentado entre três a cinco seções temáticas. No primeiro capítulo, introdutório, além de apresentarmos as características teóricas e metodológicas dessa pesquisa, também inserimos uma nota sobre a trajetória de Mauro, com algumas pontuações objetivas sobre as fases de aprendizado técnico e tecnológico e no processo de sensibilização do olhar do cineasta. Contemplamos desde as experiências do cineasta em Cataguases no período do cinema silencioso na *Phebo Films* passando pelos estúdios cariocas da *Cinédia*, *Brasil Vita Film* e até a fase institucional em que se torna funcionário do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).

No segundo capítulo expomos um pouco do panorama da meteórica atividade industrial cinematográfica dos anos 1950, que foi motivada com a vinda de Alberto Cavalcanti ao Brasil e a fundação dos estúdios da *Vera Cruz*, *Maristela* e *Kinofilmes*. Nesse

²⁴ LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e regime representativo no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 368 p.

²⁵ CARONE, Edgard. *A Primeira República*. São Paulo: DIFEL, 1973. 392 p.

²⁶ JANOTTI, Maria de Lourdes M. *Coronelismo: uma política de compromissos*. São Paulo: Brasiliense, 1992. 88 p.

²⁷ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976. 230 p.

²⁸ PANG, Eul-Soo. *Coronelismo e oligarquias 1889-1943: a Bahia na Primeira República brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 269 p.

²⁹ RÊGO, André Heráclio do. *Família e Coronelismo no Brasil: uma história de poder*. São Paulo: Girafa, 2008. 379 p.

³⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 220 p.

sentido identificamos um debate que ocorreu entre intelectuais e artistas sobre o que há de nacional ou de estrangeiro nas produções dos novos estúdios de São Paulo. Essas companhias também produziam filmes com temas do universo rural e cultura popular, sendo pertinentes, para dialogarmos com os conceitos estéticos e históricos de Mauro em *Canto da Saudade*. De um modo bem sucinto apresentamos a vinda de Alberto Cavalcanti e sua contribuição para a efêmera experiência do cinema paulista. Outro tema tratado nesse capítulo, nos leva não apenas a verificar a dimensão técnica e a relação das companhias da época com o mercado, como também, identificar um debate conceitual sobre a representação dos temas nacionais no cinema brasileiro. Para tratar da questão da representatividade do nacional fazemos, brevemente, uma comparação entre os gêneros produzidos pelos estúdios paulistas com as chanchadas cariocas.

Analisaremos também o surgimento de eventos como os I e II Congressos de Cinema, dos quais se buscou formular resoluções para os principais problemas de produção e para discutir o projeto do Instituto Nacional de Cinema (INC) e a necessidade da regularização da atividade de cinema no País. Há o intuito de viabilizar medidas mais concretas para a resolução dos problemas de longo prazo, que impedia o desenvolvimento da continuidade e estabilização de nosso processo industrial cinematográfico.

No terceiro capítulo A investigação de como se deu o surgimento dos estúdios *Rancho Alegre*, também é um dos nossos objetivos, para indicar o grau de autonomia de Humberto Mauro no processo de elaboração de *Canto da Saudade*. Por isso retomaremos aqui o panorama comparativo entre as experiências industriais cinematográficas, entre o empreendimento de Mauro e as companhias que surgiram na década 1950. Outro ponto também tratado nesse capítulo é a recepção do filme, como as críticas e os prêmios recebidos na época. Dessa forma vamos trazer à tona algumas visões de intelectuais e artistas a respeito do cinema que se fazia nos anos 1950 e como Mauro era visto por esses, após a chegada de Alberto Cavalcanti no Brasil e durante a atividade dos estúdios paulistas de cinema. Para finalizar o capítulo comentamos o enredo de *Canto da Saudade*, como parte precedente da leitura estética e histórica das imagens desse filme. Isso nos ajuda a compreender como Mauro foi visto pela crítica da época e pelo Estado brasileiro.

No quarto capítulo privilegiamos as características estética do realizador de *Canto da Saudade* focando o olhar sobre o estilo e a poética maurianas ao compararmos essa obra com algumas de suas produções no INCE. As produções do INCE escolhidas são os curtas-metragens que resultaram em duas séries intituladas *Brasilianas* e *Educação Rural*. Encontramos na paisagem da zona rural de Volta-Grande – MG, terra natal do cineasta, o

cenário preferencial para ambientação de seus filmes, principalmente, dos realizados no período pós-1945. A percepção do ambiente bucólico e do cotidiano caipira serão também contemplados aqui nessa nossa análise. Nossa base teórica para refletirmos esses aspectos estéticos foram extraídos das concepções lançadas por intelectuais da filosofia como David W. Crawford, cujo interesse analítico é a relação entre o artista e a paisagem natural. O filósofo faz uma digressão sobre os inúmeros motivos que nos levam a escolher um ambiente ainda íntegro e intacto pela ação antrópica, devido aos valores subjetivos ou comunitários de contemplação, inspiração artística ou para fins de lazer. Complementando essa visão sobre a escolha da paisagem, a filósofa Anne Cauquelin denominou como janela da paisagem, o ato do artista de perceber pela observação um trecho da paisagem, a partir de um recorte visual provocado pela tela que é a sua janela das impressões do mundo exterior. Não apenas a natureza é contemplada e admirada nas cenas do filme, como também, entre os personagens há os sentimentos amorosos que despertam nos seus olhares a admiração pelo conterrâneo como no caso do personagem Galdino o “sanfoneiro apaixonado” pela afilhada do Coronel Januário Maria Fausta. Por isso nas primeiras cenas de Galdino observando Maria Fausta vamos interpretar o olhar do sanfoneiro, aquilo que o filósofo Erwin Panofsky define como “representação do sublime”, ou seja, o conceito de belo surge da percepção visual do artista.

No quinto capítulo, nossas análises dos elementos estéticos, históricos e de cultura popular nas imagens dos filmes, como a relação de Galdino com cultura popular. Introduzimos esse capítulo tratando especialmente sobre o protagonista da trama, o carreiro interpretado pelo acordeonista Mário Mascarenhas, natural de Cataguases, responsável pelas performances musicais do seu personagem. Verificaremos o que há de cultura popular no personagem de Mascarenhas, além do repertório musical, também o comportamento ético e outras expressões verbais e hábitos caipiras identificados nas cenas em que aparece. Portanto para compreender essa relação entre os personagens e a cultura popular será necessário expor o panorama dos estudos de folclore, nos anos pós-1945. Abordaremos a mobilização motivada pela criação do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) e seu derivado, a Campanha Nacional do Folclore (CNFL). Nessa perspectiva no início dos anos 1950 foi estimulante para que pesquisadores por meio dos Congressos Nacionais de Folclore e pelo debate acadêmico, discutissem sobre a necessidade de tornar o folclore uma disciplina autônoma nas universidades brasileiras. Ainda nesse capítulo, após a análise contextual dos estudos folcloristas continuaremos nossa descrição e interpretação das manifestações de cultura popular nas cenas do filme.

Dedicamos o sexto e último capítulo, especialmente, aos dotes artísticos de Humberto Mauro, o de ator, ao criar e interpretar um dos personagens coadjuvantes, de *Canto da Saudade*, o Coronel Januário. Para isso serão apresentados brevemente algumas das definições sobre o fenômeno do coronelismo derivadas dos estudos históricos, políticos e sociológicos de intelectuais especialistas no assunto. Procuraremos identificar nos *ethos* político e social do mandatário rural extraídos dessas definições, as características comuns que correspondam às manifestadas pelo personagem mauriano. Sucintamente apresentaremos um trecho da trajetória mauriana nos anos de juventude em Cataguases, antes de ingressar na carreira cinematográfica, quando o ator concebia seus personagens e montava as peças teatrais, algumas em coautoria com um dos integrantes da sua trupe. Com isso vamos identificar alguns dos aspectos de concepção dos personagens, como os valores éticos e morais, os quais, Mauro manteve posteriormente nos personagens e nas diegeses de seus filmes. Dissecaremos o Coronel Januário a partir do seu comportamento na diegese, desse modo identificando as congruências e as diferenças que esse personagem tem com o arquétipo de mandatário rural que encontramos em outros filmes brasileiros e com base no senso comum popular, típico das localidades interioranas do Brasil.

1.3 Notas sobre a formação de Humberto Mauro

A história do cinema Brasileiro menciona a contribuição estética e cultural de Humberto Mauro às gerações de cineastas contemporâneos. Considerado o expoente para os realizadores do Cinema Novo brasileiro, Mauro foi um dos artistas de intensa atividade cinematográfica. Em sua trajetória consta um número expressivo de obras, somando em torno de quatrocentos filmes. O cineasta foi um dos fundadores dos estúdios da *Phebo Sul America Films* e *Rancho Alegre* e também constam em sua carreira as produções que dirigiu nos estúdios da *Cinédia* e *Brasil Vita Film*. No final dos anos 1930, o médico e antropólogo Edgard Roquette-Pinto, o então diretor do recém-fundado Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) integrou Mauro em sua equipe técnica. Nesse órgão federal de cinema educativo, Mauro trabalhou desde a inauguração até sua aposentadoria, quando o instituto foi oficialmente desativado (1938-1967). Mauro fundou os *Estúdios Rancho Alegre* localizados em Volta-Grande, no início dos anos 1950, onde realizou o único filme desse empreendimento e o último longa-metragem de sua carreira, *Canto da Saudade*. Com essa obra, Mauro foi além de diretor, também, roteirista, ator, produtor e coautor das músicas. Nosso enfoque é dedicado à análise estética e histórica das imagens desse filme para

tratarmos do conceito do cineasta sobre cultura popular. O cineasta mineiro foi conceituado por Glauber Rocha no seguinte grau de relatividade de valor artístico e intelectual, dentro da nossa cinematografia nacional:

Humberto Mauro é a primeira figura deste cinema no Brasil, assim como esquecer Gregório de Mattos, Gonçalves Dias, Cláudio Manuel da Costa, Jorge de Lima, Drummond e Cabral na evolução de nossa poesia; assim como esquecer José de Alencar, Raul Pompéia, Lima Barreto, Machado de Assis, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso, Adonias Filho na evolução de nosso Romance. Esquecer Humberto Mauro hoje – e antes não se voltar constantemente sobre sua obra como única poderosa expressão do *cinema novo* no Brasil – é tentativa suicida de voltar ao zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante³¹.

Glauber Rocha considerava Mauro uma referência estética e histórica no cinema brasileiro, pois, para mensurar a importância do cineasta mineiro o comparava aos nomes dos autores clássicos e contemporâneos da nossa literatura na época. Essa comparação, além de trata-lo como artista a altura do panteão de autores literários, também o colocava como o cineasta com olhar sensível aos aspectos estéticos e sociais do Brasil “de nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante”. Rocha também via em Mauro a linha histórica do fazer no nosso cinema que todo um jovem cineasta precisaria conhecer, antes de engajar sua carreira profissional no meio cinematográfico.

Humberto Mauro nasceu em 30 de abril de 1897, no município de Volta Grande, em Minas Gerais, neto de imigrantes Italianos, que chegaram à região da Zona da Mata mineira no final do século XIX³². Mauro era filho de Caetano Mauro e Tereza Duarte Mauro. Seu pai era funcionário da companhia ferroviária *Leopoldina Railway*³³, em seguida, da *Cia. Força e Luz*³⁴. Sua mãe era uma dona de casa que precisou se dedicar ao ofício de doceira, para contribuir na renda familiar. Mauro passou a infância na sua cidade natal até 1910, quando por motivos profissionais de seu pai, ele junto com seus familiares foram morar em Cataguases, município adjacente, onde residiu da adolescência a fase adulta.

³¹ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 54.

³² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 11-13.

³³ *Ibid.*, p. 18.

³⁴ *Ibid.*, p. 37.

Durante sua adolescência Mauro se envolveu com várias atividades estudantis, esportivas, artísticas e culturais³⁵. O primeiro contato com o cinema ocorreu em 1919, quando ainda era espectador das sessões matinês do cinema de Cataguases. Os filmes que ele assistia eram de origem estadunidense, como *Rolleaux, o invencível* e o seriado *A Moeda Quebrada*, os quais foram para ele a primeira referência estética cinematográfica³⁶. A produção hollywoodiana primeiramente o atraiu como cinéfilo, posteriormente, essa produção o influenciou na sua carreira ao dirigir os seus primeiros filmes nos anos 1920. Mauro estruturava os seus roteiros com base no modelo das tramas hollywoodianas³⁷, pois nos enredos de Mauro os personagens eram a mocinha indefesa, a família da mocinha, o vilão e o herói galanteador. Trataremos disso mais adiante.

Outra obra referencial para Mauro, por seus aspectos estéticos-cinematográficos foi *Tol'able David* (1922), de Henry King (1886-1982). Impressionado com essa obra, Mauro se sentiu motivado a elaborar uma trama semelhante à de King, que anos depois, com base nessa trama estadunidense realizou *Thesouro Perdido* (1927). No entanto fazendo as devidas comparações, Paulo Emílio Salles Gomes observou que havia algumas distinções entre ambas às obras. Considerando que no filme de Mauro, apesar do protagonista viver situações semelhantes ao do personagem título (*David*), entre os dois protagonistas não há o mesmo final³⁸. O personagem de King passa por uma situação de purgatório durante boa parte do filme, mas no final, ele se torna vencedor das dificuldades enfrentadas. Já o herói da trama mauriana sofre uma fatalidade durante o resgate da mocinha e se torna o “inocente sacrificado³⁹”.

Os limites criativos do cineasta na elaboração de um roteiro é outra característica tratada por Paulo Emílio Salles Gomes. O teórico ao comparar os argumentos das tramas com as imagens dos filmes percebeu que no processo de concepção do enredo havia uma

³⁵ Ibid., p. 32-48.

³⁶ Ibid., p. 64.

³⁷ Para compreendermos as análises estéticas de Paulo Emílio Salles Gomes, também foi necessário constatar os argumentos das imagens dos filmes da fase Cataguases, como os já citados *Thesouro Perdido* (1927), *Braza Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1929). O contato com as obras nos possibilitou identificarmos o estilo mauriano de inspiração hollywoodiana. Também notamos no cineasta Brasileiro algumas das suas características estéticas peculiares, no seu estilo e poética e isso será aprofundado em nossa análise nos capítulos e seções seguintes.

³⁸ A sinopse de *Thesouro Perdido* é a seguinte: os irmãos Bráulio e Pedro, após a morte do pai são criados por um amigo, Hilário, pai de Suzana. Quando Bráulio atinge a maioridade, Hilário lhe entrega o fragmento de um mapa de um tesouro. Esse fragmento é cobiçado por um bandido e um falso médico. Para conseguir o mapa, os bandidos assassinam um velho, dono de outro fragmento, e raptam Suzana, exigindo a entrega do outro pedaço. Pedro localiza os raptadores e, após intensa luta mata-os. Quando Hilário e Bráulio chegam ao esconderijo, encontram Pedro ferido de morte. Bráulio desfaz-se do mapa e casa-se com Suzana. SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*. São Paulo: Editora do Autor, 2010. p. 991. Cf. também GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

³⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 144.

construção diegética simples e objetiva. O teórico atribui isto a sua preferência cinéfila juvenil por filmes de enredos simples e de fácil assimilação do público, como as produções de Hollywood⁴⁰. Outro fator de relevância para Paulo Emílio na formação do cineasta é o interesse técnico que ele tinha por mecânica e eletricidade⁴¹. Mauro dedicava-se mais tempo a conhecer o funcionamento dos equipamentos eletroeletrônicos, do que se aprofundar em leituras teóricas, ou em debates sobre cinema e artes. Seu principal entretenimento era consertar e montar rádios⁴². Este talento técnico de resolver problemas mecânicos ou de eletricidade, não era aplicado somente nos momentos de ócio, como também, o fazia com equipamentos cinematográficos durante as suas filmagens⁴³.

Ainda em Cataguases, Mauro pode desenvolver seu olhar estético e técnico na arte cinematográfica a partir do contato em que teve com a fotografia somado as conversas sobre cinema com o seu vizinho, o fotógrafo Pedro Comello. Imigrante de origem italiana, Comello mantinha em sua casa um laboratório e estúdios caseiros, onde Mauro o frequentava para aprender as técnicas de fotografar e revelar filmes⁴⁴. Mauro e Comello frequentavam as sessões matinês do “Cine-Teatro Recreio Cataguasense”, após as sessões ambos analisavam juntos os ângulos de câmera, interpretação dos personagens, cenários e construção diegética⁴⁵ de filmes como *Intolerance* (1916) e *Broken Blossoms* (1919) de David Wark Griffith⁴⁶ e do já citado *Tol’able David* (1921), de Henri King⁴⁷. Nessa relação entre Mauro e Comello resultou a fundação dos estúdios da *Phebo* (1925-1930)⁴⁸ e também, Comello foi o fotógrafo das primeiras obras de Mauro nesses estúdios.

O hábito de filmar em estúdio não era uma prática apreciada pelo cineasta, nem por razões estéticas, nem por razões de conforto profissional. Mesmo com os estúdios da *Phebo* funcionando num galpão industrial, no entanto, Mauro não dependia desses para filmar. Grande parte das cenas escolhidas pelo cineasta era rodada em local aberto de paisagem natural. Na realização de *Thesouro Perdido* o cineasta contou com a colaboração de amigos e

⁴⁰ Ibid., p. 72-73.

⁴¹ Antes de iniciar na carreira cinematográfica Humberto Mauro trabalhou como técnico eletricitista e teve como primeiro mestre Cypriano Teixeira Mendes, quem lhe ensinou o ofício de trabalhar com enrolamento de motores. Na oficina de Cypriano Mendes o cineasta despertou o interesse em conhecer o funcionamento das máquinas. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 73.

⁴² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 73.

⁴³ Ibid., p. 139.

⁴⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 78.

⁴⁵ GOMES, loc. cit.

⁴⁶ VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida / sua arte / sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme : Artenova, 1978. p. 132.

⁴⁷ Ibid., p. 144.

⁴⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 94 e p. 440.

familiares que serviram como atores e figuração do enredo filmado na zona urbana e rural de Cataguases⁴⁹. Algumas destas características apresentadas são os indícios, que nos conduzem a compreender a poética de *Canto da Saudade*.

O conhecimento de estética cinematográfica de Mauro foi enriquecido, quando o cineasta travou contato com os críticos da revista *Cinearte*, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima⁵⁰. Gonzaga, além de crítico e proprietário dessa revista, também era proprietário, produtor, cineasta e roteirista dos estúdios da *Cinédia*⁵¹. Gonzaga e Lima começaram a acompanhar a carreira do cineasta a partir de *Na Primavera da Vida* (1927). Desde então, esses críticos passaram a orientar pessoalmente o cineasta, que aplicou os apontamentos técnicos, que o fizeram aperfeiçoar o seu trabalho seguinte, *Thesouro Perdido*. Com essa obra, os tais críticos lhe concederam o prêmio de melhor filme do mês em nome da *Cinearte*⁵².

Nos dois últimos trabalhos, *Braza Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1929) na *Phebo Brasil Films*⁵³, Mauro começou a definir o seu estilo artístico, em consequência, das orientações dos críticos da revista *Cinearte*, conforme já havíamos citados. Com isso Adhemar Gonzaga aumentou o seu interesse pelo cineasta e o convidou a integrar à equipe dos estúdios recém-inaugurados (*Cinédia*), no Rio de Janeiro⁵⁴. No início dos anos 1930, Mauro migra de Cataguases para a capital fluminense, onde realiza a obra inaugural dos estúdios de Gonzaga, *Lábios Sem Beijos* (1931), em seguida dirige *Ganga Bruta* (1933). Nenhum dos dois filmes alcançaram o sucesso de bilheteria esperado e Adhemar Gonzaga resolve demití-lo⁵⁵. Antes de desligá-lo da *Cinédia*, Gonzaga co-dirigiu com Mauro o documentário *A Voz do Carnaval* (1933)⁵⁶.

Humberto Mauro trabalhou também nos estúdios cinematográficos da *Brasil Vita Film*⁵⁷, de propriedade da atriz, produtora e cineasta de origem Portuguesa, Carmen Santos (1904-1952). Na época, Mauro foi contratado para dirigir duas produções desses estúdios,

⁴⁹ VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida / sua arte / sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme : Artenova, 1978. p. 167.

⁵⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 125.

⁵¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 121.

⁵² *Ibid.*, p. 172.

⁵³ A mudança do nome fantasia da empresa de Phebo Sul America Film para Phebo Brasil Film foi para evitar equívocos de identificação nominal, pois havia no mesmo período uma empresa paulistana no mercado cinematográfico denominada de Sul America Films. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 201.

⁵⁴ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004, p. 63.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁶ SCHVARZMAN, loc. cit.

⁵⁷ VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC : INL, 1959. p. 103.

Favela dos Meus Amores (1935) e *Cidade Mulher* (1936)⁵⁸. Na primeira produção houve êxito de público, apesar do órgão federal de censura tentar impedir sua exibição. A censura apresentou alguns motivos racistas contra a projeção do filme nos cinemas, pois as autoridades estavam preocupadas com a quantidade de afrodescendentes e pobres da comunidade do Morro da Providência mostrada nas imagens⁵⁹. No entanto, após os argumentos de esclarecimentos prestados na delegacia de polícia por Mauro, a censura liberou essa obra para exibições públicas nas salas de cinema⁶⁰.

Com base nas declarações do cineasta sobre *Favela de Meus Amores*, o objetivo dele era transformar o duro cotidiano da comunidade carioca em líricas imagens musicadas. Para Mauro a realidade do local deveria ser compartilhada com outros espectadores Brasileiros. Ele enxergava naquele íngreme ambiente, a outra característica social invisível no Brasil, que era a dos humildes habitantes urbanos. Nas palavras do próprio Humberto Mauro: “peguei a vida como ela é. Já no começo, quando a gente vai subindo aquela escadaria (...), eu mostro uma porção de cenas paradas (...) são costumes da vida na favela⁶¹”. Quanto ao filme *Cidade Mulher*, esse não conseguiu o sucesso de público, semelhante ao do filme anterior. Devido ao fracasso de bilheteria desta última produção, Mauro permaneceu só por um breve período nessa produtora⁶². Tanto *Favela de Meus Amores* como *Cidade Mulher* não restaram cópias para conferirmos os conteúdos audiovisuais, devido ao incêndio sofrido na produtora *Brasil Vita Film*⁶³. Mesmo após ter ingressado no INCE, o cineasta ainda realizou outras produções com a atriz portuguesa. Mauro a dirigiu no filme de ficção *Argila* (1942), na qual ela interpretou a protagonista e também participou como coprodutora dessa obra⁶⁴.

O cineasta se encontrava sem alternativas para realizar filmes e tampouco em condições de voltar a sua terra natal. No entanto esta situação de dificuldade de desempenhar o seu ofício não durou por muito tempo, ao conhecer o antropólogo Edgard Roquette-Pinto (1884-1954). O antropólogo que já conhecia os filmes de Humberto Mauro⁶⁵ o levou para

⁵⁸ Ibid., p. 108. Para uma análise de *Favela de Meus Amores*, Cf. NAPOLITANO, Marcos. “O fantasma de um clássico”: recepção e reminiscências de *Favela dos Meus Amores* (H. Mauro, 1935). *Significação*, São Paulo, v. 36, n. 32, p. 137-157, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68096/0> Acesso em: 13 mai. 2016.

⁵⁹ RODRIGUES, José Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 39.

⁶⁰ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004. p. 88-89.

⁶¹ RODRIGUES, José Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 39.

⁶² SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004. p. 93.

⁶³ Ibid., p. 87.

⁶⁴ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O Cinema como “Agitador de Almas”*: *Argila*, uma cena do Estado-Novo. São Paulo: Annablume, 1999. p. 172 e 228.

⁶⁵ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004. p. 138.

trabalhar no recém-fundado Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em 1936⁶⁶. Então Mauro permaneceu no INCE, desde a inauguração até o encerramento das atividades do instituto (1937-1967). No órgão federal de cinema Mauro realizou uma vasta produção de documentários educativos de curtas-metragens de cunhos históricos, científicos, culturais e de saúde. Destacam-se nessa produção educativa *Bandeirantes* (1940)⁶⁷, *Ponteio: segundo movimento do concerto para piano e orquestra* de Heckel Tavares (1941)⁶⁸, *Argila* (1942)⁶⁹, *Alberto Nepomuceno* (1950)⁷⁰, as séries *Brasilianas* (1945-1964)⁷¹ e *Educação Rural* (1954-1959)⁷².

O primeiro filme institucional de Humberto Mauro foi *Descobrimento do Brasil* (1937), uma produção encomendada pelo Instituto de Cacau da Bahia (ICB), por Ignácio Tosta filho, o então diretor desse instituto na época. Esse trabalho recebeu a orientação intelectual dos historiadores Bernardino José de Souza e Afonso D' Escaglione Taunay⁷³, que assinaram a autoria do roteiro. A produção de *Descobrimento* ainda contou com o apoio intelectual de Roquette-Pinto⁷⁴ e técnico do INCE. A parte musical ficou a cargo do compositor Heitor Villa-Lobos, ao compor as peças especiais para o filme com o coro de alunos do curso de pedagogia regidos pela Superintendência de Educação Artística e Musical (SEMA)⁷⁵. Posteriormente, Taunay deu outra consultoria histórica no projeto do INCE também dirigido por Mauro, *Bandeirantes*.

As produções de *Descobrimento do Brasil* e *Bandeirantes* tinham como finalidade tentar construir uma imagem de dignidade dos vultos históricos portugueses, dentro de um consenso vigente entre os intelectuais da época. Roquette-Pinto, ao dirigir o INCE na sua primeira fase (1937-1947), se posicionava combativo às produções fictícias de temas históricos e enredos melodramáticos. Mauro se viu obrigado nessa fase do INCE, a interromper seu estilo e sua poética autoral, os quais foram iniciados em Cataguases e

⁶⁶ O antropólogo Edgard Roquette-Pinto assume a direção do INCE (1936-1947), desde a oficialização do instituto até a sua aposentadoria. Cf. MORETTIN, Eduardo Victorio. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 18 e 455.

⁶⁷ MORETTIN, Eduardo Victorio. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 18.

⁶⁸ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros: curta e média metragem*. São Paulo: IBAC, 2011. p. 929.

⁶⁹ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O Cinema como "Agitador de Almas": Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume, 1999. 173 p.

⁷⁰ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros: curta e média metragem*. São Paulo: IBAC, 2011. p. 38.

⁷¹ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004. p. 318-328.

⁷² *Ibid.*, p. 329-332.

⁷³ MORETTIN, Eduardo Victorio. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 192.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 193.

aperfeiçoados nos estúdios da *Cinédia* e provavelmente na *Brasil Vita Film*,⁷⁶ devido as imposições ideológicas estado-novistas do diretor desse órgão federal de cinema. Na concepção de Roquette-Pinto e de outros intelectuais da época, um tema histórico só teria credibilidade pelo público geral, se antes de sua realização passasse pelo aval do historiador consultado⁷⁷. Produções como as *O Caçador de Diamantes* (1933) de Victorio Capellaro, não recebia o crédito de filme histórico, pois grande parte dos intelectuais na época consideravam que suas tramas se aproximavam dos filmes hollywoodianos no modelo “capa e espada”, cujo o sentido era o mero entretenimento⁷⁸. Para os catedráticos como Taunay e Roquette-Pinto esse tipo de representação livre de um tema histórico como a de Capellaro soaria como uma afronta a dignidade memorial dos bandeirantes portugueses. A resposta de Roquette-Pinto e Taunay ao filme de Capellaro veio com a incumbência delegada a Mauro de ambos, para que o cineasta dirigisse o média-metragem *Bandeirantes*.

A fase institucional de Mauro, principalmente durante o Estado-Novo foi um período de intensa produtividade. Na sua longa estadia no INCE, o cineasta realizou mais de trezentos filmes entre curtas e médias-metragens⁷⁹, assim se dedicou a dirigir grande parte das produções de cunho científico e histórico do instituto, porém, ele não estava engajado ideologicamente com o regime de Vargas⁸⁰. Vale notar que, publicamente, até onde pudemos averiguar, Mauro não chegou a manifestar alguma convicção política em prol ou contrária as situações do poder executivo nacional. Nem mesmo quando estava vinculado aos projetos fílmicos orientados por Roquette-Pinto, apesar do seu posicionamento em favor de um cinema que expressasse os aspectos culturais, rurais e educativos. Mauro demonstrava estar mais engajado com a arte de fazer filmes, do que em lançar propagandas regimentais⁸¹.

Após a transição da diretoria do INCE de Roquette-Pinto para Paschoal Lemme e Pedro Gouveia, o cineasta adquiriu mais autonomia para dirigir os projetos fílmicos no instituto⁸², isso fica evidente com a produção de *Brasilianas* e *Educação Rural*, experiências que acompanham seu movimento de retorno do cineasta à Volta-Grande. Ambas abriram

⁷⁶ Devemos lembrar que conforme já esclarecido nesse capítulo, os estúdios da *Brasil Vita Film*, de propriedade de Carmen Santos sofreu um incêndio e por esta razão, não pudemos conferir o estilo e a poética de Humberto Mauro pelas imagens de nenhuma das duas obras de Mauro realizadas nesses estúdios. Os filmes *Favela dos Meus Amores* e *Cidade Mulher* foram destruídos e até o momento nenhuma cópia integral ou trechos desse filme puderam ser encontrados em nenhum outro lugar. Cf. SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004, p. 87.

⁷⁷ MORETTIN, Eduardo Victorio. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 111.

⁷⁸ *Ibid.*, p.110.

⁷⁹ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004. p. 16.

⁸⁰ MORETTIN, Eduardo Victorio. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 457.

⁸¹ MORETTIN, loc. cit.

⁸² *Ibid.*, p. 455.

outra perspectiva para Humberto Mauro em dois aspectos. O primeiro era o de retomar o seu estilo e poética rural em meio a sua oficina de criação artística que era paisagem natural do município natal, onde Mauro se sentia inspirado para criar imagens musicadas e também mostrar à população do campo a potencialidade dos recursos naturais que ela pode utilizar em proveito próprio.

A série *Brasilianas* é composta de filmes que enquadram cenas do cotidiano rural, acompanhadas de trilha sonora na forma de músicas instrumentais, canções e poemas musicados. Os curtas-metragens são: 1) *Casinha Pequeninina e Chuá-Chuá* (1945); 2) *Azulão e Pinhal* (1948); 3) *Aboios e Cantigas* (1954); 4) *Engenhos e Usinas* (1955); 5) *Cantos de Trabalho* (1955); 6) *Manhã na Roça / Carro de Bois e Meus Oito Anos* (1956); 7) *Cantos de Trabalho II* (1958); 8) *A Velha a Fiar* (1964). Estes filmes são o lugar de refúgio da memória do cineasta, onde a câmera de filmagem se torna sua lira, acompanhando as vertentes poéticas da sua “cachoeira⁸³” imaginária.

Já na série *Educação Rural*, Humberto Mauro se preocupa mais em expor conteúdos didáticos sobre os cuidados de higiene pessoal e vida saudável, do que em criar imagens poéticas sonorizadas do meio campestre. O objetivo dessa série documental é orientar a população do campo a utilizar de maneira adequada a programação arquitetônica dos seus lares, fabricar e conservar alimentos, construir silos trincheiras, poços artesianos e fossas. Apesar de ser uma série de utilidade pública como em outros filmes de sua carreira, há um tratamento estético das imagens e especial cuidado com a trilha musical. O conjunto é composto pelas seguintes obras: *Captação de Água* (1954), *Higiene Rural – fossa seca* (1954), *Preparo e Conservação de Alimentos* (1955), *Silo Trincheira* (1955), *Construções Rurais – fabricação de tijolos e telhas* (1956), *Poços Artesanais* (1959).

Os filmes da série *Educação Rural* foram encomendados ao INCE pela *United States Agency for International Development*, como parte de um projeto internacional de produzir filmes didáticos, para difundir os cuidados de higiene às populações rurais de toda a América do Sul⁸⁴. Contudo, o filho do cineasta e também o fotógrafo dos filmes da série Zequinha

⁸³A expressão do cineasta para definir o ofício de fazer filmes é a conhecida: “cinema é cachoeira”. Segundo Mauro: “O cinema que faço é o cinema das coisas do meu universo. É o cinema rural que me apaixonou. Não posso ir muito longe. Tiro a poesia da minha paisagem cotidiana. Vejo as coisas que as pessoas comuns não vêem”. Ver VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida / sua arte / sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme : Artenova, 1978. p. 231.

⁸⁴ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004. p. 329. Para mais informações sobre os curtas dessa natureza, financiados pelos EUA, desde o contexto da política de Boa Vizinhança Cf. BRODA, Paula de Castro. *Health for the Americas: as animações dos estúdios Walt Disney à educação das famílias latino-americanas no contexto da política da boa vizinhança (1943-1946)*. Guarulhos: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) : Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH), Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Iniciação Científica, 2012. SALDIER,

Mauro entendia que nessa proposta estadunidense havia o interesse de incentivar à modernização de nossa agricultura para criarmos um processo intensivo de produtividade agrícola. No entanto essas orientações estrangeiras eram consideradas inaplicáveis, por não condizerem com a realidade dos trabalhadores rurais brasileiros daquele período⁸⁵. Mauro se preocupava em mostrar que os próprios trabalhadores da roça já possuíam as ferramentas, matérias-primas, outros utensílios necessários e habilidade para aplicar os seus próprios conhecimentos técnicos na construção de fossas, captação de água potável, transformação e conservação de alimentos. A preocupação de Mauro em trazer os conteúdos ao entendimento do público-alvo o fez trabalhar com uma linguagem planificada nos curtas-metragens dessa série⁸⁶. O cineasta também questionou, de certa forma, o caráter vertical do INCE que em grande parte das suas produções vinha hierarquizando a relação de conhecimento entre o que ensina (conhecedor) e o que aprende (nada sabe)⁸⁷.

Em 1952 Humberto Mauro funda os estúdios cinematográficos Rancho Alegre, onde ele realiza *Canto da Saudade*⁸⁸. Por ser *Canto da Saudade* o nosso objeto de estudo o abordaremos detidamente ao longo deste trabalho. Após a exibição de *Canto da Saudade*, Humberto Mauro foi contemplado por dois prêmios relevantes nos anos 1950. O primeiro foi conferido pela crítica de arte do jornal *O Estado de São Paulo* em 1954, o prêmio “Saci” de melhor diretor do ano⁸⁹. No mesmo ano também concedido o “Prêmio Governador” de melhor fotografia ao seu filho José de Almeida “Zequinha” Mauro. No entanto esta obra ainda é pouco conhecida por grande parte do público e dos críticos do cinema brasileiro.

A preocupação do Mauro com o cinema ser o meio de veicular conteúdos de educação, ciência, cultura e arte se acentuou no final dos anos 1950, quando no governo Juscelino Kubitschek apresenta ao ministro da educação e cultura Clóvis Salgado a proposta de criação de centros culturais comunitários. Em contato com o ministro em 1958, Mauro apresenta a sua proposta:

Preocupado com a necessidade de uma exibição regular, para as populações rurais, de filmes educativos e culturais, pensei na criação de um Centro Cultural para as pequenas comunidades com a inclusão de todas as outras atividades de caráter educacional, no sentido de educação de base, preconizado pela UNESCO.

Darlene. *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*. Austin: University of Texas Press, 2012.

⁸⁵ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004. p. 329.

⁸⁶ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004. p. 329.

⁸⁷ SCHVARZMAN, loc. cit.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 332.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 333.

Penso que o progresso de uma comunidade só se realiza de maneira orgânica e coerente quando os valores culturais novos são gradativamente introduzidos e assimilados, sem o desprezo, porém, dos fatores tradicionais que mantêm a continuidade histórica e que imprimem a cada agrupamento humano suas características próprias⁹⁰.

Mauro considerava necessário que os órgãos federais de cinema, a exemplo do INCE onde trabalhava pudessem trazer às pequenas comunidades rurais as produções educativas institucionais. Com isso o cineasta visava não apenas a o conhecimento sobre as produções artísticas e culturais no País, como também estabelecer uma relação de troca de saberes populares com as comunidades rurais. A intensão de Mauro era dar impulso a produção de seus filmes em Volta-Grande, os curtas-metragens documentais com temas rurais e os tornar conhecidos do grande público.

Para realizar *Canto da Saudade*, um trabalho artístico e de produção quase solitária, Mauro assumiu múltiplas funções atrás e a frente das câmeras. Desde a concepção do argumento e autoria do roteiro, até funções de produtor, ator e compositor de algumas músicas especiais das cenas (conforme os créditos do filme informam). Este filme foi para o cineasta um exercício de retomada e afirmação, agora mais incisiva de sua poética audiovisual expressada principalmente em seu primeiro cinema⁹¹. Dentro da filmografia mauriana, *Canto da Saudade* ocupa um lugar especial por alguns aspectos. O primeiro aspecto é o seu caráter artesanal de produção, sem o apoio financeiro de uma forte produtora, com uma pequena equipe técnica, com alguns atores e interpretes musicais famosos e com figurantes populares locais. O segundo aspecto trata-se da sua poética rural, a qual foi interrompida quando iniciou suas atividades no INCE⁹², só podendo retomá-la, ainda dentro do próprio instituto, quando realizou *Alberto Nepomuceno* e as séries de curtas-metragens *Brasilianas* e *Educação Rural*.

Antes de passarmos à análise direta do filme de Mauro, em seus aspectos estéticos e históricos é necessário tratarmos sucintamente de alguns dos eventos ocorridos durante o contexto de realização de *Canto da Saudade*. A partir dele podemos compreender um conceito vigente de fazer cinema defendido por alguns intelectuais, artistas e empresários brasileiros dos anos 1950, que era o de tentar adaptar em nosso País um modelo europeu cinematográfico de produção em estúdios. Nesse sentido, primeiramente vamos analisar a breve estadia de Alberto Cavalcanti no Brasil que ministrou algumas palestras, orientou e

⁹⁰ VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida / sua arte / sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme : Artenova, 1978. p. 162.

⁹¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 121, 295-354 e 125-126.

⁹² MORETTIN, Eduardo Victorio. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 136, 155, 441.

participou da fundação de três estúdios paulistas nesse período. E trataremos também dos dois primeiros congressos de cinema em São Paulo, ocasiões nas quais essa concepção de cinema foi discutida, entre outros temas.

Tratar da presença de Alberto Cavalcanti e suas contribuições na experiência industrial no cinema paulista tem duas finalidades. A primeira é apresentarmos um breve panorama do cinema brasileiro no contexto de *Canto da Saudade*. A segunda é compararmos as duas propostas de modelos de produção cinematográfica distintas entre Cavalcanti e Mauro, para que possamos entender as razões que levaram o proprietário dos estúdios *Rancho Alegre* a fundá-lo em Volta-Grande.

2 ALGUNS ASPECTOS DO MEIO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO NOS ANOS 1950

Como já anunciamos no final da seção anterior, aqui faremos um breve panorama do cinema brasileiro na segunda metade do século XX. Reforçando aqui a importância que devemos dedicar na observação de alguns aspectos contextuais, para que possamos compreender o surgimento dos estúdios de Mauro e a realização de seu único filme nesses. No início dos anos 1950, o campo cinematográfico brasileiro vivia sob intensa agitação intelectual e cultural. Críticos, produtores, cineastas e atores vinham há mais de três décadas discutindo o processo de produção de filmes nacionais. Naquela segunda metade do século XX, esses grupos visualizavam uma nova perspectiva para as atividades industriais de cinema no País. São Paulo concentrou alguns dos eventos que propunham ratificar a necessidade de se incentivar nosso cinema, como as palestras e a breve estadia do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti (que vivia na Inglaterra) em nosso País, I e II Congressos Nacionais de Cinema Brasileiro⁹³, o debate sobre a criação do INC e a fundação dos efêmeros estúdios cinematográficos da *Vera Cruz*, *Maristela*, *Kinofilmes* e *Multifilmes*. É nesse contexto que Humberto Mauro inaugura os *Estúdios Rancho Alegre* e realiza *Canto da Saudade*.

De modo sucinto apresentaremos a vinda de Alberto Cavalcanti e sua contribuição para a efêmera experiência do cinema paulista. Isso nos ajuda a compreender como Mauro foi visto pela crítica da época e pelo Estado brasileiro. Entender os surgimentos dos estúdios paulistas (*Vera Cruz*, *Maristela* e *Kinofilmes*), outro tema tratado nesse capítulo, nos leva não apenas a verificar a dimensão técnica e a relação das companhias da época com o mercado, como também, identificar um debate conceitual sobre a representação dos temas nacionais no cinema brasileiro. Para tratar da questão da representatividade do nacional faremos, também, uma comparação entre os gêneros produzidos pelos estúdios paulistas com as chanchadas cariocas.

⁹³ Segundo Carlos Ortiz: De 22 a 28 de setembro de 1952 reuniu-se na Capital da República o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. Fruto de resoluções subsequentes das mesas redondas realizadas em São Paulo em agosto e setembro do ano anterior, das mesas redondas promovidas no Rio nos dias 5, 6 e 7 de novembro de 1951 e do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, o certame nacional exprimia, por conseguinte, uma aspiração crescente e constante da classe hoje numerosa dos profissionais do cinema brasileiro.

2.1 Alberto Cavalcanti: dos seminários aos estúdios

A presença de Alberto Cavalcanti (1897-1982) no Brasil colaborou para a implantação de alguns empreendimentos paulistas no ramo cinematográfico e também para o processo de criação do Instituto Nacional de Cinema (INC). Em 1949, o jornalista e empresário Assis Chateaubriand (1892-1968) foi à Inglaterra com o intuito de convidar o cineasta brasileiro para ministrar um curso de cinema promovido pelo Centro de Estudos Cinematográficos⁹⁴ no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

No MASP, o cineasta abordou dentro de um conjunto de palestras, as suas experiências como realizador no cinema europeu, as quais, posteriormente foram compiladas em seu livro *Filme e Realidade* (1951)⁹⁵. Após aproximadamente quarenta anos de ausência de sua terra natal e por onde houvesse residido na Europa, Alberto Cavalcanti era visto como um profissional ativo e reconhecido pelo seu trabalho. Ele viveu na França integrando o movimento da *Avant Garde* francesa nos anos 1920 e na Inglaterra, onde além de coordenar uma equipe de documentaristas, também foi diretor dos documentários no *General Post Office* (GPO), durante o período do entre guerras⁹⁶.

Em São Paulo havia um clima de euforia na recepção do cineasta, quando o jornalista Assis Chateaubriand fez as honras ao apresenta-lo ao público. Na análise do historiador de cinema Máximo Barro o evento acontecia:

Num ambiente inflamado, porejando cinema, a chegada de Cavalcanti ganhou aspectos de algumas sequências de De Mille ou *grand finale* à Tchaikovsky. Saudado pelo velho Chateaubriand, no pequeno Auditório do Museu de Arte, onde funcionava o seminário de Cinema, foi comparado ao marido de Sherazade, daí continuando numa Catarata inesgotável e inseqüente de gemas e pedras preciosas, típicas do astuto jornalista, quando nada tinha a dizer⁹⁷.

No excerto de Máximo Barro verificamos que a expectativa era grande, pois Chateaubriand pensava estar certo de que Cavalcanti traria aos produtores, roteiristas, cineastas e técnicos do cinema brasileiro, mais do que conhecimento da arte de fazer filmes. O tom celebrativo manifestado publicamente pelo jornalista ao cineasta, demonstrou que, além de sentir confiança no conteúdo teórico das audiências preparadas, também estava convicto de

⁹⁴ BARRO, Máximo. *Agostinho Martins Pereira: o idealista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. p. 77.

⁹⁵ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Artenova : Embrafilme. 1976. p. 19.

⁹⁶ TOCANTINS, Leandro. Prefácio à 3ª. Edição: suma vivência de Alberto Cavalcanti. In: CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Artenova : Embrafilme, 1976. p. 13.

⁹⁷ BARRO, Máximo. *Agostinho Martins Pereira: o idealista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. p. 77.

que à reputação do cineasta no cinema europeu garantiria às nossas produções, um espaço de exibição nos circuitos mundiais. Muitos profissionais de nosso cinema almejavam atingir um padrão técnico de qualidade nas nossas produções para consolidar uma relação de paridade com outras produções estrangeiras nos mercados interno e externo⁹⁸.

O ambiente paulistano no final dos anos 1940 estava sob o espírito do desenvolvimentismo urbano-industrial⁹⁹. No campo cultural da capital paulista, também existia esse mesmo espírito modernizador, devido a nossa sintonia com as tendências artísticas e culturais cosmopolitas, em circulação nas principais cidades europeias do pós-guerra¹⁰⁰. O cinema como arte industrial acompanhou em tempo simultâneo, essas transformações culturais, científicas e tecnológicas.

Nossa crítica paulistana de cinema tentava fazer um palimpsesto na história do cinema nacional, ao desconsiderar toda a experiência das atividades cinematográficas no Brasil realizadas nos períodos anteriores à década de 1950¹⁰¹, principalmente as dos cariocas. Para o crítico Benedito Junqueira Duarte, os eventos como os seminários de Alberto Cavalcanti no MASP e a assinatura do contrato no MAM formalizando a criação da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* foram tratados, como atos de refundação do cinema brasileiro. Na análise do historiador do cinema Arthur Autran:

Nos anos de 1950, houve um deslocamento dessa posição para a construção do discurso histórico sobre cinema brasileiro. Este, tal como elaborado por B. J. Duarte, necessitava negar o início da produção sonora, em especial as chanchadas, para dissimular a primeira tentativa industrial efetiva do cinema brasileiro: a Cinédia¹⁰².

Para Arthur Autran, as intenções de B. J. Duarte eram a de fazer a tábula rasa na história do cinema brasileiro, assim favorecendo uma nova contagem das experiências doravante as de nossa indústria paulista no pós-1945. O crítico queria combater à antiga imagem do cinema nacional que estava associada desde os anos 1930, a tradição do gênero popular da chanchada carioca. Disputando com a antiga capital federal, o *status* histórico, a capital paulista teve a honra de ser a sede de uma ambiciosa companhia de cinema do Brasil, a *Vera Cruz*. Nas palavras do próprio B. J. Duarte:

Para nós, o Cinema Brasileiro renasceu, em sua fase sonora, no dia 3 de novembro de 1949. Bem sabemos que muita gente vai protestar contra essa

⁹⁸ BARRO, Máximo. *Agostinho Martins Pereira: o idealista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. p. 78.

⁹⁹ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001. p. 18.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰¹ AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 157.

¹⁰² AUTRAN, loc. cit.

nossa afirmação. Mesmo assim, repetimos: o renascimento do cinema brasileiro data de 3 de novembro de 1949. Foi na tarde desse dia, numa das salas do Museu de Arte Moderna, que se concluiu a escritura de Constituição da Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Muitas pessoas assinaram o documento. Homens de bem, capitalistas, comerciantes, industriais, intelectuais¹⁰³.

Nessa provocação lançada por B. J. Duarte encontramos a definição do perfil dos eleitos para realizarem e gerirem a atividade de produção de cinema no Brasil, ou seja, os sujeitos abastados, capitalistas industriais, apreciadores e mecenas das artes. Essa formalização da companhia cinematográfica aconteceu no Museu de Arte Moderna (MAM), por ser considerado o local onde circulavam a elite intelectual, artística, social e empresarial do Brasil. O crítico acreditava que só a burguesia paulista estava em condições de fundar uma companhia cinematográfica ao nível da *Vera Cruz*. As razões não eram apenas financeiras: essa elite se autoconsiderava preparada para elaborar um produto artístico mais sofisticado de entretenimento.

Quando Alberto Cavalcanti chegou ao Brasil, o empresário Franco Zampari (1898-1966), de origem italiana e radicado no País, já havia fundado em 1948 o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e paralelamente estava investindo no município de São Bernardo do Campo na fundação da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*¹⁰⁴. O TBC não era apenas um mero espaço que abrigava a companhia teatral de repertório bem-sucedida da capital paulista, como também o berço de muitos cineastas, atrizes e atores que protagonizaram os filmes da *Vera Cruz*. Pertenciam ao TBC, nomes de diretores (também cineastas) como Abílio Pereira de Almeida, Ruggero Jaccobi, Adolfo Celi, Luciano Salce¹⁰⁵ e de atrizes e atores como Eliane Lage, Cacilda Becker, Cleyde Yáconis, Tônia Carreiro, Ziembinski, Jardel Filho e Mário Sérgio¹⁰⁶.

Alberto Cavalcanti ocupava na *Vera Cruz* o cargo de produtor / diretor-geral¹⁰⁷ incumbido de cuidar da estrutura de funcionamento dos estúdios e importar da Europa os

¹⁰³ AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 157.

¹⁰⁴ GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 37.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 36-39.

¹⁰⁶ GUZIK, loc. cit. p. Para conferir os dados sobre os trabalhos dos diretores e atores citados Cf. SILVA NETO, Antônio Leão. *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*. São Bernardo do Campo: Antônio Leão Silva Neto, 2011 e consultar os seguintes verbetes: *Na Senda do Crime* (1954), *Floradas na Serra* (1954), *Caiçara* (1950) e *É Proibido Beijar* (1954).

¹⁰⁷ Não há consenso sobre o cargo exato ocupado por Alberto Cavalcanti na *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. Cf. PELLIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI, Cláudio M. *Alberto Cavalcanti: pontos sobre o Brasil*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. p. 43. GALVÃO, Maria Rita Esther. *Cinema e Burguesia: o caso Vera Cruz*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 39 o definem como produtor-geral. Já em JESUS, Maria Ângela de. *Glauco Mirko Laurelli: um artesão do cinema*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2000. p. 68, Cavalcanti teria sido diretor geral, segundo a declaração do cineasta Glauco Mirko Laurelli.

técnicos e maquinários¹⁰⁸. Na memória de alguns profissionais ele foi um realizador íntegro, atuante e dedicado no fazer cinematográfico. O cineasta Glauco Mirko Laurelli destaca sua breve trajetória pelos estúdios brasileiros. Sobre Cavalcanti, segundo Laurelli:

Na *Vera Cruz*, como diretor-geral, foi o responsável por toda a parte artística do estúdio. Foi quem trouxe todos os técnicos ingleses e franceses, para trabalhar aqui. Foi ele que armou tecnicamente a Vera Cruz. Depois começou a ter muitos problemas na empresa e começaram a destruí-lo aos pouquinhos. Mas ele ainda conseguiu dirigir alguns filmes por aqui. Na *Kinofilmes* que era a *Maristela*, conseguiu fazer três filmes: *Simão*, *o Caolho*, *O Canto do Mar* e *Mulher de Verdade*¹⁰⁹.

Apesar do prestígio recebido no Brasil, devido a sua experiência internacional e mesmo bem assediado por nossos profissionais de cinema, Alberto Cavalcanti vivenciou um clima conflituoso na *Vera Cruz*, a ponto de não ter lhe restado outra opção a não ser a de deixar a companhia. Durante sua breve gestão (1950-1951) a companhia produziu *Caiçara* (1951), de Adolfo Celi, *Terra Sempre Terra* (1951), de Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida, *Ângela* (1951), de Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida, *Painel* (1951), de Victor Lima Barreto e *Santuário* (1951), de Victor Lima Barreto¹¹⁰. A principal acusação dos diretores da *Vera Cruz* contra Cavalcanti referia-se a sua gestão financeira nos estúdios. Segundo o próprio Cavalcanti, acusavam-no de onerar demais os orçamentos das produções, de contratar profissionais sem consultar os outros executivos da empresa, de não possuir sensibilidade artística e de fracasso de bilheteria¹¹¹. Após desentendimentos com Zampari, o cineasta migrou para a concorrente recém-fundada *Maristela* e em seguida ele próprio fundou a *Kinofilmes*.

Após a demissão de Cavalcanti, a *Vera Cruz* deu continuidade à produção de filmes até 1955. Mesmo com o sucesso de *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, o qual recebeu prêmio em Cannes de melhor filme de aventura, este não foi suficiente para cobrir as despesas contraídas pela empresa, devido à má administração dos seus recursos financeiros. Se a celeuma com Cavalcanti envolvia a saúde financeira da empresa, o cenário econômico da companhia com a nova diretoria não gerou melhoras. Pelo contrário, os problemas foram se

¹⁰⁸ JESUS, Maria Ângela de. *Glauco Mirko Laurelli: um artesão do cinema*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007. p. 68.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹¹⁰ CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura : Art Editora, 1990. p. 212-213.

¹¹¹ GALVÃO, Maria Rita Esther. *Cinema e Burguesia: o caso da Vera Cruz*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 104.

agravando. Os novos diretores não planejavam os gastos com as produções e ainda mantinham o alto custo dos salários dos artistas. Nem mesmo esses novos diretores conseguiram persuadir o capital privado a investir nas produções cinematográficas da *Vera Cruz*. Sem receber qualquer tipo de incentivo estatal, a empresa se viu obrigada encerrar mais cedo as suas atividades¹¹².

Outra razão crucial para o fim dessa companhia cinematográfica brasileira foi a parceria comercial feita com a distribuidora estadunidense *Columbia Pictures*. A intenção de Zampari era que essa distribuidora intermediasse a venda de filmes da *Vera Cruz* para outras salas de exibição na Europa e Estados Unidos da América. Contudo a empresa de Zamparia havia contraída com a *Columbia* uma dívida relevante. A *Columbia* se aproveitou da fragilidade financeira da *Vera Cruz* para pleitear uma fatia maior de lucro no mercado exterior de exibição, sobre as produções brasileiras intermediadas por ela. Isso levou a companhia brasileira a condição de desvantagem no negócio¹¹³.

A experiência da *Vera Cruz* a despeito de todos os problemas ocorridos serviu de incentivo a alguns empresários paulistanos que passaram a investir no ramo cinematográfico. De São Bernardo do Campo para São Paulo, Alberto Cavalcanti voltou ao ofício de realizador de filmes nas novas companhias paulistas *Maristela*, *Kinofilmes* e *Multifilmes*. Em 1950 o produtor cinematográfico Mário Civelli convenceu o industrial do ramo de tecelagem e de transportes, Mário Boeris Audrá Jr., a juntos fundarem a Companhia cinematográfica *Maristela* Ltda.¹¹⁴. Com uma duração de vida maior que a da *Vera Cruz*, a companhia *Maristela* conseguiu manter um ritmo de produção constante e a gestão de Civelli evitava cometer os mesmos erros que levaram sua concorrente à falência. O crítico Alex Viany ao tratar da visão administrativa de Mário Civelli, observou que:

Sob sua orientação, a produção da *Maristela* e da *Multifilmes* levou em consideração, até certo ponto, a capacidade e as limitações do mercado brasileiro. Produção rápida e barata – mas, infelizmente, rápida e barata também nos valores que garantem os lucros: história, apuro técnico, qualidade artística, características brasileiras¹¹⁵.

Civelli sentiu dificuldades de conduzir os estúdios dentro da realidade do mercado cinematográfico brasileiro. Segundo Viany, a tentativa de conter os gastos no orçamento de

¹¹² CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura : Art Editora, 1990. p. 232.

¹¹³ Ibid., p. 230.

¹¹⁴ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2009. p. 106.

¹¹⁵ Ibid., p. 107.

produção para manter a saúde financeira da empresa, também comprometeu a sua lucratividade. Nas palavras do crítico, “produção rápida e barata – mas, infelizmente, rápida e barata também nos valores que garantem os lucros: história, apuro técnico, qualidade artística, características brasileiras”. Era de interesse desses dois empresários imigrantes italianos em nosso País investir no cinema de estúdio (*Vera Cruz* e *Maristela*). O seu objetivo era consolidar um mercado interno a partir da capitalização de recursos de produção, por meio de nossa bilheteria e conseqüentemente conquistar o mercado externo com os nossos filmes de sucesso de público com enredos filmados de temas brasileiros¹¹⁶.

Devido a algumas razões de ordem financeira, a produção da *Maristela* viveu alguns anos de intermitências nos lançamentos de filmes. O pesquisador de cinema Afrânio Mendes Catani organizou essas oscilações temporais em quatro fases distintas. A primeira ocorreu entre 1950 e 1951, a segunda entre 1951 e 1952, a terceira entre 1954 e 1956¹¹⁷ e a quarta e última entre 1957 e 1958. Os filmes produzidos na primeira fase foram: *Presença de Anita* (1951), *Suzana e o Presidente* (1951), *O Comprador de Fazendas* (1951) e *Meu Destino é Pecar* (1952). Nessa fase a empresa também foi locadora dos equipamentos de filmagem para a realização de *A Carne* (1952). Na segunda fase, apenas um único filme foi produzido por recursos próprios: *Simão, o Caolho* (1952) e novamente por razões econômicas se viu obrigada a prestar serviços de locação de equipamentos para os filmes *Areão* (1952) e *O Saci* (1953)¹¹⁸.

A retomada do nível de produção dos estúdios paulistanos se deu na terceira fase, quando realizou: *Magia Verde* (1955), *Mãos Sangrentas* (1955), *Cinco Canções* (1955), *Quem Matou Anabela?* (1956), *Getúlio, Glória e Drama de um Povo* (1956) e *Pensão de D. Stela* (1956) e em coprodução com a *Cinédia* realizou *Carnaval em Lá Mario* (1955). Nessa mesma fase de atividade, a *Maristela* se associou a *Columbia Pictures* e entregou a distribuição e produção dos seus filmes à empresa estrangeira. À *Maristela* restou-lhe apenas uma participação nos ativos e a responsabilidade de disponibilizar sua equipe técnica, na realização das seguintes obras: *Leonora dos Sete Mares* (1955) e *Os Três Garimpeiros* (1955)¹¹⁹.

A quarta fase da *Maristela* são os anos finais de suas atividades cinematográficas. Durante essa fase a empresa paulistana cumpria o contrato firmado com a *Columbia Pictures*

¹¹⁶ LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das margens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005. p. 85.

¹¹⁷ CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura : Art Editora, 1990. p. 237.

¹¹⁸ CATANI, loc. cit.

¹¹⁹ CATANI, loc. cit.

de coprodução dos seguintes filmes: *Casei com um Xavante* (1958) e *Vou te Contá* (1958). No mesmo período, porém sem a participação da *Columbia*, a Maristela foi parceira de alguns cineastas independentes, os quais se sentiram atraídos pelos estúdios, pois neles realizaram os seguintes filmes: *Arara Vermelha* (1957) de Tom Payne, *Rio, Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos e *O Grande Momento* (1958) de Roberto Santos¹²⁰.

No mesmo período em que foi fundada a *Maristela* no início dos anos 1950, paralelamente surgiram dois outros estúdios, o da *Multifilmes* e da *Kinofilmes*. Com situação semelhante ao do primeiro empreendimento de Civelli e Audrá Jr., esses dois últimos estúdios também tiveram uma curta existência¹²¹. Isso se deu pelo fato do produtor Mário Civelli estar sob o sabor experimental dos empreendimentos, ou de apenas seguir um impulso amador. Mário Civelli havia entrado no cinema brasileiro como um aventureiro, pois não possuía nenhuma experiência comprovada no meio cinematográfico italiano¹²². Depois de se desligar da *Maristela* em sua primeira fase, ele inicia uma outra em sua carreira de produtor e convenceu o empresário Anthony Assunção a juntos abrirem uma produtora. Ambos fundam a *Multifilmes S/A*¹²³. Durante a sua meteórica existência (1952-1954) a *Multifilmes* produziu: *Modelo 19* (1952), *Destino em Apuros* (1952), *Fatalidade* (1953), *Uma Vida para Dois* (1953), *O Craque* (1954), *A Sogra* (1954), *Chamas no Cafezal* (1954) e em coprodução com a Atlântida *A Outra Face do Homem* (1954)¹²⁴. Nenhuma dessas produções sustentaram a permanência da *Multifilmes* no mercado cinematográfico.

Depois de dirigir seu único filme na *Maristela*, *Simão, O Caolho* (1952), Cavalcanti fundou a *Kinofilmes* onde dirigiu suas duas únicas obras: *Canto do Mar* (1953) e *Mulher de Verdade* (1954). Nenhuma dessas produções foi suficiente para valer o orçamento investido ou despertou o interesse de público ou crítica no circuito exibidor da época¹²⁵. Com *Simão, O Caolho*, Cavalcanti conseguiu sucesso de crítica. O retorno financeiro da bilheteria possibilitou cobrir somente os custos de filmagem, porém, não serviu para a recuperar o caixa da produtora¹²⁶. Já com os outros dois filmes não houve êxito algum de público pagante ou crítica. Após realizar o último filme no Brasil (*Mulher de Verdade*), Cavalcanti não vê mais

¹²⁰ CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura : Art Editora, 1990. p. 237.

¹²¹ CATANI, loc. cit.

¹²² VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2009. p. 106.

¹²³ VIANY, loc. cit.

¹²⁴ CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura : Art Editora, 1990. p. 268.

¹²⁵ Ibid., p. 252.

¹²⁶ Ibid., p. 248.

perspectivas de se manter na sua terra natal¹²⁷, devido as falências ocorridas com a *Vera Cruz*, *Maristela*, *Multifilmes* e *Kinofilmes*. Frustrado o cineasta decide voltar para a Europa com o intuito de retomar a sua antiga e bem-sucedida carreira cinematográfica.

Antes de deixar o país, Cavalcanti foi convidado a participar de uma mesa de debate no programa “Serões Culturais”, na TV Record apresentado pelo crítico e editor da revista de arte e cultura *Anhemi*, Benedito Junqueira Duarte. Esse programa também contou com a presença do produtor Adhemar Gonzaga, o crítico e teórico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, o crítico Francisco Luiz de Almeida Sales e o já citado cineasta Humberto Mauro¹²⁸. As declarações elogiosas do apresentador do programa a Cavalcanti, nos traz a impressão, de que se tratava mais de uma despedida de um amigo. Nas palavras do próprio B. J. Duarte:

Quanto a Cavalcanti... é com amargura que eu o vejo tomar a estrada de outras terras. Caro Cavalcanti a você principalmente eu quero neste momento proporcionado por “Anhemi” e pela TV Record, dedicar a parte afetiva desta reunião. A você, Cavalcanti que em sua própria terra for tratado como um estrangeiro indesejável, enquanto muito estrangeiro indesejável obtinha nela o que sempre lhe negaram. A você, difamada, caluniado, insultado, escarnecido, incompreendido, o alvo de todas as infâmias eu quero neste minuto fugaz, em que nos é dado ainda desfrutar de sua presença, eu quero expressar publicamente a minha máguia infinda que me assalta, que toma conta de mim e de quantos amam o nosso cinema, tal como deve ser amado, que o prezam, o respeitam, o têm como o meio de expressão esplêndido, pelo qual nos é possível transmitir o que de bom e de mau existe nesta nossa pobre nação¹²⁹.

Apenas devemos lembrar que com a vinda de Cavalcanti ao Brasil, conforme já citado, um grupo de intelectuais, críticos, classe artística e técnicos de cinema de São Paulo tentaram fazer tábula rasa na trajetória do cinema nacional. B. J. Duarte foi um dos intelectuais que por meio da imprensa anunciou um suposto renascimento de nosso cinema, depois dos eventos ocorridos no MASP e MAM. Isso fez com que o apresentador dos “Serões” demonstrasse a sua indignação com as autoridades públicas e também, com os homens influentes do ramo cinematográfico, por não terem contribuído com esforço do cineasta em consolidar a tão esperada indústria de filmes no Brasil. Cavalcanti seria a esperança para muitos produtores e críticos de cinema que investiram suas finanças, dedicaram tempo e esperavam que a expertise do brasileiro no cinema europeu abrisse um atalho para o sucesso de nosso cinema, aqui e fora do País.

¹²⁷ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2009. p. 108.

¹²⁸ DUARTE, Benedito Junqueira. Cinema de 30 dias – o cinema brasileiro nos “Serões de Anhemi”. *Anhemi*, São Paulo, Anhemi, Ano V, v. XVII, n. 49, dez. 1954. p. 194.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 206. Sobre a data exata da exibição do programa de televisão, a única informação que consta é que foram realizados “em duas noites da primeira quinzena de novembro” no ano de 1954.

Mesmo com a presença de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro nos “Serões Culturais”, B. J. Duarte parecia menosprezar a importância desses dois pioneiros do cinema brasileiro e priorizar a do cineasta com experiência no exterior. Isso notamos na introdução da transcrição das falas do apresentador do programa publicada em *Anhemi*: “de um lado representando o cinema clássico brasileiro Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro¹³⁰”, “do outro lado representando o cinema nacional contemporâneo, Alberto Cavalcanti e B.J. Duarte¹³¹”. Nessas definições do crítico ao distinguir os tipos de cinemas feitos pelos presentes cineastas no programa televisivo, em “cinema clássico” e “cinema contemporâneo” podemos perceber que a intenção dele não era a de dividir temporalmente as produções realizadas por cada um dos cineastas da mesa. O objetivo era dignificar a figura intelectual e artística de Alberto Cavalcanti em nosso cinema. É estranho esse tipo de classificação do apresentador para com os cineastas, pois Gonzaga, Mauro e Cavalcanti possuem poucas diferenças entre eles no tempo de carreira profissional e nos anos 1950, os três ainda eram realizadores ativos no nosso “cinema nacional contemporâneo”. Contudo como já informado anteriormente, a razão de B. J. Duarte era de tentar anular toda a experiência anterior de nossos pioneiros, por considerarem ultrapassadas demais para serem associadas ao Brasil da modernidade urbana e industrial dos anos 1950.

Apesar de também lançar elogios a Gonzaga e Mauro, o crítico associa o produtor-cineasta e o cineasta ao passado do cinema silencioso. Duarte afirma:

É possível que muita gente não saiba quem seja Humberto Mauro, pois esse homem simples não gosta de aparecer e detesta principalmente a auto-propaganda tão a gosto de certos cineastas destas e de outras terras. Não seria possível aqui contar a vida desse homem bom, nem relacionar todas as películas componentes de sua cinegrafia. Basta que eu diga que Humberto Mauro é uma das figuras mais inteligentes entre os realizadores do cinema mudo brasileiro, ao lado de Ademar Gonzaga, o mais lúcido e o mais desprendido entre os que produziram o nosso cinema, na mesma época¹³².

Ainda complementa:

À pessoa desses dois homens que tão dignamente representam o passado limpo e arejado do cinema brasileiro, um passado que hoje ainda se projeta, às claras, na atualidade torva da nossa produção cinematográfica, a esses dois homens presta “Anhemi” a mais reverente de suas homenagens¹³³.

¹³⁰ DUARTE, Benedito Junqueira. Cinema de 30 dias – o cinema brasileiro nos “Serões de Anhemi”. *Anhemi*, São Paulo, Anhemi, Ano V, v. XVII, n. 49, dez. 1954. p. 204.

¹³¹ *Ibid.*, p. 205.

¹³² DUARTE, loc. cit.

¹³³ DUARTE, loc. cit.

O crítico ao prestar “a mais reverente de suas homenagens” a Gonzaga e Mauro parece que a está fazendo em tom de reconhecimento do conjunto da obra ambos, mas ao mesmo tempo parece sutilmente sugerir um distanciamento de ambos da produção de filmes dos anos 1950. Um dos pontos indicativos nesse pronunciamento é quando ele adjectiva Mauro com a seguinte expressão “é uma das figuras mais inteligentes entre os realizadores do cinema mudo brasileiro”. Ou mesmo quando ele trata o produtor-cineasta (Gonzaga) e o cineasta (Mauro) como “à pessoa desses dois homens que tão dignamente representam o passado limpo e arejado do cinema brasileiro”. Com isso, o crítico pouco

Aqui o crítico-apresentador intensifica sutilmente o seu combate aos realizadores de outras localidades brasileiras. O comportamento de B. J. Duarte não parece ser uma deselegância casual com os convidados do programa, mas, um posicionamento engajado que o crítico manifesta ao promover as modernas tendências do cinema estrangeiro. Isso o fez ignorar as produções de Mauro no período como *Canto da Saudade*. Duarte queria antecipar um lugar fixo para o cineasta num imaginável museu de história do nosso cinema.

As referências de cinema contemporâneo para o crítico estavam sob o jugo burguês de aceitação de categorias estrangeiras de produção de filmes nos anos 1950. Por este motivo B. J. Duarte negava, além do passado paulista de realizadores pioneiros como José Medina¹³⁴, também os dos ciclos regionais¹³⁵ como de Recife¹³⁶ e Campinas¹³⁷, pelo simples fato de omiti-los em seu programa de televisão ou em suas manifestações críticas escritas. Nem mesmo os prêmios que Mauro e seu filho Zequinha Mauro receberam pela direção e fotografia de *Canto da Saudade* foram o suficiente para mudar a opinião de B. j. Duarte sobre os antigos realizadores, os quais continuavam ativos e heroicos em seus empreendimentos fílmicos.

Nesta seção do segundo capítulo esperamos ter apresentado, como os empresários e a crítica paulistas pensavam a indústria de cinema em nosso país. A vinda de Cavalcanti ofuscou, os pioneiros e antigos realizadores da história de nosso cinema, pois, até mesmo Humberto Mauro que estava envolvido com o cinema educativo do INCE, não foi

¹³⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 38.

¹³⁵ PAIVA, Samuel. Possibilidades de leitura sobre o gênero de viagem na Revista Cinearte. In: _____; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 71.

¹³⁶ Sobre o ciclo do Recife Cf. PAIVA, Samuel. Possibilidades de leitura sobre o gênero de viagem na Revista Cinearte. In: _____; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 71. Cf. também CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia*. Recife: Ed. UFPE, 2010. 241 p.

¹³⁷ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2009. p. 55.

considerado pela crítica naquele período. Sobre as críticas de B. J. Duarte ao filme de Mauro continuaremos esse assunto na seção que trata da recepção de *Canto da Saudade*, no capítulo seguinte.

2.2. O ‘nacional’ e ‘estrangeiro’ na indústria de nosso cinema nos anos 1950

Vimos na seção anterior como se deu o processo de fundação e estruturação das companhias paulistas de cinema que atuaram nos anos 1950. Já nesta seção trataremos do interesse que os produtores dessas companhias tinham com o conteúdo diegético dos seus filmes e da recepção desses pela crítica. O período efêmero de atividade dos estúdios paulistas na segunda metade do século XX foi o tempo suficiente, não apenas para a assimilação do aprendizado técnico dos nossos profissionais nos *sets* de filmagens, como também serviu para suscitar um debate intelectual. Críticos, teóricos e produtores da época discutiam a questão da representação do nacional, em nossa arte cinematográfica. Nesse debate identificamos dois grupos distintos que apresentavam pontos de vistas divergentes sobre o cinema brasileiro. De um lado havia os produtores que acreditavam estar produzindo filmes originais com temas da cultura popular brasileira e do outro os críticos e teóricos que acusavam nossos estúdios de serem reprodutores dos modelos culturais importados.

Os intelectuais principalmente de esquerda estavam em consenso de que o Brasil deveria implantar um modelo de indústria-cultural digno de um país moderno e independente. Para eles a nossa sociedade precisaria iniciar uma etapa desenvolvimentista industrial e apresentar uma identidade cultural que nos adjetivasse como brasileiros¹³⁸. Por isso o crítico Alex Viany apontou como problema da indústria nacional de cinema, o débito das companhias com o público brasileiro ao omitir nos filmes as nossas “características brasileiras¹³⁹”. Alguns intelectuais comunistas naquele período acusavam a *Vera Cruz* de ser uma empresa moldada no padrão estadunidense de produtora cultural. A socióloga Célia Aparecida Ferreira Tolentino mapeou a recepção dos filmes dessa companhia na revista *Fundamentos* e constatou que:

Entretanto, o cinema praticado pela Vera Cruz era visto pelos críticos da *Fundamentos* como deletério e imperialista. Para eles, essa empresa não fazia um cinema brasileiro, não dava um “sentido nacional” nem mesmo quando abordava nossos temas, porque os cineastas e técnicos da Vera Cruz eram estrangeiros e, no mínimo, tinha uma visão “cosmopolita”. Segundo Bernardet & Galvão (1983), essa questão ganha foro no debate

¹³⁸ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001. p. 17.

¹³⁹ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2009. p. 107.

cinematográfico, e aquela empresa paulista que se inaugura propondo um cinema nacional de padrão internacional e cujo objetivo maior seria construir a Hollywood brasileira em São Bernardo do Campo acaba tendo de responder às críticas que reclamam mais “brasilidade” e “nacionalidade” em seus filmes¹⁴⁰.

Para Célia Tolentino, esse posicionamento nacionalista apresentado por alguns de nossos críticos no contexto dos 1950 era combativo no campo ideológico, uma vez que identificavam no cinema de Hollywood uma forma de alienação cultural própria ao imperialismo estadunidense. A revista *Fundamentos* era uma publicação onde intelectuais comunistas escreviam em defesa de uma indústria cinematográfica nacional e independente ante a dominação estrangeira¹⁴¹. Não bastaria todo o aparato tecnológico para realizar um filme, se os enredos não fossem construídos dentro de temas da nossa “brasilidade”¹⁴². Isso era um indicativo de que naquele período, o nosso espectador já estava se familiarizando com os assuntos voltados a nossa realidade urbana e rural.

No entanto há controvérsias quanto as acusações à *Vera Cruz* de fundar aqui as bases de um modelo estadunidense de produção cinematográfica. Para o pesquisador de cinema Maurício R. Gonçalves, a empresa de Zampari estava sob a influência europeia, mas não estadunidense. Isso se verifica no próprio TBC, onde se encenavam em grande parte de seus espetáculos, obras de dramaturgos e autores literários franceses. Os encenadores desses espetáculos, também eram oriundos de países europeus. A grande parte dessa comunidade imigrante era de italianos como Adolfo Celi, Ruggero Jacobi, Luciano Salce, Flamínio Bollini Cerri e o polonês Zbigniew Ziembinski¹⁴³. Lembrando que a própria formação artística de Alberto Cavalcanti é europeia. Segundo M. R. Gonçalves:

Percebe-se, então, que o olhar daqueles que organizaram e trabalhavam no TBC estava voltado para a cultura europeia muito mais do que para a norte-americana, e particularmente voltado para o cinema europeu muito mais do que para o cinema hollywoodiano. Muitas dessas pessoas acabaram também organizando e trabalhando na Companhia Cinematográfica Vera Cruz e para lá transportaram esse modo de ver a cultura e o cinema¹⁴⁴.

Ainda complementa que:

¹⁴⁰ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O Rural no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001. p. 21.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴² *Ibid.*, p. 21.

¹⁴³ GONÇALVES, Maurício R. *Cinema e identidade nacional no Brasil (1898-1969)*. São Paulo: LCTE, 2009. p. 167.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 169.

O próprio cineasta Alberto Cavalcanti, que assumiu a produção geral da Vera Cruz, desenvolveu uma sólida carreira na avant-garde francesa e no documentarismo inglês, além dos filmes de ficção que realizou na Inglaterra. Quando foi convidado por Zampari para capitanear a produção geral dos novos estúdios, trouxe consigo inúmeros técnicos originários dos mais variados países europeus¹⁴⁵.

De qualquer forma foi inevitável para Zampari utilizar da mão-de-obra estrangeira durante o processo de estruturação das duas principais companhias dramática e cinematográfica paulistas, no início dos anos 1950. Na análise de Gonçalves, ambas companhias (TBC e *Vera Cruz*) dependiam do *know-how* artístico e técnico exclusivos de imigrantes em sua maioria italianos, ingleses e franceses. O próprio Cavalcanti que residiu em grande parte da sua vida na Europa foi inserido nos padrões franceses e ingleses de produção e estética cinematográfica aceitos internacionalmente.

Contudo Gonçalves ainda enxergou na linha de criação de enredos da *Vera Cruz* uma tentativa de se desenvolver alguns traços de cultura popular brasileira. Nas produções da empresa de Zampari foram explorados os aspectos socioculturais de nossa realidade urbana e rural. Um dos exemplos disso é o filme *O Cangaceiro* (1953) de Victor Lima Barreto, que contou com a colaboração no roteiro da romancista Rachel de Queiroz e com os figurinos, cenário e desenhos, do artista plástico Carybé. Para M. R. Gonçalves:

O filme proporcionou a descoberta do cangaço como gênero cinematográfico - o que para a época era absolutamente original - e do nordeste como paisagem dramática e social, tornando-se fonte de inspiração para diversos realizadores na história do cinema brasileiro. Os diálogos escritos por Rachel de Queiroz, sobre originais de Lima Barreto e a decoração de ambiente, o figurino e desenho de produção, realizados por Caribé, emprestaram a necessária brasilidade e autenticidade, ao filme. A primeira parte do filme como a sequência do saque ao vilarejo e depois, com o cotidiano do acampamento do bando de Galdino, faz possível visualizar o que era o cangaço no interior do nordeste brasileiro no início do século XX¹⁴⁶.

Em *O Cangaceiro*, Gonçalves encontrou elementos que correspondem a uma realidade regional. Ao escolher o tema do cangaço, a produção tomou certos cuidados ao representar os bandoleiros no Nordeste brasileiro e por esse motivo consultaram os dois expressivos artistas da época, naturais ou radicados nessa região do País. Rachel de Queiroz, de origem cearense, já era uma reconhecida romancista da fase regionalista do movimento literário modernista de

¹⁴⁵ GONÇALVES, Maurício R. *Cinema e identidade nacional no Brasil (1898-1969)*. São Paulo: LCTE, 2009. p. 169.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 173-174.

nosso País (anos 1930)¹⁴⁷. O artista plástico argentino Carybé, radicado em Salvador - BA era especialista em representar nas suas pinturas em telas os tipos populares, cenas de cultos religiosos de matriz africana e de outros costumes e tradições soteropolitanas¹⁴⁸. Esses artistas trouxeram muito mais do que uma contribuição estética regional, como também, um pouco de conhecimento geográfico, histórico e social das localidades urbanas e rurais do Nordeste brasileiro. *O Cangaceiro* foi um produto da *Vera Cruz* que visava abrir um nicho nos mercados nacional e internacional de representação cinematográfica de nossos temas.

O Cangaceiro não foi o único filme da companhia a trazer o Brasil popular para as telas de cinema. Na *Vera Cruz* além do drama ter sido trabalhado como o principal gênero das suas produções, também houve durante um efêmero período a busca por levar o público massivo às salas de exibição, por meio de obras que provocasse o riso. Algumas comédias populares de costumes cotidianos foram realizadas naquele período, como o primeiro filme em que trabalhou o ator-comediante Amácio Mazzaropi, o *Sai da Frente* (1952) dirigido por Abílio Pereira de Almeida. Antes de fazer o seu primeiro filme, Mazzaropi já era um artista conhecido de longa data por seu público cativo que o acompanhava nas suas performances circenses, dramáticas e nos programas de rádio e televisão¹⁴⁹. Na observação do historiador Sidney Ferreira Leite:

O contingente de espectadores dos filmes de Mazzaropi era composto, em grande medida, pelos milhares de migrantes que se deslocaram do interior do país para as grandes e médias cidades brasileiras ao longo das décadas de 1950 e 1960. Essas duas décadas foram marcadas pelo impacto do desenvolvimento urbano e industrial. Pela primeira vez na história do Brasil a população urbana superou a rural, delineando o projeto de um país moderno. O Jeca representava e denunciava o atraso que a sociedade e o Estado pretendiam superar. O sucesso e empatia da personagem com as plateias que lotavam as salas de cinema justificam-se, pois o talento espontâneo e intuitivo de Mazzaropi traduzia a sensação de que os seus espectadores eram mais modernos que o Jeca a quem assistiam nas telas¹⁵⁰.

Para Sidney F. Leite a preocupação da *Vera Cruz* era atrair para as salas de cinema o público interiorano instalado nas capitais do País e o personagem de Mazzaropi era o espelho de identificação com esse público. O cinema como arte moderna e urbana teria como dever acompanhar essa dinâmica social e dialogar com a realidade desses novos espectadores. A

¹⁴⁷ DUTRA, Eliane Freitas. Cultura. In: GOMES, Ângela de Castro ... [et al.] (Orgs.). *Olhando para dentro: 1930-1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. p. 246.

¹⁴⁸ ENCICLOPÉDIA Digital Itaú. Biografia de Carybé. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1199/carybe>. Acesso em: 05 fev. 2015.

¹⁴⁹ DUARTE, Paulo. *Mazzaropi: uma antologia de risos*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. p. 34-64

¹⁵⁰ LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das margens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005. p. 88.

partir dos anos 1950, o fluxo migratório nacional aumentou nas regiões urbanas do País, pois muitos desses migrantes buscavam nos grandes centros urbanos alguma oportunidade de emprego, moradia e conseqüentemente, o cinema ainda era uma forma de lazer popular acessível. Mazzaropi interpretava comicamente o tipo do caipira aparentemente ingênuo, dócil e conformado com as situações desfavoráveis a ele. No entanto nas telas de cinema poderíamos verificar que ao final da diegese, com habilidade e esperteza, seus personagens além de emitirem suas críticas sutis, também reagiam e saíam vencedores a qualquer tentativa de golpe contra ele.

Apesar do sucesso de Mazzaropi nos únicos três filmes que trabalhou na *Vera Cruz*¹⁵¹, não havia nos projetos de Franco Zampari o interesse de continuar a produzir comédias populares. O empresário dessa companhia se posicionava ideologicamente combativo aos filmes leves com apelo vulgar, como os da chanchada carioca¹⁵², pois considerava ser esse um gênero pejorativo. Comédias populares não eram bem-vistas pelo empresário. Portanto evitava produzir esses tipos de filmes para não comprometer a reputação da sua empresa frente à elite artística e intelectual paulistana. Para ele isso o distanciaria da sua pretensão de atingir os padrões universais de qualidade aceitos no mercado consumidor da época. Para a *Vera Cruz*, os seus fundadores esperavam que a empresa pudesse ser associada ao “mundo desenvolvido”, ou a uma “Hollywood Brasileira¹⁵³”. Na visão da socióloga Soleni Biscouto Fressato:

Paradoxalmente, foi no seio da Vera Cruz, que Mazzaropi, em 1952, abusando do espírito cômico, tão criticado pela empresa, iniciou sua atuação no cinema como protagonista de *Sai da Frente* (1952). Mais curioso ainda é a terceira produção em que atua, *Candinho* (1953), personificando um caipira ingênuo e frágil, valorizando a temática rural, elementos que a Vera Cruz queria ultrapassar com sua proposta de cinema industrial desenvolvido¹⁵⁴.

Soleni Fressato observou o tratamento de inferioridade dado pelos produtores da *Vera Cruz* aos temas mais populares. Muitos desses produtores aparentemente modernos e espirituosos quando propunham projetos de filmagens de temas nacionais como *O Cangaceiro*, ainda assim, no fundo não haviam superado o preconceito que mantinham sobre

¹⁵¹ Os únicos três que Mazzaropi trabalhou na *Vera Cruz* foram: *Sai da Frente* (1952), *Nadando Em Dinheiro* (1952) e *Candinho* (1953). Cf. DUARTE, Paulo. *Mazzaropi: uma antologia de risos*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2003. 340 p.

¹⁵² FRESSATO, Soleni Biscouto. *Caipira sim, trouxa não: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi*. Salvador: Ed. UFBA, 2011. p. 215.

¹⁵³ FRESSATO, Soleni Biscouto. *Caipira sim, trouxa não: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi*. Salvador: Ed. UFBA, 2011. p. 215.

¹⁵⁴ FRESSATO, loc. cit.

esse assunto. A imagem do caipira era um tabu para a empresa, pois essa continuava estigmatizada ao do habitante ignoto, de hábitos indignos e de pacato morador de lugar insalubre. O caipira era remetido às relações arcaicas sociais, econômicas, culturais e com um senso de ingenuidade. Para a empresa, filmes que apresentavam apelos de comicidade popular estavam associados ao antigo gênero de chanchada carioca, porém, isso não condizia com os propósitos de Zampari, quando fundou a *Vera Cruz*.

Por mais que Zampari repudiasse o cinema de chanchada do Rio de Janeiro, no entanto devemos reconhecer historicamente, que esse foi o gênero mais bem-sucedido comercialmente de nosso cinema. Da mesma forma, os filmes da chanchada foram considerados pela crítica da época como os mais brasileiros de nossa identidade cinematográfica¹⁵⁵. Esse gênero vulgar de filme recebeu uma expressiva aceitação dos nossos espectadores, em consequência do interesse que o grande público tinha pelos programas musicais populares das rádios, difundidos entre os anos 1930 e 1940. O público se sentia atraído pela simplicidade do enredo e pelos números musicais, com performances de atores e cantores que embalavam a plateia com as canções de samba, marchinhas de carnavais, ou também de alguns outros sucessos populares. Na seção seguinte veremos como se deu essa atração do público de rádio pelos filmes musicais.

2.3 Cruzamentos e proximidades entre o rádio e o cinema

Desde os anos 1930 que os filmes musicais cariocas haviam caído no gosto popular e rendido bilheteria por mais de duas décadas. Na época o rádio e o cinema eram os principais veículos de comunicação, propaganda e entretenimento de massa, por isso, muitos dos ídolos das canções populares difundidas pelas ondas do rádio, também ocupavam as telas das salas de projeção.

Com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, o Estado brasileiro incentivou as atividades industriais de cinema e radiodifusão¹⁵⁶ no País. O objetivo do governo federal era utilizar estúdios como o da *Cinédia*¹⁵⁷, rádios estatais ou privadas para produzirem cinejornais, ou outras produções fílmicas, programas de auditórios, rádio novelas e lançar

¹⁵⁵ AUGUSTO, Sérgio. *Esse Mundo É Um Pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira : Companhia das Letras, 1989. p. 20.

¹⁵⁶ DUTRA, Eliana de Freitas. Cultura. In: GOMES, Ângela Castro ... [et al.] (Orgs.). *Olhando para dentro: 1930-1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. p. 246.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 260.

canções populares, para fins de persuasão ideológica. Fundada a primeira emissora estatal no Rio de Janeiro, a Rádio Nacional, o governo Vargas abria o campo das comunicações no País, assim também concedendo as emissoras privadas de rádio o direito de pleitearem o espaço na difusão de conteúdos pedagógicos, culturais, de entretenimento e do noticiário oficial. A historiadora Eliana de Freitas Dutra explica que:

No campo musical, os programas de auditório da Rádio Nacional, animados por artistas de grande popularidade como Ary Barroso, Emilinha Borba, Lamartine Babo, Sílvio Caldas, Vicente Celestino, entre outros, com seus sambas, boleros e marchas de Carnaval, respondiam pela estratégia de carrear simpatia popular ao regime. O DIP adotou uma programação diversificada no rádio, que se distribuía entre as emissoras e entre a programação das mesmas, a qual incluía até leituras de resenhas e fragmentos de livros¹⁵⁸.

Ainda complementa que:

Assim as programações da Rádio Nacional abrangeriam desde noticiários e novelas – como *Em busca da felicidade*, de 1941, a primeira do rádio brasileiro -, até programas educativos para diferentes segmentos sociais e adaptações de romances, como *Mar Morto*, de Jorge Amado. O radioteatro com dramas históricos foi uma alternativa às novelas, explorando episódios como a Inconfidência Mineira, com o drama das prisões e exílios dos conjurados, bem como eventos como a Abolição da escravidão, a retirada de Laguna, ocorrida durante a guerra entre Brasil e Paraguai¹⁵⁹.

Semelhante a uma pequena casa de shows, os auditórios das emissoras de rádio nos anos 1930 eram espaços de interação social frequentado por um público geral que poderia prestigiar com muita proximidade dos palcos os grandes nomes de sucesso. Na lista de atrações desses programas de auditórios estavam Ary Barroso, Emilinha Borba, Sílvio Caldas e Vicente Celestino, os quais também poderíamos encontra-los nos elencos anunciados em cartazes de cinema. Um exemplo disso é o nome de Vicente Celestino num cartaz da *Cinédia* quando protagonizou no *O Ébrio* (1946), filme dirigido por sua esposa na época, a atriz e cineasta Gilda de Abreu. Segundo Eliana Dutra o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) cuidava da elaboração do noticiário, conteúdos culturais e históricos e dos textos das performances dos rádios-dramas. Todos esses conteúdos transmitiam aos ouvintes os valores nacionais históricos de orientação positivista, sobre os vultos considerados heroicos e de ascendência lusitana. Personagens que lideraram revoltas, membros da família real, ou até

¹⁵⁸ DUTRA, Eliana de Freitas. Cultura. In: GOMES, Ângela Castro ... [et al.] (Orgs.). *Olhando para dentro: 1930-1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. p. 263.

¹⁵⁹ DUTRA, loc. cit.

militares que participaram em campanhas beligerantes, como Tiradentes, Princesa Isabel e Duque de Caxias.

O espaço de radiodifusão não estava restrito apenas às emissoras estatais, pois as emissoras privadas, também tinham concessão oficial para transmitir suas programações musicais semelhantes às da Rádio Nacional. Para Eliana Dutra o clima musical era agitado entre as atrações artísticas e o público de auditório. A historiadora identificou que no período inicial dos programas de rádios:

Havia igualmente os popularíssimos programas e concursos musicais, os seriados infantis e juvenis e os programas humorísticos. Outras rádios, como a Mayrink Veiga – local de estreia da famosa cantora Carmen Miranda, mas que contou também com vozes como as de Noel Rosa e Francisco Alves – e a Rádio Tamoio, fundada em 1927 com o nome de Rádio Educadora do Brasil, também abrigavam vários programas de grande audiência popular¹⁶⁰.

Tanto nos auditórios quanto nos aparelhos domésticos de rádios, as audiências eram disputadas entre as emissoras concorrentes. A diversificação dos tipos de programas para variadas faixas etárias, gêneros e preferências já trazia um indicativo de que havia uma preocupação dos produtores em identificar o perfil de seus ouvintes. As rádios objetivavam revelar talentos artísticos nos seus concursos musicais e lançar as últimas canções para manter os seus fãs atualizados com os trabalhos de seus artistas prediletos.

É nesse contexto musical incentivado pelos programas de rádio que os estúdios cariocas de cinema das décadas de 1930 e 1940, com destaque a *Cinédia* e *Atlântida* realizaram os filmes musicais. Nos anos 1930, Adhemar Gonzaga fundou a *Cinédia*¹⁶¹ e parte expressiva produzida pelos seus estúdios estava voltada para o mercado interno de filmes com números artísticos de cantores. Contudo não podemos classificar essa produção segundo o gênero atualmente conhecemos como chanchada, pois haviam nesses filmes apenas cenas em que os artistas populares interpretavam as mais conhecidas canções lançadas pelas rádios e gravadoras. Nessa relação rádio e cinema a historiadora Suzana Cristina de Souza Ferreira explica que:

Rádio e cinema, no Brasil pós-anos 30, constituíram uma relação das mais saudáveis e se utilizaram mutuamente na promoção cada qual de seus interesses, mas sem se desvincularem. No entanto não se pode deixar de se

¹⁶⁰ DUTRA, Eliana de Freitas. Cultura. In: GOMES, Ângela Castro ... [et al.] (Orgs.). *Olhando para dentro: 1930-1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. p. 263.

¹⁶¹ FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *O cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo: Annablume, 2003. p. 59.

considerar o fato de o rádio ser, desde os anos 30, o epicentro da cultura de massa no país¹⁶².

Conforme o excerto de Suzana Ferreira, ambos eram veículos de comunicação de massa e por isso, mesmo havendo distinção entre suas linguagens e suas formas de se relacionarem com o público, ambos atuavam em sintonia com as tendências culturais. A historiadora ainda identificou nessa relação entre sociedade, rádio e cinema que:

A sociedade carioca era um laboratório fértil dessa alquimia, potencializando este traço quando um meio de comunicação de massa tão forte quanto o rádio se popularizou. O lugar de incentivador, divulgador e ratificador da música e do humorismo e da dramaturgia popular deslocou-se da festa da Penha, dos circos, das casas das “tias” baianas e dos espetáculos de revista para as emissoras de rádio, sendo estas, agora, as organizadoras da estética da produção artística nascida do povo e voltada para ele. O rádio tinha uma penetração enorme, e não só no Rio; nenhum outro veículo viria a ser parceiro tão feliz para o cinema carioca¹⁶³.

Para Suzana Ferreira o rádio e o cinema foram os meios onde se difundia a epifania popular entre os seus ouvintes. As manifestações culturais que antes estavam restritas ao espaço social carioca, com esses dois veículos de comunicação de massa conseguiram ultrapassar o âmbito regional e ganharam conhecimento e aceitação em todo o território nacional. O rádio, assim como as salas de cinema foram expandidos para além-Rio de Janeiro atingindo muitas outras localidades brasileiras, que puderam acompanhar programações musicais, de humor e de dramaturgia. Isso contribuiu para que a produção cinematográfica da época pudesse ganhar incentivos em bilheteria e fidelizar um público que buscasse diversão com as narrativas musicadas e com cenas fílmicas bem-humoradas.

O caminho do sucesso do cinema brasileiro em nossas salas de exibição parecia ter sido encontrado. Desde as primeiras filmagens e nos debates de décadas anteriores para a preparação do solo brasileiro para nossas produções, nenhum produtor ou nenhum realizador saberia dizer qual seria o gênero atrativo aos nossos espectadores admiradores das produções hollywoodianas. O advento da tecnologia que permitia gravar e reproduzir o som permitiu que muitos sucessos carnavalescos e de outros gêneros vulgares pudessem ser inseridos com as imagens filmadas, assim surgindo o filme musical¹⁶⁴. Para Suzana Ferreira:

¹⁶² FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *O cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo: Annablume, 2003. p. 70.

¹⁶³ FERREIRA, loc. cit.

¹⁶⁴ Ibid., p. 74.

Quando a partir dos anos 30, teve início a produção carioca de filmes dentro de um processo “industrial”, o filmusical surgiu, e foi como se tivesse sido encontrada a resposta a uma das várias questões colocadas ao cinema brasileiro até aquele momento. Esta produção cinematográfica lançou mão da música popular e dos seus intérpretes de sucesso, tanto no disco como no rádio, usou deste recurso para tornar tais filmes eficazes em termos de garantir a constância da sua exibição e a presença do grande público. No entanto, os filmusicais produzidos durante a década de 30 não foram nem embrião, nem o modelo acabado do que surgiria anos mais tarde como gênero para o cinema nacional: a chanchada¹⁶⁵.

Atrair pela identificação esse foi o principal interesse do cinema feito nos anos 1930, que passou a estender o prazer do público ouvinte de encontrar os seus ídolos interpretando suas canções prediletas nas telas projetadas. Desde então muitos dos artistas passaram a fazer parte do universo conjunto do rádio e cinema. Abrindo o caminho para o que nos anos 1940 estúdios como os da companhia *Atlântida* desenvolvesse um gênero cinematográfico que é um misto de música e situações cômicas: a famosa chanchada.

O gênero musical popular que ganhou a rádio difusão e as telas de cinema na época era o samba. Por longas datas, essa já vinha sendo a música cultuada nos bairros populares do Rio de Janeiro e encontradas em várias manifestações cariocas, desde festas religiosas, folguedos e até em festas consideradas profanas como o carnaval¹⁶⁶. Muitos dos compositores e intérpretes desse tipo tradicional de sonoridade eram de origem étnica africana e social das camadas humildes. Nessa fonte cultural afro-brasileira é que o cinema aproveitou para construir seus enredos e lançar suas atrações musicais nas chanchadas brasileiras¹⁶⁷. A companhia cinematográfica *Atlântida* é a referência histórica de produtora de filmes com os sucessos carnavalescos.

O rádio e o cinema passaram a ser o veículo de anúncio da abertura da festa de carnaval no País. O evento que até os anos 1930 era uma cerimônia tradicional local na cidade do Rio de Janeiro. Entre os anos 1940 e 1950 muitos brasileiros passaram a participar mesmos distantes da capital federal, ou pela transmissão dos lançamentos musicais, ou pela projeção das salas de cinema dos sucessos que marcariam a festa popular do ano. Segundo o crítico Sérgio Augusto:

Não era mais o arraial da Penha que servia de trampolim para os grandes sucessos de carnaval. Já havia, então, para esse fim, emissoras de rádio, em cujos estúdios e auditórios a folia de Momo corria solta com alguns meses de

¹⁶⁵ FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *O cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo: Annablume, 2003. p. 76.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹⁶⁷ FERREIRA, loc. cit.

antecedência, é verdade, mas pela primeira vez os rincões mais afastados do país passaram a ter acesso à imagem dos ídolos da música popular versados em sambas e marchinhas, através de filmusicais carnavalescos¹⁶⁸.

Foi nesse clima que se fez a chanchada e esta tornou-se popular no resto do País. Diferente dos programas de auditórios do rádio, o cinema possuía sua própria forma de compartilhar as performances dos interpretes dos sambas e marchinhas que eram sucessos no carnaval.

Quando fundada a *Atlântida* em 1941, o propósito de seus idealizadores era de produzir na companhia uma diversificada gama de gêneros fílmicos com uma abordagem séria e mais reflexiva sobre os assuntos da realidade brasileira¹⁶⁹. No manifesto de fundação dessa companhia foram lançadas as pretensões de seus empreendedores quanto ao tipo de produto que desejavam fabricar e distribuir no mercado exibidor. Os produtos pretendidos pela companhia variavam: longas e curtas-metragens de ficção, artístico-culturais, noticiários, documentários, desenhos animados e serviço de dublagens de filmes estrangeiros¹⁷⁰. Inicialmente não havia um interesse dos empresários da Atlântida em fazer filmes para atender o mercado de entretenimento das camadas populares. Contudo cinco anos depois do início do início das suas atividades, a companhia mudou o seu escopo de produção para filmar comédias musicais de gosto vulgar. Isto se deu com o primeiro filme que se caracteriza pelo modelo que conhecemos como chanchada, *Esse Mundo É Um Pandeiro* (1946), de Watson Macedo. Antes de passarmos ao filme veremos rapidamente o conceito de chanchada.

2.4. A realidade brasileira na Chanchada

A origem etimológica da chanchada não é brasileira, mas sim italiana, que foi derivada da palavra *cianciata* e significa “um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso¹⁷¹”. Segundo Sérgio Augusto o termo ficou conhecido em Portugal e Espanha, no século XVI “quando por lá expandiu-se a *chanza*, uma modalidade de ‘fala caricata feita para recrear o espírito e exercitar a criatividade’, baseada na falsidade e na mentira”¹⁷². Nossos críticos e teóricos de cinema contribuíram no debate conceitual sobre o

¹⁶⁸ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira : Companhia das Letras, 1989. p. 13.

¹⁶⁹ RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura : Art Editora, 1990. p. 153.

¹⁷⁰ BARRO, Máximo. *José Carlos Burle: um drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007. p. 87.

¹⁷¹ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira : Companhia das Letras, 1989. p. 17.

¹⁷² AUGUSTO, loc. cit.

significado do termo. Para Alex Viany era: “comédia popularesca, em geral apressada e desleixada, com interpolações musicais”. Paulo Emílio Salles Gomes definiu como: “comédia popularesca, vulgar e frequentemente musical”. Jean-Claude Bernardet de um modo bem-humorado deixou aberto a tentativa de encontrar a semântica do termo. Num artigo publicado na revista *Cinema*, Bernardet definiu na seguinte expressão: “Acho que chanchada é o nome geral que se dá a todas as comédias e comédias musicais de apelo popular feito no Brasil entre 1900 e 1960 mais ou menos, em que apreciam astros do tipo Oscarito¹⁷³”.

Sérgio Augusto na sua pesquisa sobre chanchadas conseguiu identificar alguns elementos estéticos que compunham esse gênero. A diegese era estruturada em quatro estágios sendo os: “1) mocinho e mocinha se metem em apuros; 2) cômico tenta proteger os dois; 3) vilão leva vantagem; 4) vilão perde vantagem e é vencido¹⁷⁴”. Havia ainda um segundo tipo diegético, o qual possuía uma única variação, ou seja, “quando o mocinho, a princípio sereno e cândido, revelava-se, por força das circunstâncias, um espertalhão¹⁷⁵”. Organizado dentro dessa estrutura de elaboração dos argumentos de seus roteiros, a companhia encontrou a receita ideal para manter as suas atividades por mais de duas décadas.

Com *Esse Mundo É Um Pandeiro*, Watson Macedo lançou as bases do estilo da comédia carnavalesca sendo essa um modelo para as próximas produções dos estúdios da *Atlântida*. As características predominantes apresentadas nos filmes musicais desses estúdios são “a paródia à cultura estrangeira¹⁷⁶” e “uma preocupação de expor algumas feridas da vida política e social do país¹⁷⁷”. Nessa comédia de Macedo, o cineasta utiliza como referência para fazer uma leitura bem-humorada na principal cena interpretada pelo ator-comediante Oscarito, a performance sensual de Rita Hayworth na produção hollywoodiana, *Gilda* (1946) de Charles Vidor. Na análise de João Luiz Vieira o tratamento dado por Watson Macedo a cena foi: “como atração máxima, apresentava Oscarito travestido de Rita Hayworth parodiando o célebre número *Put the blame on Mame*, do filme *Gilda* (1946 direção de Charles Vidor), ao mesmo tempo que os personagens denunciavam o recente fechamento dos cassinos por todo o país¹⁷⁸”.

¹⁷³ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira : Companhia das Letras, 1989. p. 17-18.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁵ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira : Companhia das Letras, 1989. p. 15.

¹⁷⁶ VIEIRA, João Luiz. A chanchada (1930-1950). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura : Art Editora, 1990. p. 158.

¹⁷⁷ RAMOS, loc. cit.

¹⁷⁸ RAMOS, loc. cit.

A chanchada foi um gênero de aceitação de público, porém foram poucos os intelectuais de cinema que a reconheceram culturalmente, como gênero cinematográfico brasileiro¹⁷⁹. O fato de parodiar os sucessos comerciais de origem estrangeira, não a reduziu o seu caráter de identidade nacional. O crítico Alex Viany enxergou nessas comédias populares um trabalho autêntico de nossos cineastas ao representarem a realidade brasileira com um tom humorístico típico de nossa gente¹⁸⁰. Para o crítico Sérgio Augusto:

De qualquer modo, as chanchadas transpiravam brasilidade por quase todos os fotogramas – e não apenas ao colocar em relevo aspectos e problemas do cotidiano de sua claqué, como a carestia, a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoreira, a corrupção política, a indolência burocrática. Até quando pretendiam ser meros pastichos de tolices estrangeiras, algo lhe traía a inconfundível nacionalidade. Se, como a *Metro*, possuísse um dístico, o da *Atlântida* não seria *ars gratia artis* (arte pela arte), mas bem que poderia ser *ridendo castigat mores* (rindo purificaremos costumes) - que Oscarito ou Grande Otelo na certa traduziriam para “rindo castigamos os mouros”¹⁸¹.

Se esses filmes “transpiravam brasilidade”, não é pelo gênero ter sido originado no Brasil, mas pela criatividade de nossos cineastas ao fazerem as leituras dos argumentos tratados nos filmes estrangeiros e transporem nas suas paródias fílmicas. Nas versões da *Atlântida* foram inseridas algumas situações extraídas do contexto político e econômico do País, as quais receberam tratamentos cômicos, conforme descreveu Sérgio Augusto. Nesse sentido a chanchada feita pela *Atlântida* possui distinção de outras produções estrangeiras.

Uma forte inclinação dos produtores cinematográficos paulistas era buscar temas brasileiros, mas seguindo um modelo estético de realização próximo dos padrões cinematográficos dos estadunidenses, ingleses, franceses. Nada que lembrasse a maneira antiga brasileira de produzir com poucos recursos e roteiros baseados em temas das realidades regionais de nosso País. Por esse motivo, Alberto Cavalcanti foi convidado por Zampari, Civelli e mesmo por Getúlio Vargas a pensar um projeto de cinema para o País, que pudesse dar visibilidade internacional ao Brasil.

Como já tratamos em seções anteriores, Mauro no meio cinematográfico durante esse período foi relegado a segundo plano pelos críticos e produtores. Mesmo trabalhando para o INCE desde o Estado-Novo, o cineasta não foi convidado para elaborar um projeto de órgão

¹⁷⁹ Sobre o assunto chanchada Cf. DOURADO, Ana Karícia Machado. *Chanchada: performance do insólito e paradoxo do comediante*. 2013. 216 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

¹⁸⁰ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 42.

¹⁸¹ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira : Companhia das Letras, 1989. p. 16.

federal de cinema no novo governo Vargas dos anos 1950. Se por um lado os produtores paulistas estavam desatentos aos trabalhos de Mauro, por outro a partir dos anos 1960 o cineasta mineiro passou a ser a referência para os jovens idealizadores do movimento *Cinema Novo*. Contudo, ainda nos anos 1950, Mauro continua suas atividades (no INCE) realizadoras como a série de curtas-metragens com temas musicais folclóricos intitulada *Brasilianas*. Sobre isso trataremos mais adiante nos capítulos seguintes.

Antes de encerrarmos por completo, essa nossa análise sobre o contexto da indústria cinematográfica brasileira nos anos de 1950, ainda nesse capítulo, analisaremos a celeuma em torno da criação de um órgão federal de cinema entre os intelectuais e profissionais de cinema. Então, na seção seguinte trataremos das razões que motivaram muitos de nossos artistas, técnicos e intelectuais, a se mobilizarem em prol da regulamentação das atividades de cinema no país, por meio de um debate democrático. Por isso, toda a demanda de reivindicações e compromissos firmados foram concentradas, entre os anos de 1952 e 1953, nos três principais encontros conhecidos como Congressos Paulista e Nacional de Cinema Brasileiro.

2.5. Debate sobre a criação do INC e os Congressos de Cinema brasileiro

O campo de discussão sobre o rumo da atividade cinematográfica brasileira não repercutiu apenas na imprensa da época, como também acontecia nos eventos específicos, onde estavam reunidas autoridades de Estado, intelectuais, produtores, cineastas, técnicos e artistas. Em 1951, o presidente da república Getúlio Vargas convidou Alberto Cavalcanti, para elaborar um anteprojeto de criação do Instituto Nacional de Cinema (INC). Então, o cineasta organizou um grupo de trabalho que incluía o poeta Vinícius de Moraes e o crítico de cinema Décio Vieira Otoni¹⁸². O crítico Alex Vianny tomando conhecimento desse anteprojeto, se posicionou de forma combativa, pois temia que o INC se fosse mais uma forma burocrática de instrumentalizar a censura no país, semelhante ao extinto Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)¹⁸³.

Vargas submeteu a primeira versão do projeto à votação na Câmara dos Deputados (1952), porém houve uma reação contrária por intelectuais e produtores de cinema à aprovação desse projeto. O intuito da classe cinematográfica era tomar conhecimento dos itens que estavam sendo propostos na constituição desse órgão federal de cinema. Segundo a

¹⁸² SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2015. p. 149.

¹⁸³ SIMIS, loc. cit.

socióloga Anita Simis, a Associação Paulista de Cinema (APC) teve acesso ao conteúdo do projeto, por meio de um vazamento de informação e isso a levou a mobilizar “profissionais de cinema, críticos, cronistas de cinema, sócios de cineclubes e fãs num amplo movimento de defesa do cinema nacional¹⁸⁴”. O projeto do INC não foi aprovado no governo Vargas e levou anos a ser analisado e revisto pela Câmara dos Deputados, pois sofreu inúmeras alterações ao longo de 15 anos, até realmente ser deferida a criação desse órgão em 18 de novembro de 1966¹⁸⁵.

Nos dias 30 e 31 de agosto de 1951¹⁸⁶, a APC organizou um encontro com críticos e profissionais de cinema divididos em três mesas-redondas¹⁸⁷ discutindo o tal projeto de Cavalcanti. O intuito foi impedir que esse futuro órgão federal de cinema se tornasse uma “espécie de super-DIP¹⁸⁸” a serviço da patrulha e censura ideológicas de nossos filmes. Cavalcanti não compareceu a essa reunião, mas delegou a Décio Ottoni a função de o representar, no entanto, Ottoni acabou sendo atacado por grande parte dos presentes das mesas de debates¹⁸⁹. Alex Vianny foi um dos grandes opositores desse projeto, ao observar que se o instituto fosse fundado naquele período estaria subordinado ao Ministério da Justiça, ao invés de estar ao Ministério da Educação, pois na época essa última pasta era a mais adequada para cuidar dos assuntos de arte e cultura¹⁹⁰.

Das mesas redondas da APC se derivaram os primeiros congressos de cinema no Brasil, onde foram apresentados os problemas que nossos produtores e realizadores vinham enfrentando ao longo da primeira metade do século XX, para realizarem filmes em nosso país. Reunidos estavam os representantes e funcionários de companhias cinematográficas e da imprensa especializada discutindo um modelo de regulamentação viável ao desentrelaçamento da produção cinematográfica do país. Na análise do historiador de cinema Fernão Ramos:

Os Congressos de cinema de 1952-1953 (e a eles se agrega o ponto de partida fundamental fornecido pelas mesas-redondas da APC – Associação Paulista de Cinema - 1951) estabeleceram um patamar seguro de onde se poderia resgatar uma continuidade histórica difusa e, em geral, fugidia: a história do cinema nacional. Quase nada do que se fez depois deixou de trazer a marca das conquistas obtidas nos Congressos. A consciência da inferioridade econômica do cinema brasileiro em seu próprio território,

¹⁸⁴ SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2015. p. 151.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 150.

¹⁸⁶ RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. Secretaria de Estado da Cultura : Art Editora, 1990. p. 278.

¹⁸⁷ SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2015. p. 151.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 153.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 151.

¹⁹⁰ AUTRAN, Arthur. *Alex Vianny: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 62.

sublinhada ao mesmo tempo pela conscientização cultural de um cinema de possibilidades revolucionárias, principiou nas discussões travadas nesses congressos¹⁹¹.

Fernão Ramos coloca o termo “consciência” como palavra-chave para o surgimento e conclusão desses dois eventos de cinema. Os participantes dos Congressos de Cinema Brasileiro tinham noção das suas condições precárias devido à escassez de recursos econômicos, mas, ao mesmo tempo começavam a valorizar a identidade cultural brasileira e pensar no potencial criativo a ser explorado em nosso cinema. Os Congressos deram abertura para que grande parte dos realizadores, críticos e cronistas de cinema pudessem fazer uma reflexão crítica da história da nossa atividade de cinema.

Nos dias 15, 16 e 17 de abril/1952 São Paulo sediou o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro¹⁹², que iniciou a base estrutural da organização sindical dos profissionais de cinema, como também, a de reconhecimento do trabalho de crítica de arte na opinião pública. Durante os três dias do evento foram apresentadas trinta e seis teses, as quais estabeleciam algumas definições sobre filme nacional, financiamento de produção, produção de argumentos, organização sindical, cursos específicos de cinema e cineclubes. Nesse encontro regional, não havia por parte dos organizadores do evento um interesse isolado de agirem solitariamente e evitar a participação de outros profissionais de cinema de outras regiões brasileira¹⁹³. Os organizadores sentiam também a necessidade de firmarem um compromisso com profissionais de outras partes do país para se manterem organizados enquanto classe produtora de cinema nacional. A solução encontrada a partir desse foi promover o I e II Congressos Nacionais de Cinema Brasileiro.

O I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro aconteceu nos dias 22 e 28 de setembro/1952 na cidade do Rio de Janeiro¹⁹⁴, onde foram discutidas as reivindicações de ordem sindicalista da classe técnica de cinema, assim como também, outros problemas que envolviam a produção, distribuição e exibição dos filmes. As resoluções que surgiram no primeiro congresso regional (Paulista) além de terem sido ratificadas no primeiro congresso nacional, também foram complementadas com outras derivadas de novas observações sobre a realidade interna mercadológica. O compromisso firmado nesse encontro também instituiu a Comissão Permanente de Defesa do Cinema Brasileiro, combate as distribuidoras estrangeiras

¹⁹¹ RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Art Editora, 1990. p. 278.

¹⁹² RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Art Editora, 1990. p. 280.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 278.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 281.

de filmes, plano de carreira e criação de regras trabalhistas aos técnicos de cinema, laboratórios brasileiros de revelação de filmes e isenção de impostos aos filmes virgens¹⁹⁵.

A cidade de São Paulo sediou o II Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, nos dias 12 a 20 de dezembro de 1953¹⁹⁶. No período em que foi realizado o Congresso, as companhias paulistas como *Vera Cruz*, *Maristela* e *Multifilmes* haviam sofrido um período de crise, conforme já vimos nas seções anteriores. Contudo as resoluções apresentadas nos primeiros Congressos anteriores (Paulista e Nacional) foram incorporadas nos documentos produzidos nesse evento que também contou com vinte e cinco teses¹⁹⁷. Nesse encontro havia de diferente a preocupação de incluir o cinema como patrimônio cultural do povo brasileiro, reafirmar a importância de defesa e a dinamização da atividade de cinema no país como fator de nossa emancipação econômica, valorização de intercâmbio entre Brasil e outros países e soluções dos demais problemas já apresentados¹⁹⁸. Segundo Alex Viany:

1. Uma definição do filme brasileiro com estas características: a) capital 100% brasileiro; b) realizado em estúdios e laboratórios brasileiros; c) argumento, roteiro e diálogos escritos por brasileiro ou estrangeiro radicado no Brasil; d) direção de brasileiro ou de estrangeiro radicado no Brasil; e) papéis principais desempenhados por atores brasileiros; f) equipes técnica e artística que obedecem a lei dos 2/3.
2. A criação de uma Escola Nacional de Cinema, membro da Universidade do Brasil, para a formação de técnicos, atores e críticos; a criação de cursos de história e estética cinematográficas nas faculdades oficiais de Filosofia.
3. Um estudo, pelas autoridades competentes e os legisladores, do mercado cinematográfico brasileiro, com o fim de ser verificado o consumo máximo anual de filmes, nas condições atuais, e estabelecidas, relativamente à capacidade do mercado e à produção nacional, as quotas máximas de importação de filmes estrangeiros, calculadas anualmente.
4. Uma revisão da lei de proporcionalidade (1 a 8), sempre favorecendo a película nacional, devendo, para isso, ser adotado como base o desenvolvimento da produção nacional.
5. A livre importação do filme virgem cinematográfico de 35 e 16 mm, bem como dos filmes fotográficos de todos os tipos e tamanhos, papel fotográfico de todos os tipos e tamanhos, material químico para laboratórios e carvão para aparelhos de exibição quando destinados à indústria cinematográfica brasileira e as casas exibidoras do Brasil; equiparação de todo esse material ao papel da imprensa, ficando apenas sujeito ao controle de seu consumo, pelo I.N.C. e o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, a fim de evitar o contrabando para países estrangeiros, o chamado mercado negro e a absorção de grandes quantidades pelos tristes açambarcadores.

¹⁹⁵ RAMOS, loc. cit.

¹⁹⁶ Ibid., p. 282.

¹⁹⁷ RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura : Art Editora, 1990. p. 282.

¹⁹⁸ RAMOS, loc. cit.

6. Uma solicitação às autoridades competentes para que fossem tomadas todas as medidas necessárias a estimular a instalação no Brasil, de fábrica ou fábricas de filme virgem, material de laboratório e carvões de projeção e iluminação.
7. A instituição de uma Carteira de Financiamento Cinematográfico, administrada pelo I.N.C., com o produto da arrecadação das taxas sobre a importação de películas impressionadas.
8. A reversão ao produtor nacional da taxa municipal de diversões públicas.
9. A criação de uma rede de fiscalização de rendas dos filmes nacionais, a fim de evitar qualquer sonegação.
10. A formação de uma entidade nos moldes da Unifrance e da Unitalia, que tivesse por fim a propaganda e a facilitação da exportação de produções brasileiras¹⁹⁹.

Dessas resoluções pudemos obter uma ideia de como os anos 1950 marcaram uma nova fase das nossas produções cinematográficas, a da regulação dessa atividade no país. O Brasil juridicamente estava preparando o caminho para a profissionalização do ofício de nossos produtores, diretores, técnicos e críticos de cinema. O que posteriormente contribuiu quinze anos depois na fundação do INC e estabelecendo o campo de cinema no País.

Até o momento, neste capítulo, vimos a movimentação de intelectuais, artistas e industriais para consolidar a atividade cinematográfica brasileira na década de 1950. Também mostramos como Humberto Mauro, apesar de ter estado ativo em suas produções no INCE no mesmo período, quase passou despercebido pelo olhar da crítica, produtores e realizadores brasileiros de cinema. A seguir trataremos da fundação dos *Estúdios Rancho Alegre* e da repercussão de *Canto da Saudade* na opinião pública.

¹⁹⁹ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2009. p. 111-112.

3. OS ESTÚDIOS RANCHO ALEGRE E SUA ÚNICA PRODUÇÃO

3.1 Rancho Alegre na contramão da experiência industrial dos anos 1950

Para compreendermos os motivos que levaram Mauro a fundar os *Estúdios Rancho Alegre* devemos entender a concepção de estúdio cinematográfico vigente nos anos 1950 e sua relação com o mercado. O primeiro passo é lembrarmos que o cinema é a arte do século XX, cuja linguagem se fez dentro de um processo tecnológico, produto de expressão das tendências modernas ou contemporâneas de um meio social urbano²⁰⁰. O segundo é compreender que em qualquer sociedade, o cinema é um sistema de comunicação de massa persuasivo apropriado pelos agentes de Estado, para veicular discursos ideológicos e atender aos interesses dos setores econômicos nacionais: agricultura, indústria e comércio. O historiador de cinema Carlos Ortiz endossa que:

O cinema é uma poderosa frente de luta cívica e nacional, com profundas bases econômicas e extraordinária significação cultural. Basta lembrar que petróleo, aço e cinema andam juntos, nas estatísticas de todos os países industrialmente desenvolvidos do mundo. Nos Estados Unidos, logo depois da indústria siderúrgica e da indústria petrolífera, vem a indústria do cinema. No México, logo depois do petróleo, o cinema representa a segunda fonte de riqueza do país. Na Argentina o cinema ocupa também o segundo lugar nas estatísticas econômicas, ao lado da indústria das carnes frigorificadas. Na Europa o quadro não é diverso. Na França e na Itália, para falarmos apenas dos países ocidentais, o cinema ombreia com a indústria pesada de ambas as nações²⁰¹.

Carlos Ortiz entendeu que o cinema é um produto do capitalismo industrial. A produção de filmes não difere da produção de bens duráveis e não duráveis, pois essa é nivelada dentro de uma escala de valores de produtos da indústria de base, ou alimentícia no trâmite da balança comercial. O filme de entretenimento possui um peso significativo no produto interno bruto de um país, pois é notável a sua importância econômica em sociedades onde o processo industrial é considerado tecnologicamente avançado, como nos Estados Unidos da América, França e Itália.

No Brasil do início do século XX já existia a atividade cinematográfica feita em pequenos estúdios, contudo ainda como iniciativa amadora²⁰² e distante de receber qualquer garantia jurídica ou incentivo fiscal do governo federal. Somente a partir dos anos 1930, com

²⁰⁰ Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 615. Cf. ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 475 p.

²⁰¹ ORTIZ, Carlos. *O romance do gato preto: história breve do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1952. p. 188.

²⁰² LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005. p. 63.

a ascensão de Getúlio Vargas à presidência da república é que o Estado brasileiro regulamentou a produção industrial cinematográfica no âmbito público e nas companhias privadas²⁰³. Nessa relação Estado e cinema brasileiro, o historiador Jean-Claude Bernardet expõe o ponto de atuação do poder público:

E aqui abordamos outro elemento que, justamente com a presença do filme estrangeiro, contribuiu essencialmente para determinar as formas da produção cinematográfica no Brasil: a presença do Estado. Na posição de indefesa em que se encontravam os produtores diante da agressividade das empresas estrangeiras, só no Estado encontraram eles uma força, a única, que lhes permitisse enfrentar de alguma forma a presença avassaladora do cinema estrangeiro²⁰⁴.

Para Jean-Claude Bernardet o nosso cinema não conseguiria alcançar o nível dos concorrentes estrangeiros, se não fosse a intervenção do Estado nessa relação comercial no mercado interno brasileiro. A irregularidade das nossas produções nas duas décadas iniciais do século XX, se devia ao fato de nesse período termos sofrido restrições ao acesso às tecnologias, nos deixando até os anos 1930, dentro de nosso próprio país, em desvantagens frente às produções fílmicas estrangeiras. No entanto foram as resoluções constitucionais do governo Vargas, que nos amparou legalmente para que se instaurasse no País a atividade industrial de estúdios.

No Brasil do período Vargas, a atividade industrial de cinema se desenvolvia com sucesso, junto com o restante dos outros setores industriais. Isso só foi possível a partir de dois estágios das ações de seu governo. O primeiro ocorreu durante década de 1930, quando o então presidente institucionalizou a criação de alguns órgãos federais responsáveis pelo monitoramento, análises, e promoção de políticas econômicas. Visando atender as necessidades dos setores produtivos e fiscalizar a relação trabalhista das indústrias, comércios, setores usineiros de álcool e açúcar, de petróleo e comércio exterior²⁰⁵. Já o segundo nos anos 1940, Vargas autorizou a fundação de empresas estatais da indústria de base e até algumas da produção de bens duráveis, como a exemplo das Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), Companhia Vale do Rio Doce e Fábrica Nacional de Motores²⁰⁶.

²⁰³ RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura : Art Editorial, 1990. p. 131.

²⁰⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 52.

²⁰⁵ BASTOS, Pedro Paulo Zahluth; FONSECA, Pedro Cezar Dutra (Orgs.). *A Era Vargas: desenvolvimentismo, economia e sociedade*. São Paulo: Ed. UNESP, 2014. p. 173.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 172-173.

Aproveitando esse favorável período republicano brasileiro de industrialização e abertura de companhias de cinema no País, que Adhemar Gonzaga e Carmen Santos inauguraram os dois principais estúdios do Rio de Janeiro, *Cinédia* e *Brasil Vita Film*²⁰⁷. E o principal advento que marcou a fundação desses dois estúdios da década de 1930 foi a produção de películas sonorizadas, assim marcando uma nova etapa de nosso cinema nacional. Alex Viany explica que:

Exatamente quando o cinema silencioso exalava o último suspiro, nem sequer entreouvido no meio de toda aquela polifonia que os primeiros filmes falantes nos traziam, fundavam-se no Rio de Janeiro os dois melhores estúdios que o Brasil conheceria até o aparecimento da Vera Cruz paulista, mais de vinte anos depois²⁰⁸.

Viany complementa:

Á frente de um, a Brasil Vita Filme, estava uma bonita portuguesa, Carmen Santos, que já aparecera em vários filmes, desde 1920, e que, com seus próprios capitais, financiara a construção de um palco de primeira classe, naquela época, bem no fim da Rua Conde de Bonfim, a caminho do Alto da Boa Vista. Á frente do outro, a Cinédia, estava nosso já conhecido Ademar Gonzaga²⁰⁹.

Tanto Carmen Santos, como Adhemar Gonzaga já há alguns anos estavam no ramo cinematográfico, conforme o excerto de Viany, somente a partir dos anos 1930 puderam fundar os seus próprios estúdios. No Brasil, com as políticas institucionais surgidas no governo Vargas, o cinema conseguiu se tornar uma atividade industrial de produtividade regular no País. Isso possibilitou aos empresários dessas companhias (*Cinédia* e *Brasil Vita Film*) adquirirem equipamentos atualizados, durante duas décadas como os aparelhos de filmagens, captação de registros sonoros e laboratório de revelação e montagem fílmica.

Para que um estúdio moderno, entre os anos 1930 até os 1950 pudesse se manter em atividade no Brasil, não bastaria apenas a proteção jurídica e fiscal do Estado, como também tinham que acompanhar nessa época, uma tendência de produção fílmica para o mercado interno. Nas salas de exibição, principalmente no Rio de Janeiro, o interesse do grande público era por filmes com números musicais. A *Cinédia* foi o primeiro estúdio a dar esse

²⁰⁷ Conforme já havíamos tratados no primeiro capítulo sobre a trajetória do cineasta, a *Cinédia* e *Brasil Vita Film* foram os estúdios onde Mauro realizou algumas obras durante uma curta temporada. Na *Cinédia* realizou *Lábios Sem Beijo* (1931), *Ganga Bruta* (1933) e *A Voz do Carnaval* (1933), sendo o último em codireção com Adhemar Gonzaga. Quando trabalhou para a *Brasil Vita Film* foram *Favela dos Meus Amores* (1935), *Cidade Mulher* (1936) e *Argila* (1942).

²⁰⁸ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2009, p. 76.

²⁰⁹ VIANY, loc. cit.

passo ao trazer para as telas de exibição, o estilo carnavalesco nas suas produções. Em grande parte das diegeses cinematográficas não poderiam faltar canções de samba e artistas atrativos ao nosso público, assim estabelecendo uma relação de vínculo entre a produtora e o circuito exibidor nacional²¹⁰.

A produtividade e a aceitação de um produto no mercado consumidor é que faz existir e manter a constância de uma atividade industrial. Nessa lógica é que durante os anos 1930 e 1940, com os sucessos dos estúdios cariocas, o Brasil pode garantir a existência dessa atividade produtora e preparar o caminho, para que nos anos 1950 surgissem outras companhias cinematográficas no País, com destaque, as originadas em São Paulo. Para a historiadora do cinema Maria Rita Galvão, o fenômeno das chanchadas tem um papel fundamental na constituição da *Vera Cruz*. A historiadora argumenta que:

Com tudo isso, é preciso levar em conta o fato de que a chanchada, ela também, contribuiu para o aparecimento da Companhia Vera Cruz. Tanto quanto ou mais que qualquer desenvolvimento “cultural”, geral ou cinematográfico, interno ou externo. Fosse lá o que fosse, a chanchada significou uma produção contínua de filmes durante toda a década de 40, uma embrionária legislação protecionista para a exibição de filmes nacionais, e uma série de outras medidas legais, tais como câmbio especial e isenção de taxa para a importação de equipamentos cinematográficos – e é impossível deixar de relacionar essa última medida, regulamentada e quatro meses depois. Talvez seja temerário estender essa contribuição à formação de um público, ou à concentração de capitais girando em torno da produção. Esse segundo fator era insignificante, e, quanto ao primeiro, o público da chanchada não era precisamente o mesmo que a Vera Cruz pretendia atingir²¹¹.

Esse gênero desprezado por Franco Zampari foi o mesmo que segundo Maria Rita Galvão abriu caminho para dar a *Vera Cruz* visibilidade, incentivo e proteção do Estado para a instalação de seus estúdios. Por isso nesse sentido o desempenho da *Atlântida* foi crucial para a formação de um público constante nas salas de exibição e para o aumento do fluxo nas bilheterias, o qual rendia lucro ao caixa de produção da companhia carioca. No entanto quanto ao êxito na bilheteria dos filmes da companhia paulista, não ocorreu da mesma forma que a sua concorrente no Rio de Janeiro.

Como tratamos no capítulo anterior, a *Vera Cruz* e suas concorrentes paulistas não conseguiram na distribuição dos seus filmes obter o retorno financeiro necessário para cobrir os custos de produção. Isso se deve à falta de visão e autonomia das produtoras paulistas de

²¹⁰ FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema carioca dos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo: Annablume, 2003. p. 78.

²¹¹ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 43.

gerirem os próprios recursos orçamentários extraídos da bilheteria dos filmes. Lembremos do exemplo da *Vera Cruz*, que dependia do repasse da *Paramount* relativo à exibição de *O Cangaceiro* em circuito internacional. O contrato da produtora paulista com a distribuidora estadunidense a limitava de obter uma participação maior nos lucros de distribuição de seus próprios filmes. Com o alto-custo de suas produções somada a baixa lucratividade fez com que a produtora paulista encurtasse o caminho na sua trajetória de atividade produtora no cinema nacional.

O retorno das bilheterias é um dos elementos fundamentais na manutenção de um estúdio. Diferente do caso da *Vera Cruz*, a gestão financeira da *Atlântida* foi rigorosa empreendendo uma política de produção de filmes com baixo custo e o controle total no processo de distribuição e arrecadação de bilheteria das salas de cinema. Um dos sócios dessa companhia cinematográfica era o empresário Luiz Severiano Ribeiro²¹², o qual mantinha como um dos seus negócios a propriedade de salas de cinema por todo o País. As salas que o empresário possuía no Rio de Janeiro eram consideradas melhores²¹³.

Os filmes da *Atlântida* eram distribuídos pela União Cinematográfica Brasileira (UCB), outra propriedade de Severiano Ribeiro²¹⁴, assim também como o laboratório de revelação e cópia dos filmes²¹⁵. As filmagens eram feitas em antigos galpões ou prédios improvisados, em estados precários e vulneráveis aos incêndios que esses sofriam constantemente²¹⁶. Se por um lado alguns produtores comprometiam seus recursos financeiros ao construir e manter a imponência dos seus estúdios, como no caso dos paulistas da *Vera Cruz*, por outro, os da *Atlântida* eram mais parcimoniosos.

Até aqui entendemos que para se fundar um estúdio de cinema, um país precisa estar industrialmente ativo e idealmente proteger juridicamente os processos de produção, distribuição e comercialização de seus produtos cinematográficos internos. E o cinema é uma atividade que só é realizada em meios sociais urbanos, preferencialmente, em localidades onde há uma circulação cosmopolita, como Rio de Janeiro e São Paulo. Por esses motivos aqui apresentados é que vamos comparar o processo de formação dos estúdios de Humberto Mauro, com os de seus já citados concorrentes. Sobre os *Estúdios Rancho Alegre*, não conseguimos documentação sobre como se deu o processo burocrático de fundação da companhia, nem sobre a produção de *Canto da Saudade*. Por essa razão deduzimos que tanto

²¹² AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira : Companhia das Letras, 1989. p. 19.

²¹³ Ibid., p. 112.

²¹⁴ AUGUSTO, loc. cit.

²¹⁵ AUGUSTO, loc. cit.

²¹⁶ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2009. p. 89.

a construção do pequeno galpão e a até a produção de *Canto da Saudade* e tenha ocorrido de maneira quase informal e discreta. Uma abertura, semelhante talvez aos dos primeiros estúdios artesanais brasileiros surgidos nos anos 1920, como na própria *Phebo Sulamerica Films*²¹⁷, do qual Mauro foi um dos fundadores em Cataguases e no caso da *Aurora Film*²¹⁸ em Recife.

3.2 A fundação dos *Estúdios Rancho Alegre*

Em nossa pesquisa partimos de alguns questionamentos para compreendermos as razões de Mauro para inaugurar seu empreendimento. As questões são as seguintes: se o cinema é uma atividade industrial que se realiza num meio urbano e moderno, por que Humberto Mauro funda os *Estúdios Rancho Alegre* num pequeno e pacato município de Volta-Grande? Por que depois de ter realizado em alguns estúdios brasileiros, filmes que foram fracassos comerciais e posteriormente ganhar estabilidade de emprego ao se tornar servidor do órgão federal de cinema educativo (INCE), Mauro resolve abrir um estúdio próprio sem muitos recursos financeiros? Como poderia Mauro sozinho manter os seus estúdios em atividade, se precisaria de atualizar os equipamentos, contratar mão-de-obra especializada, distribuir as cópias e contabilizar a bilheteria dos filmes exibidos?

Apesar de Mauro ter trabalhado em alguns estúdios em Cataguases e Rio de Janeiro e grande parte de sua carreira no INCE, o cineasta parecia não se prender a filmar somente em ambientes internos. “Eu achava uma besteira aqueles estúdios da Cinédia. Eu dizia ao Gonzaga: em vez de estúdio você deveria era ter comprado uns cinemas; filme a gente faz em qualquer lugar²¹⁹”. No entanto isso não significava que Mauro não considerava importante desenvolver seu ofício num estúdio. Na visão do cineasta não havia necessidade de se investir tanto na estruturação de um set de filmagem, pois a nossa dependência econômica já nos colocava em condição de escassez de recursos, nos deixando poucas alternativas de investimentos.

Uma das finalidades de *Rancho Alegre*, além de cumprir a função prevista de locação interna das filmagens, também foi a de ser sua moradia e viabilizar sua atividade realizadora em Volta-Grande. Com instalações elétricas simples e poucos equipamentos de iluminação,

²¹⁷ CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *Utopia provinciana*: Recife, cinema e melancolia. Recife: Ed. UFPE, 2010, p. 96.

²¹⁸ CUNHA FILHO, loc. cit.

²¹⁹ WERNECK, Ronaldo. *Kiryri Rendauá Toribóca Opé*: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck. São Paulo: Arte Paubrasil, 2009. p. 245

filmagem e gravação de som, Mauro definia seus estúdios como “um galpão metido a sebo”²²⁰. A esse respeito, nas argumentações de Humberto Mauro:

A bem dizer, o estúdio não é o Rancho Alegre: é a cidade, é o ambiente, o povo de Volta Grande. O estúdio propriamente dito compõe-se de um palco, vários camarins, sala de aparelhos de som e um pequeno laboratório para testes dos filmes negativos e fotografias. A revelação dos filmes é feita noutras casas. A montagem de instalações a ela destinadas custaria dez milhões de cruzeiros, ao passo que um estúdio modesto pode ficar em duzentos mil cruzeiros²²¹.

O que Mauro expõe como concepção de locação de filmagem é perceptível em suas produções, como aparece no filme *Canto da Saudade*, pois grande parte das cenas foi feita em ambientes abertos, onde há o contato direto com o município e sua população. Também na sua declaração percebemos a sua consciência quanto aos recursos disponíveis para construir seus estúdios. Ele sabia que se tivesse que construir um, conforme o projeto de programa arquitetônico complexo e ideal de estúdio, sua manutenção seria onerosa. Por isso optou em atender apenas as necessidades básicas de um pequeno estúdio para poder realizar artesanalmente um filme.

A outra finalidade de *Rancho Alegre* era a de Mauro poder se dedicar a realização exclusiva de filmes com temas rurais. Por isso contava com a abundância da luminosidade ambientes naturais. Mauro destacava os seguintes aspectos locais:

Senão vejamos: ali, a natureza é das melhores para a confecção de filmes rurais. Há paisagens lindíssimas, há a ilha dos Pombos, fazendas em quantidade, campo de aviação, costumes do Brasil antigo (menos internacionalizado) e a cidade fica a três horas e meia, apenas de distância da capital da República²²².

Mauro ainda complementa que:

A vida econômica da cidade repousa na pecuária e nas fontes de água mineral. O clima é bom: o lugar está situado a trezentos metros acima do nível do mar. A luz elétrica é de excelente qualidade; as nuvens são maravilhosas – o que é muito importante para o cineasta²²³.

²²⁰ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004. p. 332.

²²¹ VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida / sua arte / sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme : Artenova, 1978. p. 157.

²²² VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida / sua arte / sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme : Artenova, 1978. p. 157.

²²³ VIANY, loc. cit.

A descrição de Mauro sobre os aspectos naturais do município foi feita em tom celebrativo, pois, o cineasta valorizava aquilo que lhe parecia contemplativo e hedônico no local, principalmente, quando esse lhe parecia preservar os “costumes do Brasil antigo”. Apesar de buscar na sua terra natal os valores tradicionais interioranos desse Brasil (menos internacionalizado), Mauro ainda não perdeu totalmente o contato com a capital federal. O cineasta considera uma boa vantagem produzir seus filmes num lugar onde houvesse acesso fácil e rápido ao Rio de Janeiro.

Também havia por parte do cineasta, uma pretensão de produzir filmes rurais atrativos para um público interiorano de várias partes do País. Para o cineasta realizar filmes em locais reais do universo caipira propiciaria a identificação desse público com as situações de verossimilhança vividas pelos personagens dos seus filmes. Devemos levar em conta que no contexto cinematográfico brasileiro entre os anos 1930 e 1940, os filmes de sucesso popular foram as produções dos principais estúdios cariocas que levaram as telas, cenas musicais com as canções de samba e marchinhas carnavalescas. Mesmo no caso das produtoras paulistas como a *Vera Cruz* a grande aceitação de público veio com as comédias de humor ingênuo interpretadas pelo ator Amácio Mazzaropi, a exemplo de *Sai da Frente* (1952). Para Mauro a cultura popular e a vida de grande parte dos brasileiros têm origem no campo, isso pesou na escolha de Volta-Grande para servir de cenário de suas obras.

É necessário recordar que no primeiro capítulo sobre a formação técnica e artística de Humberto Mauro, consta uma proposta do cineasta ao então ministro do MEC no governo Kubitschek, Clóvis Salgado, para que o poder público incentivasse a abertura de centros de cultura popular no País. Naquela época, Mauro já tinha a intenção de produzir e difundir seus filmes documentais de temáticas rurais nas comunidades interioranas brasileiras e muito provável que o cineasta quisesse encaixar os *Estúdios Rancho Alegre*, em algum projeto estatal desse tipo. No entanto os centros de cultura popular não passaram de mera proposta.

Na segunda metade da década de 1940, nos anos finais da gestão de Roquette-Pinto (1938-1945) no INCE, Mauro apresentou um projeto de filmes musicais com canções baseadas em temas folclóricos brasileiros, os quais derivaram na série de curtas-metragens intitulada *Brasilianas*. Desde então, Mauro passou a utilizar constantemente a zona rural de Volta-Grande como cenário para os seus curtas-metragens documentais, no período anterior da fundação de *Rancho Alegre*. Com a aposentadoria de Roquette-Pinto em 1947, Paschoal Lemme e Pedro Gouveia assumiram a direção do INCE e Mauro, além de dar continuidade às

*Brasilianas*²²⁴, também obteve mais autonomia para realizar os projetos cinematográficos do instituto. Em sua terra natal Mauro realizou *Alberto Nepomuceno* (1950) com a participação da pianista concertista internacional capixaba Edith Bulhões, a mesma que aparece em *Canto da Saudade* na cena do sarau na casa do Coronel Januário²²⁵. A pianista interpreta peças do compositor cearense *Alberto Nepomuceno* (1888-1999), no filme os planos de morro, de varanda de fazenda sugerindo uma situação hedônica de descanso com a música do compositor brasileiro combinando com a paisagem volta-grandense a ser contemplada.

Apesar de seu estúdio ter realizado apenas *Canto da Saudade*, Mauro não deixou registros de frustração em relação a esse empreendimento.

O emprego no INCE o possibilitou de realizar projetos institucionais de filmes de cultura popular e vida social e laboral no campo até a sua aposentadoria (1967). Depois disso ainda realizou para o Instituto Nacional de Cinema (INC) o seu último trabalho, o filme de curta-metragem em cores, *Carro de Bois* (1974) utilizando como cenário a zona rural de Volta-Grande.

Realizar filmes com temas do universo rural foi o motivo mais convincente para o próprio Mauro para fundar estúdios em sua terra natal. *Carro de Bois* (1974), mesmo sendo uma produção do departamento de cinema educativo do INC, ainda manteve o espírito de produção do cinema rural, que motivara a criação dos *Estúdios Rancho Alegre*.

Na seção seguinte trataremos da recepção do filme e da imagem de Mauro do ponto de vista dos críticos na imprensa escrita.

²²⁴ As séries *Brasilianas*, *Educação Rural* e até mesmo *Alberto Nepomuceno* servem aqui apenas como exemplos das obras que foram realizadas em Volta-Grande, por ser a zona rural do município o estúdio a céu aberto do cineasta. Contudo continuaremos à análise dessas produções do INCE realizados entre os períodos de 1945-1958, no capítulo “3. Estética nostálgico-bucólica”, que aborda especificamente os aspectos estéticos de estilo e poética do cineasta.

²²⁵ (13’:47” a 14’:09”).

3.3 Nota sobre a recepção de *Canto da Saudade*²²⁶

No ano de 1954 *Canto da Saudade* não passou despercebido pela crítica de arte paulistana. O filme recebeu duas premiações consideradas relevantes para a época, como os prêmios “Saci” do jornal O Estado de São Paulo e o institucional “Prêmio Governador do Estado”. Segundo parte das resenhas que levantamos na Cinemateca Brasileira, o filme foi considerado uma obra original e de valor nacional, conforme opinião de alguns críticos da época de lançamento do filme. Sobre as resenhas e os críticos publicados no período veremos nos trechos a seguir dessa seção.

A cerimônia de entrega do prêmio “Saci” ocorreu no dia 12 de novembro/1954 na sede do próprio jornal. Conforme a nota publicada na edição de domingo, 14 de novembro de 1954:

A reunião que se realizou anteontem na sede d’“O Estado de São Paulo ” para a distribuição dos prêmios “Saci” de Cinema e Teatro constituiu acontecimento dos mais significativos, não só em virtude da importância que vem assumindo de ano para ano o prêmio instituído por esta folha para encorajar essas duas artes com também pela presença de figuras representativas do “filme” e do palco, e da sociedade paulistana²²⁷.

Continuando:

Concorreu para o brilho da festa a presença da srta. Marta Rocha, “Miss Brasil”, que com seu encanto e sua irradiante beleza participou da distribuição dos prêmios fazendo a entrega de “Sacis” a alguns dos contemplados como Jean Manzon e R. Magalhães Júnior, o qual, impossibilitado de comparecer, solicitou ao sr. Luis Martins, cronista desta folha a receber o prêmio em seu nome²²⁸.

²²⁶ Sobre a recepção de *Canto da Saudade* o único acesso às informações dessa obtivemos dos principais jornais de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, conforme veremos adiante. Não conseguimos contato com as redações do *Jornal de Cataguases*, nem do jornal *Volta-Grande* (fundado em 1996). Nesses dois últimos periódicos as matérias publicadas datam do final da década final do século XX e início do XXI, porém, nenhuma delas aborda o último longa-metragem de Mauro. Sobre *Jornal de Cataguases* disponível em: <http://www.cataguases.mg.gov.br/jornal.html> Acesso: 26/outubro/2016. *Volta-Grande* disponível em: <http://www.voltagrandeonline.com.br/> Acesso: 26/outubro/2016. Nem foi encontrado qualquer ou periódico com informação, sobre o filme *Canto da Saudade* na região de Volta Grande, ou na capital mineira no Arquivo Público Mineiro: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/dossie05_2009.pdf Acesso: 04/novembro/2016.

²²⁷ A entrega dos prêmios “Saci” de cinema e teatro, anteontem. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, OESP, n. 24.394, p. 13, 12 nov. 1954.

²²⁸ *O Estado de São Paulo*, loc. cit.

O comentário da nota em tom celebrativo demonstra a intenção dos organizadores em ratificar a importância do evento, não apenas pelos nomes anunciados para receber o prêmio da crítica de arte, como também pela presença ilustre dos convidados. Consideradas figuras eleitas da elite econômica, intelectual e artística de nossa sociedade, com destaque à representante do Brasil no concurso universal de beleza, a modelo Marta Rocha, o cineasta documentarista Jean Manzon e o dramaturgo Raimundo Magalhães Júnior. Assim como outros eventos dos anos 1950, o prêmio “Saci” era visto por seus realizadores como um espaço de projeção da constelação artística do cinema e teatro nacionais.

A lista dos contemplados ao prêmio “Saci” foi divulgada no dia anterior à entrega do prêmio, em *O Estado de São Paulo*, edição de quinta-feira, 11 de novembro/1954 na “Secção de cinema”. Nessa lista constavam os nomes dos seguintes vencedores nas categorias de cinema:

A Melhor Fita do Ano – “O Cangaceiro” da Cia. Vera Cruz;
 O Melhor Produtor – Edgard Batista Pereira pela supervisão técnica da fita “Sinhá Moça”;
 O Melhor Diretor – Humberto Mauro, veterano do cinema nacional, pela fita “O Canto da Saudade”, produzida em Minas Gerais;
 O Melhor Argumento – Fábio Capri, pelo argumento de “Uma Pulga na Balança”;
 A melhor Atriz – Eliane Lage, pelo seu trabalho em “Sinhá Moça”;
 O melhor Ator – Mário Sérgio, pelo seu trabalho em “Luz Apagada”;
 A melhor Coadjuvante Feminina – Ruth de Souza, pelo seu trabalho em “Sinhá Moça”;
 O Melhor Coadjuvante Masculino – Sérgio de Oliveira, pelo conjunto de suas interpretações, em fitas realizadas principalmente no Rio de Janeiro;
 A Melhor Fotografia – Ugo Lombardi, pelo seu trabalho em “Uma Pulga na Balança”;
 A Melhor Música – Gabriel Migliori, pelo fundo musical de “O Cangaceiro”;
 A melhor Cenografia – Ítalo Bianchi, pelo seu trabalho em “Uma Pulga na Balança”;
 A Melhor Montagem – Oswald Hffenrichter, pelo conjunto de seu trabalho, principalmente em “Luz Apagada”;
 O Melhor Documentário – Jean Manzon pela sua fita “Água para Milhões”;
 O Melhor Roteiro – Carlos Thiré pelo roteiro de “Luz Apagada”;
 O Prêmio Especial À Fita Infantil – Rodolfo Nanni, pela fita “O Saci”²²⁹

Um detalhe que chama a atenção nesse anúncio é a distinção que a redação faz de Humberto Mauro, ao adjetivar “veterano” e destacar o local de produção da “fita”.

B. J. Duarte quando entrevistou Mauro no mesmo ano em que foi premiado com o “Saci” também comentou a respeito de Canto da Saudade e seu realizador:

²²⁹ Os Premiados. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, OESP, n. 24391, n. 24.391, p. 48, 11 nov. 1954.

Humberto Mauro tomará o seu rumo, dirigindo-se ao Rio, onde mora e trabalha, ou em direção à Volta-Grande, em Minas Gerais, sua paragem natal. Nessa paisagem rústica, levantou o velho Mauro um pequeno estúdio, dentro de cujas paredes produz uma fita, de quando em quando, uma película de ele dirige os seus atores e até interpreta algum papel, como essa “O Canto da Saudade”, que lhe valeu até que enfim! – O prêmio “Saci” distribuído anualmente pelo jornal “O Estado de São Paulo” e relativo à melhor direção de 1953²³⁰.

O comentário do apresentador sobre Humberto Mauro e seu filme premiado foi apenas protocolar, pois B. J. Duarte apenas mencionou o título do filme e o prêmio recebido pela direção cinematográfica. O apresentador não demonstrava interesse em tratar da trajetória mauriana, nem dar mais espaço para Mauro falar de seu último trabalho realizado²³¹.

Canto da Saudade foi vencedor também na categoria de “Melhor Fotografia” no mesmo ano conferido pelo “Prêmio Governador do Estado”, dessa vez ao filho do cineasta José Almeida (“Zéquinha”) Mauro. Nesse evento o cineasta também recebeu a “Menção Honrosa” pela direção do filme. No entanto o crítico e cineasta B. J. Duarte, que havia recebido a “Menção honrosa” pelo documentário *O Jockey* demonstrou sua indignação frente ao prêmio concedido a Zequinha Mauro, quando foi anunciado vencedor na categoria de melhor fotografia. Nas palavras do crítico:

E mais incompreensível se torna essa atitude, quando na produção de 1953 havia gente do porte de Margarida Cardoso, Modesto de Souza e outros, e ainda o argumento de “Canto do Mar”, o mais brasileiro de quantos até hoje se escreveram para esse nosso pobre cinema nacional. E no setor de fotografia, não nos esqueçamos do trabalho do Ray Sturgess em “Sinhá Moça” e Bob Hucke em “Luz Apagada”, sem dúvida alguma superiores a José Almeida Mauro, um técnico de valor indiscutível, mas sem a escola dos dois iluminadores ingleses²³².

B. J. Duarte, como vemos valorizava filmes feitos de acordo com os padrões estéticos cinematográficos eurocêntricos, ou estadunidenses. Por isso, ele saiu em defesa de filmes em que tivessem em suas produções técnicos estrangeiros, ou com argumentos adaptados de outros filmes já realizados no cinema europeu. Como no caso de *Canto do Mar* (1953), de Alberto Cavalcanti, uma refilmagem de seu filme realizado na França, o *En Rade* (1925).

²³⁰ DUARTE, Benedito Junqueira. Cinema de 30 dias – o cinema brasileiro nos “Serões de Anhembi”. *Anhembi*, São Paulo, Anhembi, Ano V, v. XVII, n. 49, p. 205, dez. 1954.

²³¹ Os motivos sobre o desinteresse dos paulistanos na figura de Mauro nessa entrevista já foram analisados no capítulo anterior. Esse excerto apenas foi retomado aqui por ser pertinente aqui nessa seção para tratarmos em relação a recepção de *Canto da Saudade*.

²³² DUARTE, Benedito Junqueira. Cinema de 30 dias – o cinema brasileiro nos “Serões de Anhembi”. *Anhembi*, São Paulo, Anhembi, Ano V, v. XVII, n. 49, p. 429, dez. 1954.

Algumas das colunas dos periódicos de circulação diária acusam o fracasso de bilheteria do filme, parte no público que absorveu uma outra estética cinematográfica e hábitos culturais estrangeiros da vida moderna, como por exemplo o jazz e mulheres deslumbrantes²³³. Segundo o conteúdo de uma crítica provavelmente redigida na época, “o fenômeno da reação de certa parte do público contra ‘O Canto da Saudade’ revela sem nenhuma dúvida e mesmo admitindo e exagerando todos os defeitos da película – revela a tremenda e lamentável deturpação e embrutecimento da sensibilidade contemporânea²³⁴”. A crítica é elogiosa com o filme quanto a fotografia de Zequinha Mauro e a direção de Humberto Mauro.

A impressões de Alex Viany a *Canto da Saudade*, também salientam a recepção frívola do público:

O Canto da Saudade custou cerca de 500 contos foi pessimamente lançado, nem sempre compreendido pelo público viciado em correrias no *far-west* (Mauro acredita que o ritmo brasileiro é muito diferente, e trata seus filmes de acordo com esse princípio) – e só mais tarde é que encontrou seus primeiros campeões²³⁵.

O ponto crítico desse comentário é o desinteresse tanto do exibidor, quanto do público que estranhava a estética filmica mauriana. Popularmente os filmes de “*far-west*” conquistavam mais pessoas com as suas cenas de ações, pancadarias e tiroteios em sentido contrário da trama Mauriana, com cenas contemplativas das paisagens bucólicas e com repertório musical que ia do popular ao erudito. Na crítica de Viany, o problema da baixa bilheteria se resumia além da falta de propaganda sobre o filme, também, o vício do espectador brasileiro acostumado ao padrão estético dos filmes estrangeiros.

No entanto, durante sua exibição na I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo²³⁶, também encontrou no comentário crítico de Carlos Ortiz adjetivos que valorizaram o filme de Mauro. Para Carlos Ortiz: “O canto da saudade é, sem favor, o filme mais brasileiro que já vimos, quer pelo ambiente, quer pela atmosfera em que mergulha, quer pelo tema e pelo tratamento²³⁷”. Notamos que pelas

²³³ Cinema Trailer: esse recorte de jornal sem informações sobre o periódico de origem se localiza na Cinemateca Brasileira, localizado pelo Acesso: P.162/18. Os únicos dados são o número 913 e as iniciais que supostamente seja de quem assinou a crítica do filme e o local de exibição de *Canto da Saudade* foi provavelmente a extinta sala de cinema do Art-Palácio, no centro de São Paulo.

²³⁴ Acesso: P.162/18, loc. cit.

²³⁵ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2009. p. 68.

²³⁶ ORTIZ, Carlos. *Romance do gato preto*: história breve do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1952. p. 187. O evento ocorreu entre os dias 28 de novembro a 16 de dezembro de 1952.

²³⁷ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2009. p. 68.

pontuações feitas por Ortiz sendo o “ambiente”, “atmosfera” e “tratamento” nos remetem às características *Canto da Saudade*, como o filme que possui características de estilo do autor, como já comentamos nesse e em capítulo anterior. Quando Ortiz definiu *Canto da Saudade* como “o filme mais brasileiro” de nossa produção cinematográfica até a década de 1950 estava alegando, que a diegese dessa obra foi elaborada e desenvolvida com base na realidade cotidiana das comunidades interioranas de nosso país. O “ambiente” de roça é o primeiro dado a ser identificado como original de nossa brasilidade, pois, os cenários onde se passaram a maior parte das ações foram de paisagem natural, as humildes moradias caipiras e grandes fazendas de cultivo canavieiro. Este podemos encontrar nas paisagens naturais e nas moradias caipiras das cenas do filme. A “atmosfera” referida pelo crítico é provavelmente o *ethos* de relacionamento entre os personagens do filme e as tensões nas suas ações, como por exemplo, no resgate de Maria Fausta na casa do Velho Mota, quando Galdino que de tocaia com um rifle ameaça disparar contra João do Carmo, que não percebe o perigo por perto. O “tratamento” são a nosso ver, as características estéticas do estilo e poéticas pessoais, como por exemplo, os elementos de cultura popular que aparecem no filme, como as músicas, os costumes e as situações de humor com piadas dos hábitos caipiras que provocam o riso ingênuo do espectador.

Após a década de 1950, *Canto da Saudade* e Humberto Mauro foram objetos das análises e comentários nos artigos de críticos de cinema publicados nos principais jornais diários do País. Uma das críticas encontradas foi a publicada no jornal *O Estado de Minas*, de dezembro de 1977, com o título “Se Humberto Mauro não fosse mineiro²³⁸”, de Ricardo Gomes Leite apontou os aspectos simples da produção de *Canto da Saudade*. O crítico comentou que o empreendimento foi artesanal e com recursos próprios realizado no “o pequeno estúdio Rancho Alegre, situado no quintal de casa²³⁹”. Destacou dois aspectos do fazer cinematográfico do cineasta como a sua vontade de realizar e o seu talento de realizador solitário, ao exercer o seu ofício de modo artesanal “no quintal de casa”. Ênfase semelhante encontramos em um artigo de autoria de outro crítico, que emite uma opinião ratificando a competência de Mauro ao exercer seu ofício com poucos recursos financeiro. A respeito da realização de filmes com baixo orçamento, o crítico Inácio Araújo define que Humberto Mauro, “não foi apenas um pioneiro ultra talentoso. Foi sobretudo, um grande cineasta que

²³⁸ LEITE, Ricardo Gomes. Se Humberto Mauro não fosse mineiro. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, Estado de Minas, dez. 1977. Acesso: P.571/72. Arquivo da Cinemateca Brasileira.

²³⁹ LEITE, loc. cit.

deixou como herança a hipótese de que bons filmes não se fazem necessariamente com muito dinheiro²⁴⁰».

Na opinião do crítico do Jornal da Tarde, Edmar Pereira, *Canto da Saudade* é “um filme telúrico, onde suas raízes mineiras falam muito forte²⁴¹”. Isso mostra que foram poucos os críticos de cinema que tomaram contato com *Canto da Saudade*, porém concordavam de que se tratava uma obra artesanal, original e que manifestou o caráter de identidade local e nacional do cineasta.

Nesse trabalho investigativo foram encontradas poucas críticas e crônicas que abordam especificamente o filme *Canto da Saudade*. Quanto aos artigos publicados em periódicos diários entre as décadas de 1970 e 1980, grande parte polarizava suas análises na produção fílmica mauriana dos filmes silenciosos da fase Cataguases, ou aos trabalhos no INCE. Notamos que ao tratar do assunto Humberto Mauro há dois tipos de memórias hegemônicas sobre os seus trabalhos nas três décadas iniciais do século XX, os quais, ou o associa à produção da *Phebo Films* ou ao clássico da *Cinédia, Ganga Bruta*.

Depois de termos apresentado o panorama sobre a recepção de *Canto da Saudade* nos veículos de opinião pública, na seção seguinte apresentaremos sucintamente a sinopse do filme, para que possamos a partir do capítulo seguinte o analisarmos em sua forma e conteúdo histórico.

3.4 O enredo de *Canto da Saudade*²⁴²

O enredo trata das eleições municipais em Volta-Grande, as quais o Coronel Januário se candidatou ao cargo de prefeito. Durante a campanha política é comemorado na fazenda do Coronel Januário, o aniversário de Maria Fausta (afilhada de D. Garricha e do Coronel Januário). No dia posterior da festa de aniversário, os agregados dão conta da ausência de Maria Fausta na fazenda, depois dela ter sido repreendida pelo administrador da fazenda Juvenal (seu pai), quando ele a flagrou namorando João do Carmo. Galdino sente tristeza ao

²⁴⁰ ARAÚJO, Inácio. *A Folha de São Paulo*. São Paulo: Folha de São Paulo, 07 nov. 1983. Acesso: P.571/65. Arquivo da Cinemateca Brasileira.

²⁴¹ PEREIRA, Edmar. *Jornal da Tarde*. São Paulo, OESP, p. 21, 07 nov. 1983. Acesso: P.571/62. Arquivo da Cinemateca Brasileira.

²⁴² A base do enredo do filme apresentado nesse final de capítulo foi extraída das informações contidas no catálogo de pesquisa nos arquivos da Cinemateca Brasileira. Cf. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=Canto%20%20and%20da%20%20and%20%20Saudade&nextAction=lnk&lang=p>. Acesso em: 18 jan. 2015. Cf. também: SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiro: longa-metragem*. São Paulo: Editora do Autor, 2009. p. 184.

receber a notícia do sumiço, então ele resolve vasculhar a região para trazê-la de volta, porém sem êxito. Galdino quase sem esperanças de a encontrar soube por meio de um agregado da fazenda a localização exata do esconderijo de Maria Fausta. Entusiasmado, ele chega ao local indicado, contudo se desilude ao ver a sua amada, aceitando o pedido de casamento feito por João do Carmo. Com a cerimônia matrimonial (entre Maria Fausta e João do Carmo) realizada, Galdino abandona a fazenda, sem ao menos se despedir de alguém, ou deixar indícios de seu paradeiro.

Canto da Saudade é um drama com algumas situações cômicas, ou com piadas contadas por seus personagens, como as do Coronel Januário nas cenas do sarau e na fazenda. Em grande parte das tramas filmadas por Mauro é possível encontrar uma leve dosagem de humor, contudo, quando sempre há alguma tragédia física, ou sentimental sofrida por um dos seus personagens, geralmente, quem não termina bem no final da narrativa é o herói. Como a exemplo do protagonista de *Thesouro Perdido*, o qual, já tratamos no capítulo inicial, que morreu asfixiado no incêndio, durante o resgate da mocinha raptada pelo bandido Mané Facada. Em *Canto da Saudade*, Galdino é quem além de sofrer grande parte da trama, pelas ordens e cobranças exaustivas do Coronel Januário, também, não fez par romântico com Maria Fausta no final do filme.

A melancolia é outra característica constante nos dramas maurianos, a qual, o cineasta a manteve desde o período de Cataguases e essa não poderia faltar na única produção dos *Estúdios Rancho Alegre*. A nostalgia contida no título (*Canto da Saudade*) reforça o caráter sentimental vivido pelo protagonista Galdino, ao não suportar saber que a sua amada havia se casado com outro, assim voluntariamente, o carreiro se deslocou para longe da fazenda. Por isso o tal canto da saudade é na verdade a música que acompanha esse sentimento saudoso do carreiro. Sua afetividade pela moça nunca foi declarada verbalmente, mas sutilmente expressada na sanfona em forma de duas canções folclóricas do gênero coreto, “Zum-zum” e “Peixe-Vivo”, as quais, se tornaram *leitmotiv* nas cenas em que ambos contracenavam juntos.

Desse segundo capítulo pudemos obter uma noção das concepções sobre estúdio e assim compararmos a aventura mauriana, no sentido empreendedor, de fundar em sua terra natal estúdios cinematográficos com a finalidade de produzir filmes com temáticas rurais. Mesmo que de seus estúdios só tenha realizado *Canto da Saudade*, contudo, o cineasta ainda manteve o seu objetivo de continuar a filmar na zona rural de Volta-Grande, só que para o INCE, dirigindo as séries documentais *Brasilianas* e *Educação Rural* analisadas no capítulo seguinte. O papel da crítica foi outro elemento considerado aqui nessa análise para dimensionarmos a recepção do filme na opinião pública e dos prêmios que o filme, o

realizador e o fotografo do filme receberam, assim constatamos que essa obra mauriana não passou despercebida pelos profissionais da imprensa escrita. Com a apresentação do enredo e de alguns dos aspectos diegéticos podemos então aprofundar nos elementos estéticos das imagens de *Canto da Saudade* e compararmos com os encontrados nas das duas principais séries do INCE (*Brasilianas* e *Educação Rural*).

4 O ESTILO MAURIANO E A PAISAGEM RURAL EM SUA OBRA

Neste e no próximo capítulo contemplaremos a análise das imagens de *Canto da Saudade* apresentando as características de estilo e poética que compõem a estética mauriana. Especialmente nesse capítulo, nossa finalidade é destacarmos alguns dos elementos cênicos de valores idílicos que o cineasta passou a intensificar na linguagem fílmica nas produções do INCE, quando retornou para Volta-Grande. Para entender essa poética audiovisual mauriana compararemos as imagens de *Canto da Saudade* com as dos curtas-metragens que compõem as séries *Brasilianas* e *Educação Rural* identificando nas cenas desses filmes, os traços personalizados de seu autor. Essas cenas principais dos filmes maurianos serão refletidas a partir das concepções filosóficas sobre estética da natureza e estética artística de David W. Crawford, Anne Cauquelin e Erwin Panofski.

Humberto Mauro montou uma estrutura em *Canto da Saudade* de três níveis diegéticos. No primeiro nível diegético Mauro apresenta o filme ao espectador, no segundo nível está a Professora narrando a história de Galdino aos alunos e no terceiro e último a história de Galdino está acontecendo na fazenda Independência.

Após os letreiros iniciais com os dados técnicos de produção surge Humberto Mauro enquadrado em plano médio conjunto, com o braço direito apoiado numa câmera, a qual, provavelmente foi utilizada nas filmagens. Assume postura sóbria e formal perante a lente, contudo, simpático e cortês. Sua apresentação desse seu longa-metragem é feita com um discurso celebrativo, expondo os motivos da realização desta produção. O alvo de suas palavras são os espectadores, os quais, ele trata intimamente como “meus amigos”, visando uma proximidade entre sua obra e o público Brasileiro. Conforme o próprio Mauro:

Meus amigos, realizando o Canto da saudade tive o propósito de homenagear o povo de Volta Grande, que também colaborou na realização do filme e aos meus pais e meus avós, que nasceram e viveram longos anos naquela região²⁴³.

Com estas palavras iniciais, Humberto Mauro faz uma apresentação hospitaleira ao estilo caipira, demonstrando sua humildade, cordialidade, modéstia e franqueza, como encontramos no acolhimento de visitas na maioria dos lares interioranos Brasileiros. O cineasta sugere ao espectador a sensação de um passeio em Volta-Grande. Sentimos isso

²⁴³ (02'19 a 02'34”).

planos seguintes com a introdução *voz-off*. Somos ciceroneados virtualmente e levados a conhecer o pequeno município. Conforme surgem outros planos curtos vão despontando os aspectos físicos da paisagem natural e dos locais relacionados, possivelmente, a sua memória subjetiva. Nesse flamar visual são lançados os planos gerais em *plongée* do trem cortando o núcleo urbano, planos conjuntos de vales e morros, um plano geral em *plongée* da casa onde funcionava a antiga fazenda dos seus avós (atual escola rural), e depois planos conjuntos próximos da escola rural e das crianças chegando para a aula. Neste último plano, no ambiente escolar, o cineasta se despede do espectador anunciando o início do segundo nível diegético.

Outra intenção que acreditamos constar deste preâmbulo do filme extrapola a apresentação dos motivos sentimentais do cineasta ao realizar o filme, falar da cidade natal e de nos inserir na trama. Humberto Mauro, também desejava compartilhar com o espectador, a conquista de uma autonomia na produção cinematográfica. Observamos também, que nesse curto trecho introdutório de *Canto da Saudade*, o artista e o homem comum estão no filme representados pela imagem do próprio autor. Esta também é uma das intenções de Humberto Mauro ao apresentar o filme: o cineasta quer se representar, como sujeito envolvido com o lugar e os personagens.

Essa breve apresentação do preâmbulo já nos oferece indícios dos elementos diegéticos, os quais compõem o estilo do cineasta. Na seção seguinte trataremos com mais propriedade dessas características singulares maurianas encontradas nas séries documentais *Brasilianas e Educação Rural*.

4.1 O Estilo de Mauro na série *Brasilianas*

Essa seção tem como objetivo elencar e analisar os elementos que compõem o conjunto estético mauriano, isto é, os elementos comuns encontrados em *Canto da Saudade* e em algumas das outras obras desse autor, no mesmo período. No capítulo anterior vimos que o cineasta considerava a paisagem natural de Volta-Grande adequada a sua retórica audiovisual, assim sendo, essa paisagem foi uma das características predominante em seu estilo. Constatamos isso quando comparamos as imagens de *Canto da Saudade*, com as das produções do INCE pós-1945, nas séries *Brasilianas e Educação Rural*.

Outro cuidado estético a destacar nas imagens de Mauro foi a fotografia resultado da parceria do cineasta com o seu filho Zequinha Mauro, diretor de fotografia. A sintonia entre ambos no trabalho com as lentes cinematográficas resultou em cenas líricas com profundidade

de campo, efeitos luminosos suaves e densos e com detalhes ampliados da fauna, flora, gente caipira e dos objetos considerados banais no cotidiano rural. Desde um antigo carro-de-bois a rodar nas estradas de terra, ou o efêmero formato das nuvens no céu²⁴⁴, um rosto comum, até uma cena de festa popular, as imagens em tons melancólicos perfazem a poética do seu artista. Acreditamos que essa estética é fortemente permeada de nostalgia e bucolismo.

Nas duas séries do INCE *Brasilianas* e *Educação Rural*, além das imagens técnicas apresentando paisagens oníricas, também há nelas a concepção que o cineasta tem do campo, como local de recursos naturais abundantes e proveitosos para se manter uma vida com dignidade. Os filmes iniciais dessa primeira série de curtas (*Brasilianas*) trazem elementos estéticos que tem continuidade na segunda série de curtas (*Educação Rural*) e em *Canto da Saudade*.

Abriremos nossa análise da estética mauriana com a apresentação sucinta de alguns elementos de estilo encontrados nos curtas da *Brasilianas*. Seguindo a ordem cronológica, a primeira obra por nós abordada desse repertório fílmico será *Canções Populares I* dividido em duas partes *Chuá-Chuá* e *Casinha Pequeninina* (1945).

Em *Chuá-Chuá*, a primeira imagem está em plano próximo frontal de uma bela moça na janela localizada próxima a uma roseira no jardim (Fig. 1).

²⁴⁴ RIBEIRO, Fabiano Mauro. No tempo do talento de Zequinha Mauro. Rio de Janeiro: CTAv, 2008. Disponível em: <http://www.ctav.gov.br/2008/12/18/no-tempo-do-talento-de-zeca-e-humberto-mauro/>. Acesso em: 18 mai. 2015.



Figura 1 - Moça na janela localizada próxima à roseira no jardim em plano conjunto próximo frontal do rosto (13'54")

Os versos da canção de fundo nos informam que a moça retornou da cidade para a sua terra de origem na intenção de voltar a residir em sua antiga moradia no sertão. Depois em plano geral, a moça caminha até a porteira da propriedade onde serenamente se debruça para contemplar a paisagem (Fig. 2).



Figura 2 - Moça de pé com os braços e parte do corpo apoiados na porteira em plano conjunto distante ou plano geral (14'01'')

Partindo num rápido *jump-cut* para um plano próximo em *plongée* de uma fonte de água límpida corrente (Fig. 3).



Figura 3 - Fonte de água límpida (nascente) em plano próximo, em *plongée* (14'04'')

Assim como na imagem e nos versos da canção, a fonte carrega o significado do retorno do indivíduo à sua origem local, onde estão preservados os valores de sua identidade sociocultural.

A partir de canções como “Chuá-Chuá” identificamos no estilo artístico de Mauro essa tendência a se basear no enunciado dos versos de uma canção para compor uma sequência de imagens do ambiente rural. Depois do plano da fonte surgiu o plano geral do casebre no meio de um campo gramado, onde a boiada o utilizava como caminho de passagem. Na sequência havia um plano próximo de uma roseira simbolizando a beleza da moça e o odor floral ao qual lhe atribuíram a responsabilidade de exalá-lo. E as águas correntes jorradas da fonte e percorrendo as paredes rochosas da cachoeira, retoricamente estavam “a cantar” e levando junto qualquer sentimento de mágoa, para que não houvesse algum vestígio de saudade.

No conteúdo de grande parte das obras maurianas, um dos temas escolhidos pelo cineasta nas suas diegeses foi o retorno do indivíduo ao seu local de origem. Para o cineasta esse local de origem era o meio rural, onde estavam as árvores, a cachoeira, a boiada pastando e circulando e principalmente, o carro de bois cantando pelas longas estradas de terra. Por isso, em *Chuá-Chuá* a personagem anônima (“bela morena”) voltou a sua moradia por motivos de refúgio e reatar o antigo contato com o ambiente. O retorno à terra natal foi tratado por Mauro, como um sonho almejado por seus migrantes. Isso está presente também em *Canto da Saudade* nas cenas iniciais. A primeira cena onde isso apareceu foi na parte introdutória, quando Humberto Mauro apresentou no filme os aspectos demográficos, geofísicos e afetivos de sua memória de Volta-Grande. A segunda foi na cena do recital de recepção na casa do Coronel Januário, na cidade, após a audição do piano de Edith Bulhões, em plano conjunto estão Juvenal, Dr. Viana, Compadre Chico conversando, quando Coronel Januário diz “Dr. Viana? Estamos de volta à terra²⁴⁵”!

Na segunda parte do curta *Canções Populares I*, denominado *Casinha Pequenina* (1945)²⁴⁶, os planos conjuntos enquadram um casal infantil voltando de uma coleta de lenhas na mata e no caminho resolvem parar em frente a uma cachoeira, para namorarem. Com gestos carinhosos recíprocos e apaixonados, de acordo com a lírica da canção fica entendido que ambos estão trocando juras de amor (Fig. 4).

²⁴⁵ (15’:25”).

²⁴⁶ Não se sabe bem sobre a autoria, nem tão pouco a data em que foi composta essa canção homônima ao título do filme. Uma das hipóteses, segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello é a de que essa canção se tratava de uma modinha, um gênero lírico e sentimental de canção específica do século XVIII. Sabe-se que uma das gravações conhecidas foi a do ator, compositor e cantor Mário Lago. Também a autoria de *Casinha Pequenina* foi atribuída ao pianista Bernardino Belém de Souza e aos autores Leopoldo Fróes e Pedro Augusto. Cf. SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (1901-1957). São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 27.



Figura 4 - Casal de crianças sentados na pedra da cachoeira próximo a dois fardos de lenha em plano conjunto inteiro em *plongée* (18'22'')

Um dos planos conjuntos em *plongée* desse filme enquadram os dois fardos de lenha próximos, com o significado popular de combustível para se manter acesa a chama sentimental (Fig. 5).



Figura 5 - Duas lenhas em plano conjunto próximo em *plongée* (18'47'')

No entanto, como não há imagens de lareira ou fogueira, assim entendemos que a tal lenha que serviria para alimentar a fogueira do amor, nunca foi consumada. Apenas a lembrança de uma paixão de infância.

O segundo curta *Canções Populares* (II) é composto pelas partes *Azulão e Pinhal* (1948). O filme musicado é dividido em duas partes pelas canções homônimas do título. A música da primeira canção da parte (*Azulão*) foi composta por Jaime Ovalle²⁴⁷ em parceria com o poeta recifense modernista Manoel Bandeira (1886-1969)²⁴⁸ que escreveu os versos. A voz interprete dessa canção foi a do cantor, compositor e radialista Paulo Tapajós (1913/1929-1990)²⁴⁹.

Nas imagens iniciais vimos o Azulão enquadrado em plano conjunto sendo retirado da gaiola localizada na área escura do interior da moradia (Fig. 6), por uma mão masculina, a qual, o posicionou apontando para voar em sentido à janela. Livre, o Azulão alçou voo em direção ao campo aberto e ensolarado (Fig. 7).

²⁴⁷ Cf. DICIONÁRIO Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/jaime-ovalle>. Acesso em: 16 mai. 2016.

²⁴⁸ Sobre a parceria Jayme Ovalle e Manuel Bandeira Cf. HERINGER, Victor. O Jayme Ovalle de Manuel Bandeira. *Revista Memento*: revista do mestrado em Letras, Linguagem, Discurso e Cultura. Três Corações, UNICOR, v. 3, n. 2, p. 38-49, ago-dez. 2012. Disponível em: http://www.fAAP.br/revista_faap/mai-jun-2016/index.html?utm_source=RedeSocial#p=78 Acesso em: 16 mai. 2016

²⁴⁹ Sobre a vida do artista Cf. SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*: 85 anos de músicas brasileira (1901-1957). São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 14, 44, 106, 118, 238. Cf. também DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/paulo-tapajos> Acesso em: 17 mai. 2016.



Figura 6 - Vinheta de abertura com o título do filme homônimo da canção, com os nomes dos autores e intérprete. Mostrando a gaiola com um pássaro sendo retirado por duas mãos (31'15").



Figura 7 - Homem de costas para as lentes da câmera segurando a ave e soltando em direção à janela aberta em plano conjunto (31'30").

Em seguida no plano geral vimos a casa na parte baixa de um morro, próxima a uma beira de estrada, de onde partiu o pássaro liberto (Fig. 8).



Figura 8 - Visão do vale pela estrada em plano geral (32'01").

Nessa sequência sucessiva de imagens surgem planos gerais da parte alta de um morro por onde se mira o horizonte e já não podemos mais avistar o Azulão.

Esse ato de libertação retoricamente é o sentimento de saudade manifesto pelo autor dos versos dessa canção, que desejava se fazer ouvido pela sua amada. Na produção literária lírica de Manuel Bandeira o tema do amor frustrado é um dos objetos de sua reflexão, as quais podemos conferir em obras como *Libertinagem* (1930) e *Estrela da Manhã* (1936)²⁵⁰. O exemplo disso está no poema “Na Boca”, cujos versos são: “Sempre tristíssimas essas cantigas de carnaval / Paixão / Ciúme / Dor daquilo que não se pode dizer (...)”²⁵¹.

O Azulão é o único que pode migrar distante daquela imensidão de morros, estradas de terra, vegetação e plantações, do bairro rural pouco povoado e pontuado por alguns casebres esparsos na paisagem. A última imagem está em plano geral sobre um vale estreito e lentamente vai se finalizando o curto primeiro estágio diegético em *fade-out*. O efeito visual

²⁵⁰ Cf. BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da Manhã*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. 104 p. Cf. GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998, p. 626.

²⁵¹ BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da Manhã*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. p. 46.

da lente que estava gradualmente se escurecendo, nos deu a impressão de que o mesmo homem que libertou o Azulão fechava a cortina da janela de sua casa, a partir de uma perspectiva pessimista e melancólica no olhar daquele que perdeu sua amada e cantou versos de saudade.

Essa é uma das outras marcas de estilo diegético de Humberto Mauro, a ausência de um final feliz e essa característica é comum em *Azulão* e *Canto da Saudade*. No caso de *Azulão* o motivo da tristeza do personagem narrador nos versos líricos foi o sentimento de desilusão amorosa, da amada que o abandonou para sumir no mundo. No de Galdino em *Canto da Saudade*, além de ter sentido uma paixão não correspondida por Maria Fausta, também, não suportou saber que ela estava se casando com João do Carmo. Por isso resolveu abandonar discretamente a fazenda, sem despedir formalmente, ou deixar vestígios de seu paradeiro.

Na segunda parte do filme (*Azulão e Pinhal*) Mauro também introduz um plano conjunto de paisagem, com destaque para a araucária espécie, nativa em Campos do Jordão (Fig. 9). A música foi composta por Armando Percival e os versos de Maria da Cunha contam novamente, com a interpretação de Paulo Tapajós. A música trata das juras de amor entre um casal que vai passar alguns dias de lua de mel numa casinha em meio a morros e uma floresta de araucária. Os planos conjuntos sobre o casal são muito efêmeros, pois há mais trechos de planos conjuntos em contra-plongée e também gerais que privilegiam a paisagem local de morros e pinhais.



Figura 9 - Araucária vista de contra-plongée de *traveling* vertical (32'58").

Memórias de infância também são temas dos *Meus Oito Anos* (1956), uma adaptação dos versos do poeta romântico fluminense Casemiro de Abreu (1839-1860). Assim como no filme anterior (*Casinha Pequeninha*), *Meus Oito Anos* enfatiza o hedonismo das experiências do período de infância que marcaram a vida do poeta. Mais uma vez Mauro insere sua visão superlativa de sua terra, com imagens que apresentam a larga extensão espacial, a quantidade de áreas arborizadas, com espécies nativas nos pomares e recursos hídricos naturais de usufruto comum, propício para o lazer de qualquer criança. Nas cenas iniciais desse curta surgem alguns planos conjuntos abertos e planos próximos do rosto de um homem comum, de meia-idade, que caminha até embaixo de onde tem uma árvore numa visão privilegiada da cidade. Sentado à sombra de uma árvore frondosa, o personagem começa a relembrar trechos da infância com poema homônimo cantado e declamado em *voz-over*, musicado pelo maestro Aldo Taranto. As cenas em *flashback* mostram o menino correndo e brincando entre as árvores, mata, cachoeiras e no terreiro da fazenda.

O mesmo local utilizado pelo personagem de *Meus Oito Anos*, para descansar e recordar dos seus tempos de menino, anteriormente havia sido utilizado pela Professora em *Canto da Saudade*, para narrar aos seus alunos a história de Galdino. Isso é um dos aspectos da estética mauriana. É comum vermos em seus filmes, altas árvores frondosas debaixo, das quais, um indivíduo ou sujeito faz uma pausa para descanso e liberação das suas lembranças. As árvores também são utilizadas como referências físicas para momentos de rememoração, nos outros dois curtas da *Brasilianas: Aboios e Cantigas* e *Engenhos e Usinas*. A respeito dos dois últimos curtas-metragens aqui citados trataremos desses mais adiante.

Nos curtas que se utilizam de cânticos folclóricos brasileiros, os temas tratam da sabedoria popular dos tradicionais trabalhadores rurais domésticos e da roça de origem africana. Uma das referências disso é a representação dos dois tipos de pilão no filme *Cantos de Trabalho I- Canto de Pilão: Brasil Central e Nordeste* (1954). Nesse curta há planos próximos, ou conjuntos, ou gerais de homens e mulheres afrodescendentes em situações laborais, em ambientes internos e externos como na cozinha e no campo aberto. Como enunciando no subtítulo, as cenas são dramatizações de uma prática cotidiana popular oriunda de localidades dos estados da Região Central e Nordeste brasileiras²⁵². Na cozinha, os planos

²⁵² No contexto de produção de *Cantos de Trabalho*, na antiga divisão administrativa das unidades federais brasileiras a Região Central (Goiás e Mato Grosso) é a que atualmente conhecemos como Região Centro-Oeste (Goiás, Brasília - DF, Tocantins, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul). No final dos anos 1950, devido a construção de Brasília e da abertura das estradas de rodagem de acesso a outras partes do Brasil houve a renomeação da Região (de Central para Centro-Oestes), Cf. GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São

médios em *contra-plongée* mostram uma jovem executando movimentos constantes e verticalizados com uma mão-de-pilão (Fig. 10) e outros em *plongée* dos grãos de trigo e em seguida dos de café sendo por ela socados separadamente. O movimento de cada batida contra o fundo do pilão é de leve impacto e marcado com a repetição dos versos da canção folclórica: “tanta gente para comer e eu só para socar”. Outros planos mostram o resultado da dedicação de pilar os grãos que serviram para o fabrico artesanal das iguarias da cozinha de fazenda. Os planos próximos das mãos femininas retirando do fogão e do forno os alimentos cozidos e assados (Fig. 11) a ser servido à mesa de refeições. A cena do preparo culinário é semelhante da que Mauro realizou em *Canto da Saudade*, na preparação das iguarias para o leilão da “Festa da Primavera” em Volta-Grande. Essas imagens maurianas pode nos fazer pensar o Brasil rural como o lugar da boa mesa, onde há a fartura de produtos agrícola de boa procedência e o conhecimento das mulheres de fazenda, ao valorizar o processo caseiro de preparo culinário.



Figura 10 - Moça afrodescendente com uma mão-de-pilão golpeando de cima para baixo em *contra-plongée* (47'22").

Paulo: Nova Cultural, 1998. p. 1295, v. 6. A Região Nordeste também na época era denominada como Região Norte, pois, a mudança nominal só veio ocorrer seguindo a reorganização das microrregiões feita pelo IBGE em 1968 e revista de forma definitiva em 1990. Cf. GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998. p. 890, v. 4.



Figura 11 - Pães sendo retirados do forno em plano próximo conjunto em *plongée* (48'04").

No mesmo filme (*Cantos de Trabalho 1*), agora passando do pilão-de-mão ao de socar-terra, Mauro trabalhou as imagens em campo aberto com quatro homens socando a terra, com a estética dos torsos *seminus* musculosos e definidos em planos conjuntos médios e vistos em *contra-plongée*. Esses corpos demonstram estarem preparados para o esforço físico do árduo e forte movimento contra o chão direto e para enfrentar a exposição do sol a pino (Fig. 12). Nos planos médios em *plongée* estão os pilões tocando o chão próximos dos pés descalços. Os homens estão alinhados e distribuídos uniformemente pelo espaço do solo, onde há o efeito visual das sombras projetadas na terra socada. Aqui imagens dos corpos constituídos de trabalhadores rurais simboliza o preparo físico que o campo produz em seus habitantes, ao terem uma boa alimentação (associada ao primeiro filme do pilão culinário) e os hábitos tidos como saudáveis. O homem e a mulher com do interior com esses hábitos saudáveis, se mostram preparados para as duras jornadas que tem que enfrentar na casa-grande de fazenda e na lavoura e campo aberto.



Figura 12 - Quatro trabalhadores rurais erguendo e socando o solo em plano conjunto próximo (49'07").

Os outros filmes sequenciais de *Cantos de Trabalho* (n. 2, 1958) são *Canto do Barqueiro: Rio Jequitinhonha* e o *Canto da Pedra: várias Regiões*. No primeiro filme as imagens e a lírica da canção sugerem um tratamento epopeico à narrativa do barqueiro, da parte norte de Minas Gerais. Um jovem casal afrodescendente apaixonado se vê obrigado a se distanciar por períodos de intermitência. O filme inicia com um plano americano do jovem ribeiro que após de acenar com a mão lança um olhar de tristeza por ter de partir (Fig. 13). Os planos vão sendo alternados entre campo e contracampo, ao longe em sinal de despedida e em seguida desce até a margem do rio para entrar no seu pequeno barco (campo). Em plano médio mostra uma jovem retribuindo o aceno (Fig. 14), com uma expressão facial de tristeza (contracampo). Na lírica da canção a ausência temporária do barqueiro é apenas para garantir o sustento do casal e que o motiva é o seu sentimento de amor pela moça o mantém firme nesse empreendimento. No meio da travessia alguns surgem alguns imprevistos de percurso exigindo resoluções de imediato do barqueiro, como as mostradas em planos conjuntos e outros próximos, a infiltração na base da pequena embarcação de água fluvial, a qual, ele retira com uma pequena jarra a devolvendo ao rio. O barqueiro é o herói destemido que solitariamente enfrenta os problemas que podem surgir durante a navegação e não se sente inferior diante da imensidão de água-corrente e morros que compõem a paisagem (Fig. 15).



Figura 13 - Barqueiro de frente para a câmera após acenar para a sua amada, com um olhar tristonho ao se despedir dela, em plano americano conjunto (49°53”).



Figura 14 - Amada do barqueiro de costas para a câmera acenando para despedir-se dele, em plano americano conjunto (50°15”).



Figura 15 - O barqueiro remando em meio à imensidão fluvial por entre as duas largas margens, em plano geral em *plongée* (52'38").

Nas imagens do barqueiro no rio encontramos outra correlação com as de *Canto da Saudade*. Se em *Canto do Barqueiro*, é a mulher amada que motiva o jovem ribeirinho à travessia do rio, em *Canto da Saudade*, o sumiço de Maria Fausta, também fez o apaixonado Galdino trocar a condução do carro-de-bois pela do pequeno barco na tentativa de localizar sua amada. Levando em conta as devidas forças circunstanciais de cada personagem, sendo que o barqueiro do Jequitinhonha faz disso sua profissão e Galdino por uma breve necessidade, de qualquer forma devemos considerar nas duas situações, as argumentações emotivas que encorajaram os heróis.

Retomando o tema dos trabalhos braçais coletivos de força bruta, Mauro realizou *Canto da Pedra*. A pedreira é uma atividade laboral que acontece em toda a extensão territorial do Brasil e exercida também por afrodescendentes. O filme começa com um plano geral do morro de extração onde estão homens com picaretas, estacas delgadas e marretas chocando contra as rochas (Fig. 16), as quais quebram até atingir o formato de pequenos blocos de pedras (Fig. 17). Alguns trabalhadores estão chegando ao local montados em seus animais de carga. Numa barraca está um ferreiro da equipe afiando a ponta de uma talhadeira

esquentando na brasa, martelando (Fig. 18), dando um choque térmico colocando na água e em uma sequência de planos próximos e muito próximos. Em plano conjunto americano, o ferreiro leva à bigorna, a peça temperada para ser afiada por uma lima (Fig. 19). Em seguida num *jump-cut* em plano próximo das mãos de um trabalhador sentado no chão e utilizando a marreta e a talhadeira para dividir a pedra em dois pequenos blocos.



Figura 16 - Pedreira vista em plano geral em *plongée*, após a vinheta inicial (53'24").



Figura 17 - Detalhe de um pequeno bloco de pedra sendo talhado, em plano próximo conjunto em *plongée* (53'54").



Figura 18 - Ferreiro trabalhando na barraca, em plano conjunto americano de frente para a câmara (53'31").



Figura 19 - Ferreiro afiando uma estaca, de frente para a câmara, em plano conjunto inteiro, em *plongée* (53'42").

Em outro plano conjunto em *plongée*, Mauro enquadra dois homens na parte alta da pedreira trabalhando em parceria na quebra de uma imensa rocha. Um deles está com a marreta e o outro segurando uma extensa talhadeira e ao fundo na parte baixa do terreno, na estreita via de terra passa um carro de bois carregado com os pequenos blocos de pedra (Fig. 20). No transcorrer das cenas das atividades laborais parece estar em conformidade, porém, Mauro provoca uma rápida tensão ao mostrar um enorme bloco rolar até um ponto do declive da ribanceira. Um dos trabalhadores em plano próximo interrompe o que está fazendo e olha para cima. No entanto tudo isso não passou de um susto apenas.



Figura 20 - Dois operários um manuseando a marreta e o outro segurando a estaca. Ao fundo, dois operários à esquerda e à direita, um carreiro conduzindo o carro de bois. Em plano conjunto em *plongée* (54'05").

Superado o medo do perigo em potencial, o jeito é cada um retomar os seus afazeres. Com isso Mauro enfatiza uma outra característica no homem do interior, a capacidade de se unirem para juntar forças e dessa força que surgem os versos cantados para marcar o movimento braçal de levantar a pedra: “oi companheiro, hum... / Oi levanta a pedra, hum.../”. Os versos monótonos são cantados quando ela alcança o solo e depois de dividida em partes ela é posta no carro de bois. No plano conjunto final estão dois homens que colocaram os blocos de pedra na mesa do carro de bois, que o observam partir, esse é o final do expediente. As ferramentas são guardadas num canto entre as pedras. O filme termina com a imagem de um dos trabalhadores vistos em *contra-plongée* em pé parado num ponto alto da pedra na posição imóvel de estátua, monumentalizado pelo tempo (Fig. 21).



Figura 21 - Um dos funcionários da pedreira em cima de um monte com as nuvens ao fundo em plano conjunto em contra-plongée (55'50").

Mauro apresentou em *Aboios e Cantigas* (1954), os hábitos dos vaqueiros e o Tema trágico do boi difundidos na literatura oral entre os vaqueiros de todas as partes do Brasil. Em grande parte da diegese, o cineasta optou em utilizar os planos conjuntos e gerais dos tropeiros e da boiada circulando pela estrada. Outra característica comum encontrada, além de *Canto da Saudade*, também *Meus Oito Anos* e *Casinha Pequeninina* é a memória da infância, porém, em *Aboio* essa memória conduz a um evento traumático para o personagem principal, o garoto. Por meio da notícia dada pelos vaqueiros da fazenda, o garoto toma conhecimento que o seu boi de estimação enfrentou um touro no alto do penhasco (Fig. 22), onde o foi derrotado pela força do rival que o empurrou para abaixo em queda até as rochas na margem da estrada. Os planos conjuntos do menino que observa de cima do morro, o corpo do seu animal predileto entre as rochas é aqui marcado pelos versos tristes e o tom melancólico da canção folclórica “O boi Surubi e a Morte do Boi”. Os planos próximos em sua maioria enquadraram a triste lembrança visual do menino. Mauro resolveu tecnicamente com os planos próximos das cangas de bois vazias (Fig. 23), plano conjunto do carro-de-bois aposentado, cochos vazios, planos conjuntos e alguns gerais do trajeto deserto da comitiva (Fig. 24).



Figura 22 – Duelo entre os bovinos que resultou na morte do boi predileto do garoto, em plano conjunto próximo (43'46").

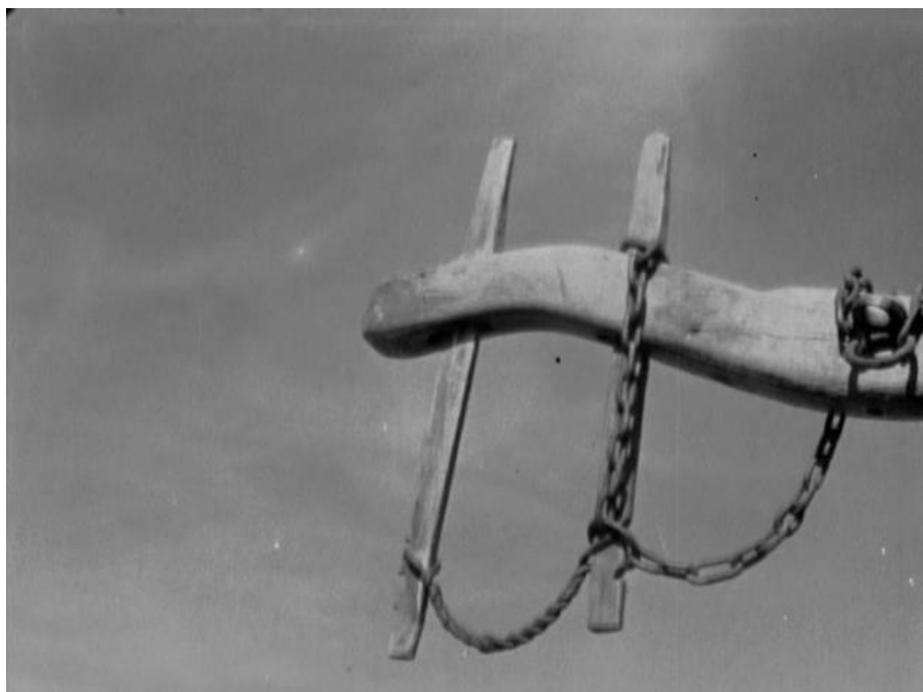


Figura 23 - Canga de boi vazia em plano próximo em contra-plongée (44'52").



Figura 24 - Estrada com a comitiva e a árvore na curva em plano geral (45'58").

No sentido semântico, essas imagens atuam como os *flashes* mentais produzidos pela memória do menino que percebeu a ausência da boiada nos rios, pontes, estradas e morros, pontos previstos da travessia. A canção suave para acalmar o boi é entoada de forma lamuriosa e sendo finalizada, juntamente com a imagem da paisagem, em volume decrescente até não ser mais ouvida. Conforme já apontamos nos parágrafos anteriores dessa seção sobre o significado metafórico da árvore nos filmes de Mauro, aqui ao ser mostrada em plano geral na curva da estrada vazia, também serve de *checkpoint* para dar noção da distância percorrida pelos tropeiros e carreiros. Essa árvore se tornou um marco natural na memória do menino.

A memória é um dos temas recorrentes na filmografia de Humberto Mauro. Por isso em *Engenhos e Usinas* (1955) vemos as imagens documentais das antigas moendas de tração manual, ou animal, ou roda-d'água de processamento da cana-de-açúcar, as quais foram substituídas pelo moderno maquinário automatizado. Nas imagens desses abandonados fogos-mortos não há quase a presença humana. Em algumas cenas do filme há trabalhadores abastecendo os carros-de-bois lotados com os feixes de cana, a serem processados nas usinas.

No plano conjunto principal do filme está o próprio cineasta sentado de costas para a lente, numa das raízes salientes de uma enorme árvore observando na paisagem as antigas fazendas onde funcionavam esses antigos engenhos (Fig. 25).



Figura 25 - Humberto Mauro sentado na raiz de uma árvore de costas para a lente da câmera em plano conjunto (57'12").

Esse plano possui uma profundidade de campo nítido, o qual podemos notar que a frente de Mauro estão os morros com uma parte coberta por uma leve camada de névoa abaixo do cume. Essa passagem lembra o estilo das paisagens europeias pintadas no século XIX, por artistas como o alemão Caspar David Friedrich (1774-1840). Ambos buscavam inspiração nos ambientes campestres. Para o historiador da arte Ernst Gombrich (1909-2001), sobre o pintor e sua época:

Houve certamente grandes artistas entres os pintores românticos da Europa como o contemporâneo de Turner, o alemão Caspar David Friedrich (1774-1840), cujas paisagens refletem o estado de espírito de poesia lírica romântica de seu tempo, com a qual estamos familiarizados através das canções de Schubert. A sua tela de uma desolada cena montanhosa pode até lembrar-nos o espírito das pinturas chinesas de paisagens, que também se aproxima muito das ideias de poesia²⁵³.

Gombrich apresentou uma característica da relação entre o artista e a natureza desenvolvidas dentro dos padrões do lirismo romântico, o qual foi manifestado com mais densidade nas composições musicais, também, na época. As montanhas como temas de sua pintura representavam o desejo do artista de atingir o sublime, a partir do seu contato com a paisagem natural que ainda permanecia intocável pelas ações antrópicas. Gombrich enxergou

²⁵³ GOMBRICH, Ernst. *História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012. p. 496.

em Friedrich o sentido poético de seu olhar artístico que buscava pelo idílico, o refúgio que o ser humano tentava encontrar num lugar onde o permitisse ser a si próprio e refletir a respeito de seus valores existenciais.

O olhar de Caspar Friedrich buscava algo que estava além do visível. A paisagem só poderia ser percebida, quando o ser humano, além de perceber a sua própria existência a partir dos sentidos físicos, também pudesse entender que a sua relação com o ambiente é física e sentimental ao mesmo tempo. Nesse sentido, o historiador e crítico de arte Walter Zanini (1925-2013) argumentou que:

Entretanto, na obra de Caspar David Friedrich e sobretudo na sua dimensão paisagística, está a principal mensagem do contexto. É com o “olho espiritual” e não com o “olho do corpo” que dialoga com o exterior, nele encarnando-se como numa espécie de processo mediúnico. Uma atmosfera brumosa e sentimentos ternos e nostálgicos envolvem todos os seus componentes espaciais – pedras, nuvens, árvores, homem, corpos celestes etc. – elaborados com recursos parcimoniosos – tarefa de reorganização da natureza como revelação exclusiva de suas instituições²⁵⁴.

Walter Zanini entendeu que no contexto artístico do XIX, os valores tradicionais do ser humano, frente à vida moderna das cidades estavam em cheque. A condição existencial não era mais tratada por um conceito confessional, mas percebida pelo ponto de vista individual do artista. As inquietações surgiam no silêncio da solidão e nos lugares naturais, onde literalmente serviam como refúgio da vida urbana. Na obra de C. D. Friedrich, os elementos da natureza física que compõem a tela denotam o estado de espírito do indivíduo, pois, cada um desses elementos representa, o que há de permanente e efêmero dentro das relações sociais e materiais das sociedades ocidentais em avanço industrial naquele século.

O vínculo estabelecido entre o artista e o público leitor e apreciador dos salões na arte romântica foi por meio da atração desse último, pelos significados singulares e complexos contidos nas linguagens escritas e visuais. Outros juízos de valores norteavam os olhares do habitante ocidental, aos temas com tendências utópicas relacionados ao ideal do ser humano, na paisagem por ele contemplada. Na visão do artista, o ser era visto pelas suas paixões e por uma necessidade de exprimir sentimentos. As representações sobre o mundo cabiam a um olhar que se aproximava de uma leitura simbolista. Segundo Walter Zanini:

²⁵⁴ ZANINI, Walter. A arte romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 203.

A arte da era romântica impregna-se de componentes culturais os mais complexos de diversificadas conjunturas formais para exprimir suas significações idealísticas e afirma, como características principais e espontaneidade e a prioridade dos sentimentos, a intuição, os valores passionais do homem, a busca da originalidade, a captação densa da vida²⁵⁵.

Ainda continua:

É evidente que a conduta individual do artista romântico – que, se entretanto, não se subtrai a ensejos e trabalho em comum – não o remete a um absurdo estado utópico de “completa independência na sociedade em que vive”, como escreveu convictamente um crítico recente. Sua presença atesta em vários níveis uma participação efetiva e valiosa no processo cultural que engendrou dimensões novas à consciência da humanidade²⁵⁶.

Zanini encontra como marcas notáveis dos artistas do século XIX o olhar subjetivo, estilo personalizado e a originalidade dos temas como os desejos íntimos dos personagens surgidos das habilidades de suas penas, paletas e pincéis. Se até o século XVII, o que cabia aos artistas eram apenas os temas confessionais, a partir do XVIII as representações sociais coletivas e individuais. No entanto, como mesmo observou W. Zanini, o artista do Oitocentos não produzia em “completa independência na sociedade em que vive”, pois, por mais independente que parecia ser o artista, ainda assim, estava engajado com os processos culturais, sociais e ideológicos de sua terra. As visões idealizadas da vida e relações humanas, também serviu para o propósito desse movimento artístico: ativar a consciência para um sentido de busca da dignidade.

Cantar e pintar uma proposta de vida idealizada e inserir seus mitos para enfrentamento da realidade. Com isso os artistas românticos propunham a ruptura das rígidas convenções sociais, que apenas serviam de empecilho à criatividade e para distanciar os indivíduos desse contato físico e mental com a natureza. Para o filósofo Benedito Nunes:

Na conformação da conduta espiritual dos românticos, que fez ascender a ilimitação, a inquietude e a insatisfação permanentes ao primeiro plano da sensibilidade literária e artística, o empenho de totalidade e de integridade, e o dilaceramento da consciência individual que o acompanha, condicionaram, através da posição eminentemente reativa da *intelligentzia* situada, e do processo de poetização da vida em torno do qual se convergiam, não só o poder mitogênico, mas também, a par das projeções utópicas, o fenômeno das duplicações, das misturas culturais e da suplência de funções pela cumulação

²⁵⁵ ZANINI, Walter. A arte romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 207.

²⁵⁶ ZANINI, loc. cit.

de papéis, com que se tentou contrabalançar o rompimento das correlações significativas da cultura tradicional em mudanças.²⁵⁷

Benedito Nunes encontrou no gosto dos românticos outro objeto de inspiração, além da natureza contemplada e visitada, também, a cultura foi outro fator reverenciado nas poéticas metrificadas e visuais de suas obras. O sentimento de identidade com o local de nascimento e convivência.

Essa tendência literal de naturalizar o território físico e seus atributos paisagísticos foi formulada teoricamente pelos poetas românticos. A terra natural é vista por seus artistas como o local de origem espontânea de seus povos, ao ponto de cada habitante ser um elemento nativo dessa paisagem física. Assim se endossa em versos e pinceladas a construção do mito fundador no imaginário popular. Na reflexão de Benedito Nunes, essa visão romantizada foi:

Desenvolvida *pari passu* com uma teoria poética da origem do mito e da linguagem na alma de cada povo, a atividade mitogênica do Romantismo ligou o sentido dramático do tempo histórico, caudal propulsivo transformando as nações, ao crescimento orgânico e à floração espontânea da natureza, que circunscrevia, como último limite de uma consciência retrospectiva dirigida a etapas remotas do passado, o estado primigênio do homem, onde o natural e o cultural se transpassam e se confundem²⁵⁸.

Não havia a distinção entre o homem e a natureza, conforme explica Benedito Nunes, dentro da “teoria poética” conceituada pelos românticos. A história de um povo cantada, ou contada como se esse (povo) tivesse surgido na geografia europeia, como um fenômeno físico em tempos remotos. Na noção romântica era cultivada a ideia de pureza e identidade cultural e social singulares de um povo a partir da paisagem natal, onde esse sempre residiu e trabalhou desde o seu primeiro ancestral.

Esse plano (de Mauro sentado na árvore) é uma imagem emblemática e pontua na história da produção mauriana, o espírito, sentimento saudosista do realizador, ao notar as mudanças tecnológicas ocorridas em sua terra. As técnicas produtivas tradicionais que vigorou nos antigos engenhos durante longos anos eram ameaçadas pelos modernos maquinários. Nas observações de Glauber Rocha:

Num documentário, já da fase sonora, *Engenhos e Usinas* (1955) – romântico e inicialmente narrado pelo popular poema de Ascenso Ferreira

²⁵⁷ ZANINI, Walter. A arte romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 70.

²⁵⁸ GUINSBURG, loc. cit.

“...dos engenhos da minha terra, só os nomes fazem sonhar...” e logo depois conduzido pelo movimento visual e lírico da cantiga do Engenho Novo, o poema ingênuo estabelece organicamente a evolução econômica e industrial dos campos, as usinas que destroem os engenhos de rodas-d’água lentas no campo parado; o advento da máquina, a inadaptação do homem primitivo ao progresso (por ignorância), a fuga da febre industrial (causa do subdesenvolvimento) – cujo trágico caminho é a nostalgia²⁵⁹.

Para Glauber Rocha, o filme traz uma derrota do homem do campo preso à técnica tradicional de produção, frente à nova tecnologia dos processadores industriais nas usinas. Os versos de Ascenso Ferreira “... dos engenhos da minha terra, só os nomes fazem sonhar” seguida da “cantiga do Engenho Novo”, Glauber Rocha encontrou um Mauro nostálgico que percebeu no novo processo de extinção, a decadência do antigo sistema de mão de obra.

Engenhos e Usinas possui características semelhantes a *Cantos de Trabalho*, como o trabalho braçal humano para operar mecanicamente a moenda do sistema de rodas movidas à água. Esporadicamente há alguns planos em que mostram sombras e as pernas de um funcionário passando rente à roda-d’água. Em outro plano inteiro há um operador da moenda manuseando uma alavanca e em seguida um plano próximo numa mão segurando uma bisnaga com óleo e despejando para lubrificar as engrenagens do mecanismo de funcionamento da moenda (Fig. 26). A atividade de corte de cana ainda é feita pela mão humana. Vemos um grupo grande homens enfrentando o sol a pino com seus facões decepando feixe a feixe (Fig. 38), os quais eram transportados em grandes quantidades nos carros de bois que os levavam até os antigos engenhos (Fig. 39). É árduo o trabalho dos homens que carregavam e descarregavam os pesados feixes dos carros de bois (Fig. 40), os quais enfrentaram as travessias de rios e terrenos íngremes (Fig. 41) para chegar com a matéria-prima a ser processada.

²⁵⁹ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 53-54.



Figura 26 - Engrenagem de um engenho em funcionamento e uma mão segurando uma bisnaga com bico e depositando o lubrificante nas engrenagens (59'14").



Figura 27 - Grupo de cortadores de cana em atividade em plano conjunto em contra-plongée (59'35").



Figura 28 - Transporte dos feixes de cana de açúcar por meio de carro de bois, em plano conjunto (59'39").

Num *Jump-cut* a cena do engenho moendo os feixes de cana passa para as das modernas usinas, com os caminhões chegando com as toneladas de feixes de cana e estacionando no pátio. A trilha musical na narrativa também sofre mudanças nas cenas do filme, a cantiga “Engenho Novo” é substituída por uma música instrumental semelhante as das cenas de suspenses nos filmes *noir*. Essa música é acompanhada com alguns trechos intermitentes pontuados com os comentários de um narrador *voz-over*. A sequência de planos contém o apito a vapor, as máquinas a vapor para processar a cana em funcionamento automático (Fig. 29). Mesmo para transportar os feixes até as máquinas, a operação é feita por meio de guindastes suspensos que rodam nos trilhos aéreos dos galpões industriais. Pelas imagens de Mauro notamos que a força de trabalho humana nessas usinas é consideravelmente reduzida.



Figura 29 – Ponteira de escape da máquina movida a vapor girando, em plano médio (61’05”).

Mauro faz um *raccord* de uma ponteira girando para uma antiga propriedade, com uma roda-d’água de engenho desativada, onde há uma mulher alimentando a sua criação avícola. A *voz-over* do narrador entrou em tom dramático dizendo “Parou a roda-d’água, e com ela se foi a poesia”. Entre os planos gerais e conjuntos dessa sequência, com as rodas e engrenagens travadas servindo de abrigo para os animais ocuparem, como as cabras e bodes e a galinha com a sua ninhada de frangos. Novamente foi inserida uma cantiga folclórica que informa o período de desativação do Engenho Maçangana, os seus versos repetitivos eram “o Engenho Maçangana faz três anos que não moi / Faz três anos, faz três anos, faz três anos que não moi”. As imagens decadentes dos fogos-mortos parecem finalizar a narrativa no espírito da falta de perspectiva total da retomada da atividade. Isso percebemos num plano conjunto inteiro, num terreiro de uma casa de pau a pique com as paredes vazadas e abandonada, onde um homem descansava deitado no chão, com as pernas esticadas para cima na mesa inclinada do carro de boi e por perto um cachorro.

O filme termina com a voz do narrador e o retorno da cantiga “Engenho Novo” mostrando uma roda-d’água sendo movimentada pela força hídrica. O narrador esclarece que há em muitas localidades do Brasil a continuação da atividade de moenda da cana de açúcar realizada nos antigos engenhos (Fig. 30). Entendemos que a diegese desse filme foi pautada no tema da memória, pois, Mauro parecia imprimir com densidade, um ponto de vista

saudosista acentuando seu olhar melancólico. A preocupação do cineasta era em manter o lirismo das condições de trabalho.



Figura 30 - Rodas de engenho d'água em atividade, em plano conjunto (63'31").

O curta *Manhãs na Roça: carro de bois* (1956) tem nas primeiras cenas do filme uma narrativa bem-humorada das ações dos animais da fazenda, com base nos versos da embolada “Galo Garnizé” interpretada por Almirante (1908-1980)²⁶⁰. Nos primeiros planos conjuntos vemos a paisagem e os lavradores com suas enxadas (Fig. 31) e arados de tração bovina sulcando o solo. A boiada pastando em plano geral passando em *traveling* rápido, para um plano conjunto de um curral, em seguida em plano conjunto *plongée* vemos as mãos de um homem ordenhando uma vaca em direção a um balde repleto e espumando de leite na borda. O clima no ambiente rural é de tranquilidade, pois ouvimos uma música instrumental suave e algumas atitudes ternas entre os animais, a exemplo do plano próximo em *plongée* de um bezerro carinhosamente lambendo sua mãe.

²⁶⁰ Sobre a trajetória do cantor Almirante Cf. SERVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (1901-1957)*. São Paulo: Ed. 34, 2006. 368 p.



Figura 31 – Lavradores com ferramentas de trabalho agrícola a caminho da roça, em plano conjunto (65'40").

Um ato materno visto do plano conjunto em *plongée* de uma porca junto de seus filhotes compartilhando uma refeição, seguido de um plano-sequência geral de um homem espantando uma vara de porcos no chiqueiro (Fig. 32). Outro de uma mulher lançando as porções de grãos de milho no terreiro alimentando a criação avícola (Fig. 33). Ao fundo uma música instrumental deu um tom de suspense, sinalizando o fim da situação tranquila entre os animais. A tranquilidade terminou quando a música “Galo Garnizé” anunciou a chegada do pequeno valente galináceo, conhecido por ser o terror dos animais de criação da fazenda. Então os animais assustados como os porcos, cachorro, todos os galináceos e até o papagaio procuravam cada qual se abrigarem em local seguro, para não serem achados pelo galinho. Nem mesmo o bravo e forte galo índio, com o dobro da altura dele era páreo numa disputa de rinha, para o tal garnisé.



Figura 32 - Uma vara de porcos se alimentando, a mãe está junto de seus filhotes, em plano conjunto próximo, em *plongée* (65'40").



Figura 33 - Uma sitiante alimentando galináceos em plano conjunto aberto (66'00").



Figura 34 - Chegada do garnisé ao poleiro em plano médio, em contra-plongée (66'27").

Dessas primeiras cenas de *Manhãs na Roça* obtivemos a impressão de que as ações do galo garnisé foram extraídas do ponto de vista semelhante ao de um caipira, que observa os movimentos de seus animais de criação em seu terreiro. A própria embolada deu o tom irônico de quem se divertia ao ver o pequeno galo acabar com o sossego dos animais. Isso notamos na maioria dos ângulos das imagens em *plongée*, na altura da visão de ser humano em pé, nos locais da parte externa da casa, ou no meio do terreiro, ou próximo do chiqueiro, ou do meio de um bananal. Mauro tenta nos fazer perceber a vida na roça, ao aproximar as lentes dos detalhes aparentemente menos relevantes, mas que portam um potencial significado à existência daquela natureza.

Após as breves cenas do galo garnisé aterrorizando os animais do terreiro, as cenas passaram a narrar a saga heroica dos carreiros ao conduzir o carro de bois na travessia de levar e trazer as cargas pelas estradas de terras e terrenos acidentados da região. Nesta outra parte de *Manhãs na Roça*, o início se deu com um plano próximo em contra-plongée de três cangas de bois suspensas e transportadas por três homens (Fig. 35), para serem atadas aos pescoços dos animais. O filme é todo narrado em voz-over comentando o seu surgimento em nosso território e as peças que compõem o veículo (Fig. 36). Assim como em *Aboios e Cantigas*, também, em *Manhãs na Roça* são mostradas as estradas de terras, os lugares de pastos e sombras de árvores para um momento de descanso dos carreiros. Nessa abordagem

nostálgica do mundo bucólico há por parte de Mauro o saudosismo, evidente com a presença de carros de bois nas pequenas estradas vicinais. O carro de bois é uma marca indelével na filmografia mauriana. Nos planos gerais ou conjuntos, o cineasta destacava o movimentar do veículo e o som lamurioso produzido pela cantadeira em atrito com o eixo rodando²⁶¹.



Figura 35 – Cangas de bois suspensas em plano próximo em contra-plongée (67'26'').

²⁶¹ A respeito do interesse do cineasta pelo veículo de tração animal podemos encontrar além dos próprios filmes já citados como *Canto da Saudade* (1952), *Aboios e Cantigas* (1954), *Engenhos e Usinas* (1955) e *Manhãs na Roça: carro de bois* (1956), também, no último filme de sua carreira cinematográfica: *Carro de Bois* (1974). Esse último é uma versão do *Manhãs na Roça*, porém, com base apenas nas cenas em que aparece o veículo de tração bovina. A diferença entre a última versão para a anterior é que o carro de bois tem o seu fim no uso local. Nos planos finais do filme vemos as peças abandonadas de sua antiga composição sendo deterioradas pelo tempo às margens das estradas do seu antigo percurso.

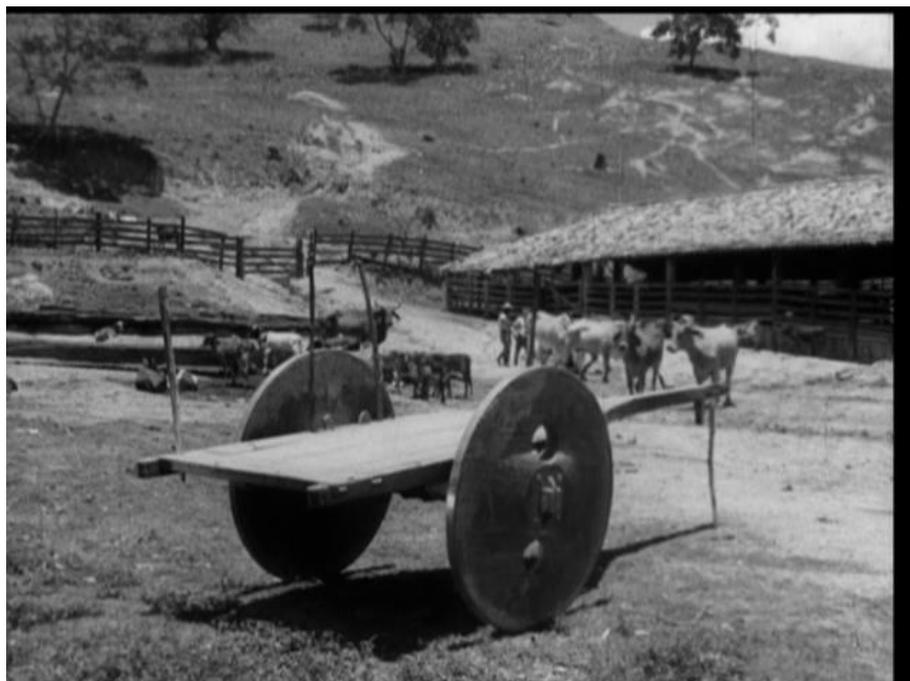


Figura 36 – Carro de bois estacionado, em plano conjunto (67'26").



Figura 37 – Carro de bois pronto para rodar com o carreiro em plano próximo em contra-plongée (69'59").

O interesse de Mauro pelo carro de bois não era apenas subjetivo, ou simplesmente para denotar um objeto símbolo de seus tempos de infância, ou juventude, mas mostrar que o habitante do campo possui seu veículo polivalente de tração animal. Um veículo de fabricação

e manutenção local, que atravessou os tempos desde os períodos da América portuguesa e capaz de enfrentar qualquer tipo de terreno de terra, gramado, inclinado, esburacado e até alagadiço. No comentário do jornalista de assuntos rurais José Hamilton Ribeiro:

Uma das coisas que desapareceram foi o carro de boi, durante séculos presença obrigatória e importante nas comunidades rurais. Hoje, em geral, é só saudade. Como meio de transporte, resiste ainda em lugares de terreno muito acidentado, impróprio para carros ou caminhões. Em alguns municípios, sobrevive apenas como item de preservação da memória, já de certa forma transformado quase numa peça de museu²⁶².

Ainda complementa que:

O tanto que o carro de boi foi importante na vida das pessoas, e nos sonhos e ideias do poeta caipira, pode-se avaliar pela quantidade (e qualidade) das modas que tratam dele, dos bois e do carreiro (e também de seu ajudante, geralmente um menino, o candeeiro).

Hamilton Ribeiro identificou que o veículo de tração bovina atingiu em grande parte dos municípios brasileiros o valor secundário de objeto memorialístico. Contudo, segundo o jornalista, ainda há em algumas localidades tradicionais a utilização desse veículo no transporte de cargas e pessoas. De uma maneira geral, o carro de bois hoje é um elemento presente nas recordações do caipira ou do sertanejo, principalmente dos poetas e musicistas que nele se inspiraram para compor suas canções. Um exemplo disso é a canção “Carro Velho” composta por Criolo, Letinho, Pedro Sabino e gravada pela dupla sertaneja Tião Carreiro e Pardinho²⁶³. A mesma dupla também gravou uma canção com o mesmo tema intitulada de “Mestre Carreiro”, de Raul Torres, para a cena do filme *Sertão em Festa* (1970), de Oswaldo de Oliveira²⁶⁴.

O carro de bois é um motivo frequente na estética mauriana e por isso em grande parte dos filmes, não poderia faltar planos conjuntos, gerais e próximos em que o veículo circulasse nas estradas. Em *Canto da Saudade* não seria diferente, pois o protagonista era o carreiro da fazenda Independência. O carro nesse filme se tornou um problema para o carreiro, pois, no enredo havia uma lei que proibia o carro de bois de entrar cantando na cidade. Entretanto o Coronel Januário fazia questão que seu veículo entrasse e saísse cantando por onde é que estivesse e independente de ter sido ou não aplicada a multa pelo descumprimento da lei.

²⁶² RIBEIRO, José Hamilton. *Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo, 2006. p. 203.

²⁶³ Cf. também, DICIONÁRIO Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/tiao-carreiro-e-pardinho/dados-artisticos>. Acesso em: 19 mai. 2016.

²⁶⁴ DICIONÁRIO Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/tiao-carreiro-e-pardinho/dados-artisticos>. Acesso em: 19 mai. 2016.

Somente em período de campanha eleitoral, por razões de manter a ética da candidatura foi que o Coronel Januário autorizou colocar sabão na roda para silenciar o cantar do carro, porém, com sua derrota eleitoral ele retoma a ideia de manter a roda do carro de bois cantando. Fica evidente a função que o veículo adquire nas imagens.

Esses curtas-metragens institucionais só ganharam valores artístico e histórico, depois que o grupo de jovens cineastas do Cinema Novo tomou contato com essa produção mauriana, nos anos 1960. David Neves foi um desses, que se interessou pelos trabalhos de Mauro no INCE e realizou o documentário biográfico *Mauro, Humberto* (1966)²⁶⁵. Já León Hirzman inspirado na série *Brasilianas*, atende a uma encomenda do Departamento Histórico Artístico e dirige em 1974, alguns curtas com títulos homônimos aos filmes de Mauro (*Cantos de Trabalho*)²⁶⁶. O propósito artístico da geração cinema novista era o de registrar, interpretar e projetar nas telas, tudo aquilo que eles entendiam, ou descobriam sobre a vida da população brasileira. Buscavam, principalmente, no cotidiano das zonas rurais os aspectos tradicionais das relações sócios-econômicos e sócios-culturais, as quais as adjetivavam como brasileiras. Por isso, que a produção mauriana pós-1945 serviu de modelo diegético com enredos de temáticas agrárias e linguagem audiovisual expressiva, por uma fotografia contrastada de luz natural e o uso de canções folclóricas e populares. Os exemplos mais evidentes desses filmes estão em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha, o qual pode ser comparado ao *Aboios e Cantigas* de Mauro, pelo uso de planos conjuntos nas cenas sem diálogo e pontuadas com as canções narrativas da poesia oral popular. *Vidas Secas* (1962) de Nelson Pereira dos Santos, com *Manhãs na Roça/Carro de Bois* (1956) comparando entre as duas obras, o uso do som da roda em movimento produzido pela cantadeira no eixo do veículo de tração bovina.

Esse olhar idílico de Humberto Mauro, também visava a preservação e a conscientização do bom uso dos recursos naturais e promover a cultura dos hábitos de higiene e saúde no meio rural. Para o cineasta, o caipira que convivia em meio aos rios, cachoeiras e as matas densas possuía conhecimento suficiente para ensinar sobre a natureza. Na segunda metade da década de 1950, Mauro estava envolvido em outro projeto institucional, o da série *Educação Rural*.

²⁶⁵ VIANY, Alex; AVELLAR, José Carlos (Org.). *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 273.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 302.

4.2 O estilo de Mauro em *Educação Rural*

Em *Educação Rural* (1954-1959)²⁶⁷ o cineasta tem como objetivo orientar o homem do campo a utilizar as matérias-primas existentes na região onde vive, para fabricar e conservar alimentos, matéria-prima para a construção de moradias, criar sistemas engenhosos de captação de água e construção de fossa. Nossa análise dos curtas-metragens dessa série será feita de forma sucinta direcionada apenas aos aspectos principais encontrados nesses filmes. As razões de reduzirmos a densidade dessa leitura é porque grande parte dos elementos que compõem o estilo e a poética de Mauro, já foram encontrados na leitura anterior que iniciamos nas imagens de *Canto da Saudade* e da *Brasilianas*.

Fazem parte de *Educação Rural* os curtas-metragens: *Captação de Água* (1954), *Higiene Rural – fossa seca* (1954), *Preparo e Conservação de Alimentos* (1955), *Silo Trincheira* (1955), *Construções Rurais – fabricação de tijolos e telhas* (1956), *Poços Rurais* (1959). Essa série faz parte da Campanha Nacional da Educação Rural (CNER) que surgiu no governo Vargas (1952) financiada pela *United States Agency for International Development* (USAID). O responsável por coordenar e elaborar o roteiro da versão brasileira desse projeto foi o cineasta Chicralla Haidar, graduado na *University of Southern California* e realizados filmes educativos no Canadá, Bolívia e Serra Leoa.²⁶⁸

A CNER no Brasil foi instituída após a realização do Seminário Interamericano de Educação organizado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura (UNESCO) Organização dos Estados Americanos (OEA) ocorrido na cidade do Rio de Janeiro em 1949. O objetivo da CNER era preparar a consciência do habitante rural para receber e aplicar os conhecimentos de higiene e trabalho que visavam uma tendência a modernizar a produção do campo²⁶⁹. Foi incumbido a Mauro a tarefa de dirigir os curtas-metragens da série, os quais, o cineasta utilizou de soluções originais dos habitantes locais para produzir imagens do filme.

²⁶⁷ Sobre essa série mauriana Cf. MORAES, Alice Ferry de. 'Humberto Mauro e Walt Disney: duas visões sobre a vida rural'. *Revista Livre de Cinema: uma leitura digital sem medida* (super 8, 16, 35 e 70 mm, ...). Paraná: UFPR, jan/abr2015, p. 30-45, n. 1, v. 2. Cf. também, LARA, Thaís Vanessa. *Cinematoteca Brasileira: cinema, educação e inclusão social – As ações educativas do Departamento de Cinema Infanto-juvenil (1954-1966)*. 2015. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes (IA), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2015.

²⁶⁸ MORAES, Alyce Ferry de. Humberto Mauro e Walt Disney: duas visões sobre a saúde rural. *Revista Livre de Cinema: uma leitura digital sem medida* (super 8, 16, 35, 70 mm...), v. 2, n. 1, p. 37, 2015. Disponível em: <http://relici.org.br/index.php/relici/article/view/26/45>. Acesso em: 23 mai. 2016.

²⁶⁹ MORAIS, loc. cit.

As imagens se alternava em planos conjuntos e próximos das mãos com as ferramentas e os materiais para a fabricação dos sistemas de canalização de água potável, de isolamento de esgoto, construção de moradias assépticas, produção e preservação dos alimentos de consumo humano e animal. O habitante do campo era quem interessava ao foco do realizador, por além de ter sido a mão de obra para a execução do trabalho e conhecedor das técnicas locais, também era quem seria o principal beneficiário dos sistemas e produtos feitos por ele mesmo. Há poucas distinções entre essa série e a *Brasilianas*, no que se trata de finalidade do material fílmico produzido que envolva uma análise histórica e estética da obra.

Como toda a produção do INCE, em *Educação Rural* a prioridade é a transmissão de um conhecimento e conscientização do espectador aos hábitos considerados polidos e edificantes ao processo republicano brasileiro da época. Por isso nessa série fica mais evidente a intenção de se preparar o habitante do campo a desenvolver novos hábitos que estão de acordo com a tendência modernizadora dos projetos industriais, principalmente, do proposto pelo governo JK²⁷⁰. No período Kubitschek ainda se considerava o interior do Brasil como o principal produtor e fornecedor de alimentos e matéria-prima para as indústrias e consumidores dos centros urbanos, por esse motivo havia um projeto que visava um incentivo à integração territorial econômica²⁷¹. Por isso era necessário preparar o campo para receber as novas tecnologias e qualificar o agricultor produzir os gêneros agrícolas em larga escala.

Nesses curtas-metragens com narração voz-over e imagens dos recursos naturais e dos trabalhadores da roça notamos claramente a intenção do cineasta de conduzir a narrativa pedagógica orientada pelos próprios moradores. Mauro mostra pelas imagens que os recursos naturais estão muito próximos dos habitantes da terra do que imaginavam e por isso bastava apenas reconhecer em cada vegetação, solo e cachoeira o seu potencial para promover uma vida saudável e confortável do próprio sitiante. Ele não precisa ser dependente dos recursos industrializados dos meios urbanos, por isso deve simplesmente aproveitar aquilo que está presente e ter consciência que apesar da abundância os recursos têm que ser preservados em seu uso. Recursos como a água dos rios e poços artesianos devem manter distância dos locais de contatos com agentes fisiológicos que podem contaminá-las. O olhar sobre a precariedade

²⁷⁰ Devido ao nosso objetivo de analisar apenas alguns aspectos do estilo mauriano não vamos poder expor uma análise dos aspectos dos programas de governo de Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) por isso, recomendamos Cf. BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *O Governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. 302 p. e GOMES, Ângela de Castro. *Olhando para Dentro: 1930-1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. p. 213-220.

²⁷¹ MOREIRA, Vânia Maria Losada. Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 175, v. 3.

das condições do homem do campo fez com que Mauro observasse as possibilidades reais do homem do campo. Apesar de Mauro possuir um olhar idílico em espécies da fauna e flora e nos nostálgicos casarões e carros de bois, ainda sim sabia que o Brasil rural não havia se mecanizado totalmente e havia populações que ainda nos anos 1950 mantinham suas técnicas arcaicas de produção.

Sobre essa questão do universo rural nostálgico e a melancolia de Mauro na análise das imagens a música tem um papel de relevância nessas narrativas, não apenas por ser um recurso retórico mauriano, como também por ser uma forma recorrente de expressão do caipira. As canções cantam os seus amores, saudades de infância, memórias de lugares, pessoas e outros sabores experimentados nas trajetórias de seus poetas e musicistas. O jornalista José Hamilton Ribeiro percebeu que:

Quem defende a tese (triste realidade...) de que o mundo caipira já morreu – e, com ele, a música caipira (aí, a tristeza é maior ainda) – argumenta que aquele universo não existe mais. Foi atropelado pelo “progresso”, pelas mudanças (a maioria delas positiva, não se pode negar) na vida do campo²⁷².

No excerto, Hamilton Ribeiro entende a música como uma forma de o caipira lidar com as transformações da paisagem ou dos sistemas produtivos no campo. É a expressão dos habitantes que sentem dificuldade em se adaptarem à modernização nas relações de trabalho, por isso os versos não deixam esquecer os bons tempos para aqueles que não aceitam a chegada do “progresso”.

A relação de Mauro com a música se tornou outro fator notável em sua poética audiovisual ao escolher para as trilhas e cenas musicais repertórios complexos de compositores e intérpretes brasileiros. Como na parceria que fez com o compositor Hekel Tavares, que compôs músicas específicas para *Canto da Saudade* e também da escolha do acordeonista Mário Mascarenhas. O próprio compositor já foi tema do documentário dirigido por Mauro com o título de *Ponteio* (1941). O filme trata da partitura da obra musical “Ponteio – concerto para piano e orquestra em formas brasileiras – Opus 105 n. 2”, resultado da pesquisa de Hekel Tavares sobre a tradição popular de toque de viola no Nordeste brasileiro. Nas cenas de *Ponteio*, a música título do filme é regida pelo próprio compositor, acompanhada pelo solista Souza Lima e executada pela Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro. Mauro nesse documentário trabalha a imagem de Hekel Tavares como um

²⁷² RIBEIRO, José Hamilton. *Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo, 2006. p. 203.

compositor atencioso e sensível com as produções musicais populares encontradas fora das grandes capitais do País. Há uma cena em que o compositor está deitado numa rede fumando um cachimbo, sob a sombra da cobertura de sapê sustentado por algumas colunas sem paredes, na companhia de um violeiro dedilhando uma música típica regional, a qual inspirou Tavares a compor essa partitura. Conforme já citado no capítulo anterior, a música erudita executada em ambientes rurais também aparece outras obras como *Alberto Nepomuceno* (1950). Nesse filme além da área rural de Volta-Grande ter sido o mesmo o cenário de *Canto da Saudade*, também há a performance das peças de Nepomuceno pela pianista Edith Bulhões concertista internacional.

No conjunto de obras maurianas, essa combinação musical com a paisagem parecia ter sido naturalizada nos processos de montagem. Pois notamos que em grande parte de suas produções havia a harmonização das obras do repertório musical brasileiro com os planos conjuntos, próximos e gerais nos aspectos naturais da zona rural de Volta-Grande. Dessa combinação foi possível identificar as existências dos tempos narrativos, dos estados sentimentais dos personagens e de outros elementos retóricos, que caracterizam a condição do nativo no seu lugar de origem. Na seção seguinte desenvolveremos mais sobre a poética do olhar mauriano na paisagem volta-grandense em *Canto da Saudade*.

4.3 A paisagem rural em *Canto da Saudade*

Como todo artista nativo de sua terra, o primeiro contato que Humberto Mauro estabeleceu com Volta-Grande foi por meio dos sentidos físicos, onde ele recordou suas sensações subjetivas como o cheiro, som, cores, luminosidade, volume, dimensão, sabores e texturas. Essas formas captadas por todos os sentidos de nosso corpo humano é o que o filósofo Mário Ferreira dos Santos classifica como “intuição sensível²⁷³”, “que é um captar imediato dos fatos exteriores pelos nossos sentidos, que nos transmite deles uma imagem²⁷⁴”. As percepções físicas do cineasta resultaram poeticamente nas cenas com paisagens ocupadas pelos habitantes volta-grandenses. Também sobre essas sensações do indivíduo no ambiente representado, o filósofo Donald W. Crawford explica que:

A apreciação estética da natureza como arte vincula a natureza a valores sociais e culturais. Esse vínculo se formou mais diretamente de vários

²⁷³ SANTOS, Mário Ferreira dos. *Convite à estética*. São Paulo: Logos, 1966. p. 63.

²⁷⁴ SANTOS, loc. cit.

modos, dois dos quais vale a pena pesquisar. Primeiro, podemos ver o ambiente natural como um afastamento da sociedade, em que as qualidades estéticas da natureza oferecem um contexto para uma vida bucólica de auto-suficiência, paz e tranquilidade e para o desenvolvimento de virtudes morais e individuais. Movimentos de “volta à natureza” exerceram grande influência inúmeras vezes ao longo da história. Segundo, valores estéticos e sociais forneceram as bases para a criação de parques públicos reservas naturais, urbanos e rurais, com o objetivo de oferecer oportunidades de recreação para rejuvenescer o espírito fora do ambiente de trabalho²⁷⁵

A relação entre o ser e o lugar para Donald W. Crawford cria vínculos sentimentais ao associar a natureza ao bem-estar, harmonia e provedora de todas as necessidades que para suprir um indivíduo. O artista não encontra na paisagem retratada por ele apenas um espaço belo reproduzido em sua obra, também é visto como uma área a ser preservada no registro pictórico, pelo poder público e na memória de quem o conheceu. A natureza é o espaço onde o indivíduo se religa ao bem-estar nos momentos de ócio. A terra de origem de um nativo não só é o lugar onde se trabalha, como também, onde se refugia e descansa o seu próprio espírito.

O indivíduo ao buscar um lugar de sua preferência para se refugiar ou contemplar as suas características naturais, está mentalmente escolhendo parte da paisagem para visualizá-la como tela pintada. A tela é uma espécie de janela onde o artista recorta e emoldura a paisagem ou parte dela escolhida por ele, tanto o cineasta quanto o pintor transpõem nesse suporte visual as suas impressões obtidas pelo contato da luz solar refletida no ambiente natural. Com as devidas diferenças, a tela do pintor é onde se preenche com o colorido da paleta uma imagem figurativa fixa do cenário natural, já a do cineasta é onde são projetadas seu conjunto de imagens em movimento e sons captados e montados. Ambos possuem em comum técnicas próprias de desnaturalização e representação de suas percepções sobre o mundo, para exibir ao espectador. A filósofa Anne Cauquelin comparou a janela com a tela do artista e encontrou em ambas o ponto de convergência, que condiciona os limites do espaço de observação e de extensão da paisagem natural. De suas sensações surgem as seguintes impressões:

Por esta janela é que me dou conta da paisagem. Ela está enquadrada pelos montantes de madeira que recortam dois lados paralelos no tecido contínuo do exterior. Aposto que ele é contínuo, mas não o vejo assim. Os postigos riscam a luz com faixas negras, ou, ao contrário, riscam de luz a obscuridade do quarto, recortam falhas de sombras, cintilando no pálido vento de outono²⁷⁶.

²⁷⁵ CRAWFORD, Donald W. Estética da natureza e do meio ambiente. In: KIVY, Peter (Org.). *Estética: fundamentos e questões de Filosofia da Arte*. São Paulo: Paulus, 2008. p. 382.

²⁷⁶ CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 136.

Anne Cauquelin prossegue:

A tela de um véu mexe-se levemente diante da paisagem já recortada pela moldura da janela, atenua a claridade do dia, envolve a sombra com uma dobra mais clara, freme desmonta o cruel excesso do sol, ou então retém algumas lantejoulas de luz na superfície do tecido²⁷⁷.

Esse exemplo descrito por Cauquelin aproxima a nossa compreensão ao ponto de vista do artista, da mesma forma de como o espectador pode perceber a obra de arte. A paisagem total é interrompida no campo visual de quem a observa e o que está exposto são detalhes ou efeitos luminosos expressivos contrastando dramaticamente os seus pontos de luz e sombra na “tela de um véu”. Ainda nessa relação entre o recorte da paisagem e efeito visual encontramos na análise de Anne Cauquelin a seguinte explicação:

Porque a moldura corta e recorta, vence, sozinha o infinito do mundo natural, faz recuar o excedente, a diversidade. O limite que ela impõe é indispensável à constituição de uma paisagem como tal. Sua lei rege a relação de nosso ponto de vista (singular, infinitesimal) com a “coisa” múltipla e monstruosa. Em todo caso, interpomos não apenas essa moldura da intenção entre o mundo e nós como também redobramos os véus, as telas²⁷⁸.

A interpretação do artista apontada no excerto de Anne Cauquelin funciona como uma janela que nos abre acesso ao exterior de uma casa, porque além de nos mostrar parte da paisagem escolhida pelo artista, também podemos inserir nela um novo recorte a partir do “nosso ponto de vista (singular, infinitesimal)”. A paisagem ganha um novo sentido dado pelo espectador, ao recriá-la em novas dimensões de molduras. Um exemplo disso são os planos conjuntos da sala de aula, pois no ambiente escolar podemos perceber que há três janelas distribuídas em três paredes do edifício: 1) localizada atrás da professora no lugar do quadro negro, 2) à esquerda dos alunos e 3) à frente da professora e atrás dos alunos. Trataremos mais sobre as janelas da sala de aula, ainda nesse capítulo, pois antes é necessário entendermos como ocorrem as três passagens narrativas entre as cenas do filme.

O ponto de intersecção entre os dois níveis diegéticos é a cena da sala de aula. Humberto Mauro transfere a responsabilidade para a personagem da Professora (Landa Gory)

²⁷⁷ CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 136.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 137.

de introduzir o espectador à lenda de Galdino, o sanfoneiro apaixonado. O trecho que dá essa deixa de Mauro e marca os limites dessas duas alçadas narrativas é:

Para as bandas leste do município, onde perto da cidade fica o vale onde está situada a fazenda de Santa Cruz, que pertenceu aos meus avós. A fazenda hoje possui nova sede, mas exatamente no local, onde se erguia o velho casarão no tempo dos meus pais foi construída uma escola rural. É uma escolinha pobre de fazenda, mas afinal de contas é uma escola Brasileira, onde se aprende a ler e escrever e outras coisas úteis. Bem meus amigos, eu vou parar, porque a história começa exatamente aí na escola²⁷⁹.

A *voz-off* de Humberto Mauro de apresentação do filme, se encerra com o plano do garoto chegando atrasado à aula. O garoto é visto do lado interno da sala em ângulo lateral, de alguma carteira de um dos alunos. Ele beira a porta e caminha agachado para alcançar rapidamente a sua carteira tentando despistar a atenção da Professora, com medo de ser repreendido por ela.

A partir do plano da Professora, a cena da sala de aula é composta de cinco planos. O primeiro é um plano médio frontal da mestra que a mostra solicitando aos alunos que se sentem, pois fará um anúncio do passeio escolar no município (Volta Grande). Aqui retomamos a nossa análise sobre a cena das janelas, conforme já apresentamos nesse capítulo. Observamos pelos planos internos que o prédio escolar possui três janelas, que dão acesso visual para o lado externo do ambiente escolar. As janelas emolduram as cenas externas, mostrando pessoas e animais em atividades laborais no cotidiano campesino, enquadradas em planos conjuntos, com profundidade de campo.

A primeira janela está localizada atrás da mesa da Professora, onde deveria estar um quadro negro, habitual em qualquer sala de aula. Nessa janela podemos observar homens e mulheres saindo por uma porteira, próximo a um dos currais, onde há um agregado da fazenda cuidando de um cavalo. A segunda está posicionada à esquerda de uma das alunas, de onde se avista o detalhe de um dorso equino. E a terceira no fundo da sala, onde há provavelmente um dos currais da fazenda. Este jogo de imagens dentro das imagens é construído pelo cineasta, de um modo sutil, porém, criativo e pertinente à cena. Conforme vão se alternando os campos visuais do filme, devido ao efeito causado pela montagem, o espectador pode não perceber de imediato estas minúsculas cenas acontecendo dentro da cena. Contudo, mais do que uma situação banal estas imagens contém a lírica homenagem de Humberto Mauro ao universo rural de sua terra.

²⁷⁹ (02'56" a 03'30").

Apesar de Humberto Mauro ter trabalhado no INCE do início ao fechamento da instituição, e ter defendido o cinema educativo, neste filme, não há por parte do cineasta a finalidade de centralizar o tema da educação no Brasil. A escola rural é meramente um ponto de marcação entre as narrativas. A função da Professora no filme é a de personagem narradora que abre, desenvolve²⁸⁰ e finaliza o enredo, como se ela fosse uma pedagoga em momento extra-sala-de-aula, contando histórias para que as crianças se mantivessem em silêncio e comportadas. Por isso, após ter feito o passeio pelo município, ela vai narrar os alunos, à lenda de “Galdino, o sanfoneiro apaixonado”. Essa é a passagem do segundo para o terceiro e último estágio diegético do filme. Em planos conjuntos são mostrados os alunos calados e com os olhares atentos a professora. Essa cena sugere ao espectador adulto que crie uma relação de *alter-ego* com as crianças, preparando-o para se envolver com o enredo. O objetivo do cineasta com a cena das crianças foi tentar ativar as memórias de infância dos espectadores, para fazê-los lembrar de algum momento de suas vivências escolares de terem ouvido alguma história inesquecível contada por suas professoras. Mauro quis persuadir o público lançando na tela, uma proposta hedônica. Como se o clima da sessão de cinema fosse o de “uma espécie de recreio”, conforme o desejo manifestado da Professora, em sua fala aos alunos.

Na narrativa da Professora, conforme surge a cena inicial da história ambientada na “Fazenda Independência”, nós podemos perceber a formação das imagens mentais geradas da narradora²⁸¹, pois trata-se da passagem do segundo ao terceiro e último nível diegético. O processo arquitetônico das imagens maurianas insere harmoniosamente a paisagem da zona rural volta-grandense. O tempo do filme já ocorre em outro contexto proveniente da memória emotiva do cineasta. A estrada aparece ocupada com o carro-de-bois conduzido por Galdino em direção à fazenda do Coronel Januário.

Em plano geral são mostradas as lavadeiras à beira do riacho, cantarolando em *off* os coretos “Zum-zum” e “Peixe-Vivo” que se tornaram o *leitmotiv* sentimental nas cenas de Galdino com Maria Fausta. Logo em seguida surge em plano médio, Maria Fausta sentada à beira do riacho trabalhando e cantando esses coretos (Fig. 60). Esse plano faz referência as cantigas folclóricas tradicionais de Minas Gerais entoadas durante o trabalho. Maria Fausta é

²⁸⁰ Em alguns trechos do filme ouvimos a narração da Professora em voz-off, como por exemplo, nos primeiros planos da cena do sumiço de Maria Fausta. Em plano geral são mostrados os agregados da fazenda, Coronel Januário e os cães em frente à casa reunidos para percorrerem a localidade em busca da moça. A professora detalha o ocorrido na noite anterior ao desaparecimento e também as providências devidas tomadas pelo Coronel Januário a respeito.

²⁸¹ Conforme as cenas ocorridas na fazenda Independência, como por exemplo a do Galdino procurando por Maria Fausta e a voz-off da Professora comentando sobre o sentimento de tristeza do sanfoneiro, por a não encontrar e não saber do seu paradeiro.

observada à distância e com discrição, por Galdino, que se sente encantado e magnetizado por ela. O sentimento amoroso de Galdino por Maria Fausta é platônico, pois o carreiro não sente coragem de se declarar pessoalmente a ela, isso em nenhum trecho do filme.



Figura 38 – Maria Fausta (Cláudia Montenegro) lavando roupa no riacho cantando os coretos Zum-zum e Peixe-Vivo, em plano médio, em contracampo, sendo observada por Vicente e Galdino (05'39'').

A moça é a inspiração artística do carreiro, quando nas horas de ócio ele toca sua sanfona. Nessa parada contemplativa para ver Maria Fausta, o carreiro começa a produzir mentalmente uma imagem de beleza de Maria Fausta. Com o plano próximo em Maria Fausta, ela não é vista como uma simples mulher de afazeres domésticos, ao lavar roupas no riacho. Maria Fausta está sendo vista como uma entidade mitológica à margem das águas esboçando um sorriso encantador, cantarolando com um ar de felicidade, porém até um pouco dispersa do serviço que está executando. Esse campo de visão de Galdino é um ponto de vista dele que enxerga beleza do rosto de sua amada. Com esta cena, Humberto Mauro apresenta a musa de Galdino, no sentido clássico de representação do belo. A cena se faz no espírito do sanfoneiro, a partir de um jogo de campo e contracampo que valoriza a visualização do rosto de Maria Fausta pelo sanfoneiro. Este tipo de percepção provocado no indivíduo, ao enxergar a beleza em outro rosto humano, o teórico da arte Erwin Panofsky chama de “representação

sublime²⁸²”. Panofsky encontrou na reflexão do orador Romano Cícero, o processo de inspiração dos Antigos para a produção artística. Primeiramente é o corpo humano que traz ao artista a sensação de beleza, numa operação que se inicia pelo contato visual e que em seguida passa pela mente, até se consolidar numa imagem interior. Pois é o espírito do observador que dá a condição de beleza humana e a transforma em objeto artístico²⁸³. Esta sequência de planos próximos e médios, com efeito visual de campo e contracampo nos sugere que há uma distância entre o admirador (Galdino) e sua musa (Maria Fausta).

No entanto, a privacidade de Galdino para espionar a sua musa é interrompida por um de seus companheiros de carreada, o Vicente (Fig. 61). Galdino é surpreendido por seu colega de trabalho e se sente desconfortável com a presença dele, enquanto tenta observar a sua paixão trabalhando no riacho. Contudo, não havendo outra saída, ele tenta aceitar a situação e volta a contemplar Maria Fausta. Não conseguindo omitir suas impressões sobre a amada, Galdino emite um comentário sobre a aparência da moça, dizendo que ela “parece uma princesa”. Vicente olha o amigo de soslaio, com uma expressão traquina e debochadamente, ele repete o título de nobreza, dado por Galdino a ela. Vicente completa o deboche, revelando ao colega o seu interesse em ser o par de Maria Fausta para uma contradança, se houver algum baile na região. Assim despertando o sentimento de ciúme de Galdino, que esbraveja, ameaça de ir com ele às vias de fato e o repreende, por ter manifestado o seu interesse em bailar com ela. Vicente então, para não aborrecer Galdino e encerrar o assunto pede a ele para que continuem olhando, sem emitirem qualquer comentário a respeito dela.

O colóquio entre Galdino e Vicente apresenta uma atitude de cordialidade entre ambos os personagens, se tornando esta, uma das características éticas peculiares de *Canto da Saudade*. No tal colóquio percebemos que apesar da irritação de Galdino, os dois não se desentendem de fato, mesmo que a reação de fúria de Galdino fosse um pretexto para iniciarem uma contenda verbal ou física, entre eles. No entanto, um deles se manteve racional e não deixou que um comentário sem importância fosse o motivo para encerrar violentamente uma amizade. Com isso, também há no filme, o que talvez, nós definiríamos como uma intenção pedagógica mauriana²⁸⁴, a de mostrar na tela exemplos que desenvolvam a virtude no espectador. Ao mesmo tempo ele qualifica um *ethos* na personalidade do caipira de sua

²⁸² PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. p. 16.

²⁸³ PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. p. 15.

²⁸⁴ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como “Agitador de Almas”*: *Argila*, uma cena do Estado-Novo. São Paulo: Annablume, 1999. p. 70. Humberto Mauro sempre ratificou que o cinema deve ser, também, um meio de difundir hábitos polidos e salutarés, para grande parte da população brasileira.

cidade, nos fazendo entender que a cordialidade é inerente à identidade do habitante volta-grandense.



Figura 39 – Vicente (Alcir da Mata) e Galdino (Mário Mascarenhas) observando Maria Fausta lavar roupa no riacho, em plano conjunto americano (05'35'').

Se no trabalho de Humberto Mauro com as imagens e som apresentou um cuidado estético condizente com as produções do período (a exemplo dos já citados filmes dos estúdios cariocas e paulistas). Por outro, no enredo não encontramos os personagens com atitudes violentas, reações dramáticas e intensas carícias, como as que previstas num filme popular qualquer de *far-west*, *noir*, drama e romance. Notamos que em *Canto da Saudade* havia uma tendência a enfatizar ao máximo possível, aquilo que Mauro considerava ser as relações sociais da realidade volta-grandense. Por isso, talvez seja uma das razões da diegese não ter sido desenvolvida sob o apelo das cenas em que personagens estivessem envolvidos em conflitos verbais, lutas corporais, tiroteios, disputas entre heróis e vilões pela mocinha em perigo, mulheres sensuais e cenas quentes de beijo. Isso Mauro deixou em seu passado nas fases da *Phebo* e *Cinédia* em *Thesouro Perdido* e *Ganga Bruta*, quando iniciou a sua carreira cinematográfica e também a uma busca pelo seu próprio estilo artístico.

Canto da Saudade é um filme que foi realizado com uma pequena dosagem do espírito caipira de humor ingênuo e ações de acordo com as concepções morais cristãs-católicas. A comicidade está em grande parte das situações em que envolvem Galdino e Coronel Januário, juntos ou solitários. A começar pela condição material humilde de Galdino

é o primeiro aspecto à ser ironizado pelo olhar mauriano. Na cena dos preparativos da recepção do Coronel Januário na casa do centro da cidade, Galdino caminhava pela cidade pressionando os solados das botinas e rangiam um som estranho e possível de se provocar o riso a quem o ouvia. Durante o percurso até a casa, Galdino era obrigado a dar satisfação a cada morador na varanda de suas casas, ou para as pessoas nos estabelecimentos comerciais que perguntavam pelo Coronel Januário. Na terceira abordagem o carreiro manifestou sua impaciência, por ter que dar sempre a mesma resposta, pois estava cansado ouvir a mesma pergunta. Um novo assunto e a vida pessoal de alguém são motivos para os habitantes de uma pequena cidade brasileira, se ocupar desse nas rodas de conversa de modo inesgotável.

O humor também aparecia nas situações em que Mauro inseria seus princípios de bons-costumes, principalmente, nas cenas românticas de seus personagens. O cineasta não permitiu que Maria Fausta e João do Carmo estivessem a sós para namorarem, pois, sempre havia alguém para patrulhar qualquer tentativa do casal apaixonado. Na cena em eu ouvimos a continuação da narrativa da Professora em voz-over ao falar dos hábitos do Coronel Januário de fiscalizar a cavalo as atividades da manhã pela fazenda. Quando para a uma certa distância do moinho-d' água, o Coronel observa João do Carmo tentando roubar um beijo de Maria Fausta que aproveitava a água corrente do riacho para lavar roupa nas pedras (Fig. 40). Ela tenta resistir à tentação do seu amado, porém, não por muito tempo e ambos se beijam, sem perceber a presença de ninguém por perto. Então o Coronel Januário fingindo que não percebeu o ato disfarça e lança um berro chamando a atenção de algum outro funcionário estivesse por ali perto. O casal interrompe o beijo, Maria Fausta pega a bacia e seus utensílios e sobe o morro indo embora. João do Carmo se esconde na parte baixa do Moinho, onde há o fluxo mais intenso de água que molha o seu corpo inteiro (Fig. 41). Coronel Januário sorri de uma maneira marota como um garoto que apronta mais uma das traquinagens e se diverte ao ver um conhecido em uma tola situação de apuro e também, servir para dar-lhe uma lição para não mais se desviar da sua função e namorar em horário de expediente. O que vemos é que Mauro também parecia defender alguns valores morais no ethos do caipira e o Coronel é um dos grandes representantes desse regimento na vida de seus agregados. A respeito do Coronel Januário analisaremos suas características no último capítulo.



Figura 40 – Coronel Januário (Humberto Mauro) montado em seu cavalo. Em pausa da cavalgada observa ao longe o namoro entre Maria Fausta e João do Carmo no lado de fora do moinho, em plano geral (40'56'').



Figura 41 – João do Carmo (Alfredo Souto de Almeida), com medo de ser repreendido pelo Coronel Januário, se esconde na queda d'água do moinho, se banhando involuntariamente, em plano médio (42'12'').

No capítulo seguinte trataremos especificamente do personagem protagonista Galdino, o carreiro da fazenda, interpretado pelo o acordeonista Mário Mascarenhas. O ponto principal dessa análise é verificar quais os elementos de cultura popular que nele estão representados a partir do repertório musical, nas falas e nas suas ações cotidianas no meio rural. Outro objetivo nosso, além de dissecar os símbolos e manifestações folcloristas nas cenas em que Galdino aparece no filme, também vamos refletir o contexto dos estudos folcloristas no Brasil do período pós-1945.

5. DIÁLOGOS COM O FOLCLORE EM *CANTO DA SAUDADE*

Nesse capítulo faremos uma leitura especial do personagem Galdino, o carreiro da fazenda, protagonista interpretado pelo acordeonista Mário Mascarenhas. Nosso foco está nos elementos de cultura popular que aparecem nas cenas do sanfoneiro e também em outras manifestações e expressões verbais, as quais são comuns no cotidiano caipira de nossas cidades interioranas representadas nas falas e ações de outros personagens do filme. Estão presentes nessa análise a articulação de intelectuais que movimentaram o diálogo no meio acadêmico para se estabelecer metodologicamente as diretrizes do ofício de pesquisador folclorista, nos anos 1950. Entre intelectuais como Florestan Fernandes, Rossini Tavares de Lima e Edson Carneiro que além de participarem atividade das campanhas institucionais de incentivo da pesquisa em campo, também lançaram concepções sobre o que pode receber a classificação, em nosso conjunto cultural de manifestação, ou expressão popular.

5.1 “O Sanfoneiro Apaixonado”: o personagem-artista e a música no filme

O personagem do Galdino é interpretado pelo acordeonista Mário Mascarenhas, porém a seu respeito, não encontramos muitas informações biográficas que pudessem dizer principalmente, sobre a sua carreira artística. As únicas referências obtidas sobre o acordeonista pertencem ao sucinto verbete do *Dicionário Cravo Albin Da Música Popular Brasileira*, de Ricardo Cravo Albin, especialista na História da Música Brasileira. Além de também, nós encontrarmos algumas declarações do cineasta a Alex Viany, quanto ao *making off* do filme.

Mário Mascarenhas nasceu no dia 21 de janeiro de 1929, no município de Cataguases, em Minas Gerais. Desde os 15 anos de idade que o musicista toca acordeom em sua cidade natal. Quando irrompeu a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), ele foi convocado pela Força Expedicionária Brasileira, para combater na Itália, onde foi ferido. O acordeonista foi socorrido e transferido aos Estados Unidos da América para cuidados médicos e recuperação. Sua permanência por três anos no território estadunidense o permitiu que desenvolvesse seus estudos musicais, aperfeiçoando sua técnica de tocar o acordeom, sendo lá mesmo diplomado. Em seguida foi para a Argentina, onde viveu por dois anos e continuou os seus estudos na arte do acordeom, até receber outro diploma de musicista. Ao retornar ao Brasil, o acordeonista abriu uma academia musical e lecionou a sua especialidade artístico-instrumental. Segundo Ricardo Cravo Albin, Mascarenhas lecionou para cerca de mil alunos, em meados dos anos

1950 no período da popularização do acordeom, devido ao sucesso de Luiz Gonzaga (1912-1989)²⁸⁵.

O seu primeiro disco foi gravado em 1952, no estúdio da RCA Victor, com o título de *Fandango na Cinelândia*, também, em parceria com Laureano Rangel gravou o baião “Acariciando”. Foi no mesmo ano em que Mário Mascarenhas (Fig. 64) trabalhou em *Canto da Saudade*, talvez por esta razão, que o Laureano Rangel faz o acompanhamento musical para o acordeonista, em algumas das cenas do filme. Também teve a sua metodologia e conhecimento histórico do acordeom publicado no manual, *Método de Acordeão Mascarenhas: teórico e prático* (1940)²⁸⁶.



Figura 42 – Galdino no seu segundo sonho de sanfoneiro, após a exaustiva busca pelo paradeiro de Maria Fausta, em plano médio (68’17’’).

Humberto Mauro preparou o acordeonista para ser protagonista, pois, este é um dos motivos que levou o diretor a dar a *Canto da Saudade*, o subtítulo de “a lenda do carreiro”. Contudo mesmo com a intenção de manter o sanfoneiro como protagonista, Mauro criou mais

²⁸⁵ Todas as informações biográficas e artísticas a respeito de Mário Mascarenhas, conforme já informado no texto foram extraídas do DICIONÁRIO Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/mario-mascarenhas/dados-artisticos>. Acesso em: 18 jan. 2015.

²⁸⁶ MASCARENHAS, Mário. *Método de Acordeão Mascarenhas: teórico e prático* do Prof. Mário Mascarenhas. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978. Disponível em: <http://www.maykonlopes.com.br/wp-content/uploads/2013/07/metodo-de-acordeon-mario-mascarenhas1.pdf> Acesso em: 10 fev. 2016.

um personagem expressivo na trama²⁸⁷, o Coronel Januário, que ele mesmo construiu e permitiu que ele aparecesse em grande parte dos trechos do filme.

Voltando ao sanfoneiro, a escolha de Mário Mascarenhas para compor o Galdino além dos motivos artísticos e estéticos para o papel principal, também foi fundamentada por algumas razões subjetivas de Mauro. Segundo o cineasta:

Como Mário Mascarenhas tocava acordeão (era o professor de minhas filhas) e minhas filhas sempre me diziam que eu precisava fazer um filme com o Mário, eu me lembrei da lenda do sanfoneiro daqui de Volta Grande. Ele gostava muito de uma morena da fazenda, mas ela casou com outro. Ele ficou apaixonado e sumiu. O preto que me contou a lenda disse que ele não morreu, não foi morto, não se matou, nem nada. Ele sumiu mesmo. Mas, às vezes, quando a gente passa à noite no canavial, com o vento batendo, escuta a sanfona dele. Eu mesmo já ouvi²⁸⁸.

Na justificativa de Humberto Mauro estão esclarecidos os dois motivos principais da escolha de Mário Mascarenhas para o papel-título do filme. Sendo o primeiro a propaganda emotiva das filhas do cineasta, ratificando a *virtuose* instrumental do professor de música delas. E o segundo vincula o acordeonista ao argumento de *Canto da Saudade*, inspirada na história ouvida e memorizada pelo cineasta.

Então com base no caso contado por um “preto” de nome Juvenal, Mauro desenvolveu sua imaginação na diegese do sanfoneiro, que sumiu por amor recolhido ao saber do casamento de sua morena amada, com outro pretendente. A passagem da história que foi o elemento persuasivo para roteirizar as cenas do filme foi a do sumiço. Como no caso contado, também, no filme esse é o trecho em que o sanfoneiro se torna uma entidade na terra natal mauriana. O cineasta confessa estar impressionado com a história contada, quando afirma que “[...] ele sumiu mesmo. Mas, às vezes, quando a gente passa à noite no canavial, com o vento batendo, escuta a sanfona dele. Eu mesmo já ouvi”. Com esta declaração que remete a lendas folclóricas, Humberto Mauro demonstra sua identidade local. Não apenas por se deixar sensibilizar com a crença do espírito do sanfoneiro na paisagem agrícola, como também compreendeu os valores da tradição popular de sua cidade, pela literatura oral. Dessa forma, Humberto Mauro nos mostra, que somente o habitante de Volta Grande pode entender a naturalidade das relações sociais e culturais, que se constituem a partir dessas narrativas orais.

²⁸⁷ VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida / sua arte / sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme : Artenova, 1978. p. 239.

²⁸⁸ VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida / sua arte / sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme : Artenova, 1978. p. 236.

Apesar do cineasta não mencionar nenhum patrocinador que recomendasse a inserção de Mário Mascarenhas, no filme, nem mesmo houvesse outro interesse comercial de gravadora ou produtora para realização de *Canto da Saudade*, ainda assim, o contexto o influenciava. Mascarenhas já era famoso nos anos 1950, além de uma academia musical que tinha mais de mil alunos, também, já havia publicado manuais contendo a história e técnicas do acordeom, fazia apresentações musicais de suas obras e gravou alguns discos no Rio de Janeiro. O acordeom naquele período foi promovido no meio popular musical por Luiz Gonzaga, o artista migrado para o sudeste responsável pelo lançamento do baião como gênero aceito além dos migrantes nordestinos, como também, pelos habitantes naturais do Rio de Janeiro e São Paulo. Por isso, uma das tarefas de Mário Mascarenhas no filme é contribuir com a sua arte instrumental e se tornar referência da sonoridade da terra. Assim esteticamente foi triangulado em *Canto da Saudade* o trabalho artístico de imagem e som, tendo à frente da direção e atuação Humberto Mauro, da fotografia de Zequinha Mauro e da música Mário Mascarenhas.

Mário Mascarenhas, além de ter se mostrado um talentoso acordeonista, também, como ator foi convincente ao interpretar o papel de Galdino. Tomamos como exemplo de sua atuação, a cena em que Galdino por percorrer o rio para saber do paradeiro de Maria Fausta, volta para a casa cansado entra em estado de sono e sonha com ela o acompanhando numa performance instrumental. No sonho ambos tocam juntos e Maria Fausta também canta os coretos “Zum-Zum” e “Peixe-Vivo” com outras mulheres da orquestra de sanfoneiras. O sonho é interrompido com a entrada do Coronel Januário no quarto de Galdino no começo da manhã. Com ar de insatisfação devido ao atraso do carreiro para o serviço de entrega, então o Coronel tem uma tensa discussão com o carreiro e o ameaça de “escangalhar” com a sanfona, como castigo por faltar com a responsabilidade. Apavorado Galdino protege o instrumento musical e empunha em outra mão a espingarda mostrada em plano próximo. Denotando passionalidade pela única razão que torna a sua vida menos árdua, a sanfona e atrai Maria Fausta para perto dele, depois do expediente de trabalho.

Galdino é um personagem que demonstrou ter dignidade, respeito e não possuía nem um tipo de ambição na vida, a não ser ter alguns sonhos como musicista. Em grande parte do filme o sanfoneiro parecia estar conformado com a sua condição de agregado e carreiro da fazenda Independência. O talentoso como musicista com potencial para composição para fazer peças musicais com qualquer grau de complexidade, no entanto não manifestou nenhum interesse em procurar uma gravadora, ou fazer shows nos bares locais. Galdino era um sujeito bem-regrado, não apresentando nenhum tipo vício ou tendência a frequentar locais da vida

boemia tocando em bares ou casas noturnas, como grande parte dos musicistas populares fazem por prazer ou obrigação. Nesse ponto há um excesso de modéstia que impede o musicista de arriscar um ingresso na carreira musical e deixar os exaustivos trabalhos braçais da fazenda.

Galdino desperdiçou uma oportunidade de ser reconhecido como musicista na cena do teatro, quando o grupo de Sampaio Silveira “Os Cineastas” apresentava na noite volta-grandense uma encenação de *Da Necessidade de Ser Polígamo* (1949). No trecho da peça teatral (Fig. 65) uma das personagens mencionava os dotes musicais do Professor (Flávio Cordeiro), o qual vai tocar o acordeom. Entusiasmado por saber que um dos atores vai tocar o seu instrumento predileto nos palcos, Galdino é mostrado em plano conjunto comentando e gesticulando o movimento da sanfona para Maria Fausta. Antes de começarem o número musical da peça com o acordeom, os passos de dança e canto, os personagens emitem um sonoro “Viva a sanfona”. Galdino empolgado com a cena da peça e depois de ouvir a frase responde com a mesma intensidade deixando o Coronel Januário irritado que da parte baixa da plateia que reage energeticamente com o dedo em riste sinalizando silêncio. Flávio Cordeiro interpreta “Pisei no rabo do tatu”, de Raul Torres e Florêncio.



Figura 43 – Encenação da montagem teatral *Da Necessidade de Ser Polígamo* (1949), de Silveira Sampaio. Em plano conjunto inteiro do elenco estão Nicete Bruno, Luiz Delfino, Silveira Sampaio (sentado), Flávio Cordeiro e Elizabeth Hodos (27’37’’).

Faltando alguns minutos para o encerramento do espetáculo, Galdino decidiu ir até o camarim de Flávio Cordeiro após a cena musical da peça. Com ingenuidade, Galdino demonstrou interesse em conhecer o modelo moderno de acordeom da época, que possuía algumas teclas de piano e válvulas de registros de som. A timidez do caipira aumentou quando o ator ofereceu o instrumento para que ele experimentasse, pois, por uma atitude humilde o carreiro recusou o convite, por não se sentir digno de tocar o moderno acordeom. Para muitos musicistas ou atores uma oportunidade como essa seria única, para se revelar ao meio artístico, porém Galdino não possuía essa dimensão e por isso não soube aproveitar a situação. O personagem apresentou limitações no trato social e muita modéstia diante de alguém que poderia ser para ele um acesso ao universo musical, em vista que o ator veio da capital federal e sua companhia teatral era famosa na elite social carioca. Essa atitude de Galdino se deve ao fato dele ser um mero homem da terra, o qual, nunca teve contato com outras realidades urbanas das grandes capitais brasileiras. Isso constatamos nos trechos em que o carreiro sonhava com a música e Maria Fausta.

Galdino ficou impressionado com o novo modelo de acordeom, ao qual, parecia se tornar o seu objeto artístico de desejo. Depois de voltar para a casa e observando o antigo modelo de acordeom em cima da mesa, Galdino começa a se sentir sonolento e aos poucos vão surgindo as imagens mentais do sonho do sanfoneiro (Fig. 66). Nesse trecho as imagens são desfocadas, com alguns pontos parecendo estarem envoltas em névoas ou mostrando apenas alguns vultos de pessoas e do próprio carreiro com a sanfona na mão. Os planos mostram Galdino nos terreiros de fazenda, entre os morros e em cima de carro-de-bois interpretando peças musicais do repertório erudito e do cançãoeiro popular brasileiros, com o mesmo modelo de acordeom utilizado por Flávio Cordeiro. A cada música tocada no final ouvia-se um eco ao fundo de vozes do Coronel Januário e de mulheres e homens aprovando a apresentação do sanfoneiro dizendo “muito bem Galdino”! A apresentação que começou solitária, aos poucos foi atraindo grande parte da população local de mulheres e homens de ofícios tradicionais, como lavadeiras, domésticas, agricultores e carreiros. O sanfoneiro se sente prestigiado e assustado pela popularidade do público que veio prestigiá-lo e fazer coro na interpretação da ária de “Canto do Pajé” de Villa-Lobos. No entanto tudo não se passara de um mero sonho do carreiro. No final da sua apresentação onírica o vulto do Coronel Januário aparece, ele acorda assustado e vê o fazendeiro na porta da sua casa e do lado de fora, o carro-de-bois carregado e pronto para ser conduzido por Galdino até a cidade.



Figura 44 – Primeiro sonho do sanfoneiro, após a noite em que Galdino foi ao teatro e conheceu um acordeom moderno para a época. Em plano conjunto inteiro (32'45'').

Outra característica de Galdino é a forma como expressa seu sentimento amoroso por Maria Fausta. Ele o fazia por meio do toque da sanfona como na cena do fim da tarde onde estavam próximos de uma árvore, num dos trechos narrados pela Professora. Contudo a moça não poderia corresponder ao sanfoneiro, pois o sentimento dela por ele era apenas de amizade. Maria Fausta nutria seu amor por João do Carmo, quem correspondia a ela de forma recíproco. Em todos os trechos do filme Galdino não fez uma declaração de amor à moça, nem a tentou convencê-la a namorá-lo, o tempo todo o sentimento é tratado de modo platônico. Nem mesmo há alguma cena em que Galdino e João do Carmo tentam resolver à maneira dos valentes em filmes como ocorreu nas cenas finais de *Ganga Bruta* (1933), quando Marcos (Durval Bellini) e Décio (Décio Murillo) no alto de uma cachoeira disputam a socos, o amor de Sônia (Déa Selva). O pudor de Galdino não o permitia se envolver em nenhum tipo de briga corporal, nem verbal.

Em *Canto da Saudade* são raros os encontros entre Galdino e João do Carmo, pois ambos apenas se cruzam em algumas cenas como dois estranhos, sem contato direto, sem ao menos ocorrer qualquer tipo de colóquio direto entre esses personagens. O primeiro encontro entre Galdino e João do Carmo ocorreu no início do filme, quando Galdino ensaiava a valsa para o aniversário de Maria Fausta no seu quarto. Nessa cena João do Carmo aparece do lado

de fora da janela, onde estava Maria Fausta na parte interna do quarto sentada ao lado da janela. Galdino discretamente o sanfoneiro demonstrou sentir ciúme com o olhar ao ver as mãos do casal atadas. O sanfoneiro então repreende João do Carmo por namorar na janela e o convidou a entrar, pois, Galdino alegava que alguém o poderia ver namorando na janela e o sanfoneiro não seria bem-visto por isso. A ética cristã-católica era uma das características comportamental desse personagem, apesar de não o vemos em nenhum trecho do filme participar de uma missa, ou rezar, ou homenagear, ou mesmo demonstrar devoção para algum santo padroeiro. Mesmo assim Galdino cumpria com a moral no ambiente da fazenda.

Outro trecho do filme em que Galdino e João do Carmo estavam no mesmo ambiente foi a da tentativa de resgate da Maria Fausta na casa do Velho Mota. No entanto, não há diálogo entre os dois personagens, pois Galdino estava escondido espreitando, enquanto João do Carmo estava com Maria Fausta conversando sobre o casamento marcado e o casal apaixonado arriscou um beijo (Fig. 45). Novamente enciumado, o carreiro de tocaia tentou disparar contra João do Carmo (Fig. 46), mas depois de mirá-lo desistiu ao ouvir a voz do velho Mota (Fig. 47) censurando o ato carinhoso dos namorados. Isso lhe trouxe a consciência de que seria insuportável viver no ambiente da fazenda, pois Maria Fausta era o seu motivo mais forte para permanecer no local. Sem o amor da sua amada e recebendo as duras ordens do Coronel Januário, Galdino não vê outra solução a não ser a de pegar suas coisas e sua sanfona e sair pela estrada.



Figura 45 – na casa do Velho Mota estão João do Carmo e Maria Fausta arriscando um beijo, em plano conjunto americano (87'27").



Figura 46 – Galdino está de tocaia do lado de fora da casa do Velho Mota, em plano médio (87'29").



Figura 47 – Velho Mota e sua esposa censurando a troca de carinho entre o casal (Maria Fausta e João do Carmo), em plano conjunto médio (88'04").

Na leitura de Galdino extraímos algumas características do personagem que o definem como um humilde caipira do século XX. Homem de baixo nível de escolaridade, trabalhando

em serviços braçais que não exigisse nenhuma qualificação, de olhar ingênuo e sem pretensões de realizar os seus sonhos profissionais ou pessoais. Nada fazia mover Galdino naquela fazenda a não ser a própria Maria Fausta, a sanfona, ou as enérgicas ordens dadas pessoalmente pelo Coronel Januário. Sobre a família de Galdino nada sabemos, pois ele é um agregado criado desde a infância na fazenda Independência. A orfandade, ou a forma despojada de se criar um indivíduo adotado foi um dos temas mostrados pelo cineasta sobre o habitante do interior brasileiro. Galdino é tratado quase que como um coitado por muitos, sendo que em alguns trechos do filme, ou alguém sente pena dele como o seu amigo Vicente, ou alguém o trata com autoritarismo ministrada com um pouco de sarcasmo como o Coronel Januário. Isso o fazia se sentir culpado o tempo todo e aumentava mais a sua timidez frente a autoridade incontestável do Coronel Januário. Por isso a sua única felicidade era tocar a sanfona e fazer aquilo que lhe era permitido por algumas horas de sono, tocar sua sanfona como um artista. No entanto, não poderia passar da hora de iniciar o expediente, pois o Coronel Januário estaria sempre interrompendo o seu prazer de sonhar para lhe convocar a cumprir com o dever de carrear com os produtos da fazenda.

Concluimos nessa seção a breve apresentação do protagonista, doravante vamos tratar da relação do personagem Galdino com a cultura popular, assim como da importância dessa no contexto social e institucional dos anos 1950. A continuação da análise do filme também está priorizada na seção seguinte.

5.2 Cultura popular ou folclore?

Em *Canto da Saudade* a participação de Mário Mascarenhas merece algumas considerações, quanto ao musicista e o personagem construído por ele. A primeira observação a fazermos é de reconhecer o talento artístico do acordeonista, que empresta o seu corpo para as virtuosas performances instrumentais. Ele demonstra a sua habilidade com a sanfona ao interpretar qualquer peça musical. O repertório de obras abarca desde o estilo erudito de compositores como Carlos Gomes, Ernesto Nazareth, Hekel Tavares e Heitor Villa-Lobos, passando pelos caipiras populares como, Raul Torres e Florêncio e o grupo de Laureano Rangel, até os sambistas urbanos como Noel Rosa e Kid Pepe.

As cenas musicais em que Mascarenhas desempenhou o seu ofício de acordeonista são as do: 1) trecho em plano-sequência com *voz-over* da Professora, quando Maria Fausta, no

fim da tarde, numa pausa após o trabalho apreciava o som da sanfona de Galdino²⁸⁹; 2) durante a cena do ensaio da valsa para o aniversário de Maria Fausta no quarto de Galdino acompanhado pelo grupo de Laureano Rangel²⁹⁰; 3) na cena do “sonho do sanfoneiro” há as interpretações instrumentais de árias de óperas brasileiras, obras clássicas instrumentais e populares de nossos compositores nacionais, conforme já citados aqui²⁹¹; 4) durante a festa de aniversário de Maria Fausta²⁹² e 5) em outro sonho de Galdino, no qual, Maria Fausta integrava o corpo de orquestra de mulheres acordeonistas, executando os coretos de domínio público “Zum-zum” e “Peixe-Vivo²⁹³”.

Esse repertório eclético em princípio nos traz a impressão de que Mauro entende que a cultura nacional é uma só, portanto, não podendo essa ser segregada em categorias distintas de cultura popular e de cultura erudita. Ainda que possa parecer que haja um sentido estrito de nivelção cultural no seu discurso como realizador. No entanto constatamos nas cenas de *Canto da Saudade* que há um direcionamento do cineasta ao destacar o popular da cultura brasileira, lhe reservando um espaço próprio no filme, isso percebemos ao examinar os elementos culturais tangíveis e intangíveis que aparecem nas cenas. Mauro interpreta as manifestações da cultura popular brasileira encontradas além na música, também no cotidiano dos personagens, nos gestos, expressões verbais, comportamentos e objetos manipulados, dos quais trataremos disso mais adiante.

Mesmo demonstrando um expressivo interesse pelas tradições culturais cotidianas do interior do Brasil, Mauro não era nenhum folclorista amador, ou acadêmico. O intuito do cineasta não era formular pesquisas de campo, com objetivo de coletar fontes orais e materiais originados do meio popular, para serem interpretadas no rigor científico. Os costumes populares ao nosso ver eram produtos artísticos, traduções líricas em formato de imagens fílmicas das impressões memorialísticas do cineasta, que diz respeito ao estilo rural volta-grandense. Contudo não podemos dissociar as questões colocadas por Mauro em *Canto da Saudade*, com o contexto dos estudos folclóricos ou de cultura popular do pós-1945. Por esse motivo vamos ter que interromper brevemente a nossa análise fílmica para mostrarmos um sucinto panorama da participação de intelectuais que durante a década de 1950 que debateram a importância do folclore nas pesquisas acadêmicas.

²⁸⁹ (06':52" a 07':20").

²⁹⁰ (08':26" a 11':34").

²⁹¹ (31':06" a 38':17").

²⁹² (62':15" a 64':56").

²⁹³ (78':15" a 81':18").

5.2.1 Os estudos do folclore no Brasil

O sentimento de pertencimento de um indivíduo ao lugar de nascimento, conseqüentemente, o conecta com a cultura de origem, não importando a situação política ou econômica vigente em sua sociedade. Dessa maneira, com o sentido de evocar a memória, os costumes comuns locais são instrumentos de resistência da identidade de um ou mais grupos sociais num espaço territorial. Essa lógica de observar nas tradições populares as relações sociais, religiosas, econômicas e culturais de um grupo humano com o mundo, desde o segundo quartel do século XIX vigora nas instituições europeias²⁹⁴. Contudo somente no período pós-1945, essa consciência dos estudos de cultura popular ganhou caráter de urgência no mundo todo, pela orientação única de um organismo internacional especializado na preservação de patrimônios culturais da humanidade.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), organismo derivado da Organização das Nações Unidas (ONU) iniciou um processo cooperativo internacional de coleta e estudos de cultura popular. A UNESCO Elaborou uma carta de orientação que foi lançada aos países membros das ONU, com o intuito de instruí-los nas ações de mapeamento das tradições culturais e da produção artesanal dos diversos grupos humanos. Então para atender a essa demanda de pesquisas de cultura popular mundial, no Brasil foi fundado em 1947²⁹⁵ o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC)²⁹⁶, onde era mantida a Comissão Nacional de Folclore (CNFL)²⁹⁷, dirigida pelo pesquisador de música popular brasileira Renato Almeida.

Antes de estruturar o funcionamento da CNFL, Renato Almeida em viagem à Europa tomou conhecimento do trabalho realizado por algumas das principais instituições culturais francesa e inglesa. Em Paris conheceu o *Centre International des Arts et Traditions* e em Londres visitou o *Internacional Folk Music Council*. Nessas visitas institucionais, Renato Almeida pode obter uma noção do tratamento dado pelo Estado ao fomentar, divulgar e preservar às pesquisas folclóricas nacionais. Desta forma o pesquisador musical percebeu o caráter de urgência no caso brasileiro para realizarmos os primeiros trabalhos da nossa comissão²⁹⁸.

²⁹⁴ CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, v. 8, n. 16, p. 181, 1995.

²⁹⁵ LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do Folclore*. São Paulo: Ricordi, 1972. p. 120.

²⁹⁶ CARNEIRO, Edison. *A dinâmica do folclore*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 108.

²⁹⁷ CARNEIRO, loc. cit.

²⁹⁸ VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: FUNARTE : Ed. FGV, 1998. p. 96.

O projeto de institucionalizar os estudos folclóricos no Brasil é uma das reivindicações antigas de nossos intelectuais. Desde as duas décadas iniciais do século XX que pesquisadores como Amadeu Amaral (1875-1929) tentaram sensibilizar membros de instituições nacionais como os da Academia Brasileira de Letras (ABL) para incentivar as investigações de nossas tradições populares. No entanto, frente a indiferença da ABL a sua proposta, o folclorista resolveu por conta própria fundar a Sociedade de Estudos Demológicos de São Paulo²⁹⁹. Ao proferir seu discurso na Academia Brasileira de Letras, Amadeu Amaral lamentou o desinteresse dessa instituição em apoiar as pesquisas de campo. No pronunciamento de Amadeu Amaral:

Mas a Academia, ou porque a minha mofina eloquência não lograsse movê-la, ou porque julgue que não lhe compete entrar nesse domínio, seja enfim pelo que fôr, nada fez nem fará no sentido indicado. É pena, a mim me parece, porque (...) nenhuma associação estaria mais nos casos de preencher a lacuna apontada – que infelizmente decorrem tão desarticulados, tão falhos e tão caóticos, quando com um pouco de esforço por aparte de uma agremiação prestigiosa, poderiam tornar-se numa grande e fecunda lavoura, operando por todos os recantos do país com ritmo e com energia³⁰⁰.

Amadeu Amaral se sentiu frustrado por não conseguir convencer os membros da academia a fomentar no País esse tipo de empreendimento científico, pois para ele naquela época, a ABL era a única instituição capaz de abrir visibilidade aos assuntos de cultura popular. A primeira razão do pesquisador era por essa ser um local de referência e circulação de muitos intelectuais brasileiros daquele período. Na sua visão, a ABL poderia mobilizar um grande número de interessados em pesquisar e divulgar assuntos folclóricos. A segunda razão era o reconhecimento oficial de uma instituição do porte da ABL, pois, nessa poderia facilmente se prover os recursos teóricos e materiais necessários, para instrumentalizar e aparelhar qualquer projeto de investigação das tradições populares em nosso País. A preocupação de Amadeu Amaral teve como fundamento, as suas observações nas desarticuladas experiências amadoras, as quais comprometiam as aplicações metodológicas. O pesquisador temia que essa indiferença estatal com as coletas e análises das fontes populares pudessem se fazer desperdiçar um conhecimento em potencial de nossa identidade cultural. Somente anos mais tarde, postumamente é que sua reivindicação encontrou viabilidade institucionalmente por meio das ações do escritor modernista Mário de Andrade (1893-1945).

²⁹⁹ AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. São Paulo: HUCITEC, 1982. p. XXVIII.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 49.

Ao assumir a pasta paulistana de cultura, Mário de Andrade direcionou a atenção dos órgãos públicos municipais e federais à causa das missões de cultura popular. Com apoio do governo federal, Mário de Andrade percorreu grande parte da extensão do País na busca das manifestações de conhecimentos vulgares. Seguindo com rigor científico os aportes epistemológicos desenvolvidos por Amadeu Amaral. No vasto material captado com equipamentos audiovisuais, o escritor registrou a diversidade de expressões lúdicas, dramáticas, saberes medicinais e ritos religiosos dos grupos humanos interioranos, litorâneos e mesmo os urbanos do Brasil.

No Departamento de Cultura do município de São Paulo em 1935, Mário de Andrade foi responsável pela criação e organização do centro de documentação do acervo escrito, impresso, fotográfico, fílmico e discotecário³⁰¹. A missão de pesquisa de Mário de Andrade superou em alguns aspectos metodológicos aos de Amadeu Amaral. O escritor, além de ter expandido o seu recorte geográfico de investigação³⁰², também utilizou na análise folclórica o seu conhecimento musical. O próprio Mário de Andrade definia que “a música popular é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora³⁰³”. Na análise de Marcos Ayala e Maria Ignez Novais Ayala:

Mário de Andrade volta-se para a música, a dança, a literatura, a medicina e a religiosidade populares. Sua formação musical permite-lhe a análise de técnicas de composição e do processo criativo populares, bem como de entrelaçamento entre poesia, música e dança, procedimento recomendado por Amadeu Amaral, que lamenta, porém, a insuficiência de seus conhecimentos musicais³⁰⁴.

Ainda complementa:

³⁰¹ AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise*. São Paulo: Ática, 1987. p. 24-25. A custódia desse acervo documental se encontra no Centro Cultural de São Paulo. Disponível em: http://www.centrocultural.sp.gov.br/Colecoes_Missao_de_Pesquisa_Folclorica.html Acesso em: 27 mar. 2016.

³⁰² Conforme já informado nos parágrafos anteriores, uma das razões do recorte espacial na pesquisa de Amadeu Amaral estar restrito regionalmente às tradições paulistas, se devia ao fato de não haver recursos estatais disponíveis para se investigar em outras partes do País. O custeamento era privado e sendo arcado pelo próprio folclorista. Cf. AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. São Paulo: HUCITEC, 1987. 411 p. e VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: FUNARTE : Ed. FGV, 1997. 332 p.

³⁰³ VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: FUNARTE : Ed. FGV, 1998, p. 152.

³⁰⁴ AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise*. São Paulo: Ática, 1987. p. 25.

Em seus estudos e correspondência, Mário de Andrade revela, de forma mais aguda que Amadeu Amaral, a preocupação com a fidelidade no registro da cultura popular³⁰⁵.

A contribuição do escritor foi entender o estilo autoral no processo de criação de cada comunidade ao conceber suas composições musicais, assim como, suas influências étnico-musicais. O domínio do conhecimento musical por Mário de Andrade lhe permitia avançar nas suas ilações ao triangular a relação entre “poesia, música e dança”. Esse foi um procedimento almejado e recomendado pelo próprio Amadeu Amaral, que reconhecia em si mesmo, limites para investigar o assunto. Munido de um aparato tecnológico moderno para a época, pois isso só foi possível com o apoio estatal, Mário de Andrade pode registrar com mais “fidelidade” os dados coletados nas missões.

As experiências de Amadeu Amaral e Mário de Andrade foram importantes para o movimento folclorista brasileiro. Da mesma forma, essas experiências alimentaram nos membros do movimento, uma reflexão sobre as possíveis consequências da falta do apoio institucional do órgão federal de folclore. Observado pelo antropólogo Luís Rodolfo Vilhena, que no ato de institucionalização da comissão havia:

A percepção da necessidade da criação de um órgão de apoio ao folclore diretamente ligado à administração federal já estava presente desde os primeiros momentos do movimento folclórico. Da heroína Sociedade Demológica de Amadeu Amaral, passando pela sociedade de Mário de Andrade apoiada por um órgão federal – todas extremamente frágeis – completa-se um caminho em que a aproximação com o Estado foi se tornando uma necessidade para os folcloristas³⁰⁶.

Fundada a CNFL, o Estado brasileiro quitava uma dívida com os patronos dos estudos folcloristas reconhecendo nas suas antigas reivindicações e práticas a contribuição dada por eles no campo de pesquisa coletando e interpretando as expressões culturais populares. Nesse órgão recém-fundado, a direção demonstrava sua sensibilidade ao localizar as lacunas existentes nas trajetórias das gestões passadas, como por exemplo, a falta de instituições culturais que pudessem promover, ou investir de modo devido em missões folclóricas. Por isso os exemplos da Sociedade Demológica de Amadeu Amaral e da missão de Mário de Andrade serviram de parâmetros para solucionar a relação entre Estado e folcloristas.

Uma das iniciativas tomadas pela CNFL para concentrar e divulgar os trabalhos realizados no campo de pesquisa foi o de coordenar os principais encontros nacionais. No

³⁰⁵ AYALA, loc. cit.

³⁰⁶ VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: FUNARTE : Ed. FGV, 1998. p. 103.

final dos anos 1940 surgiram as semanas nacionais³⁰⁷ e já no início dos 1950 os grandes congressos. Com o I Congresso Nacional de Folclore em 1951 sediado na cidade do Rio de Janeiro, os organizadores firmaram compromisso com os pesquisadores emitindo a “Carta do Folclore Brasileiro³⁰⁸”. Nesse documento epistolar foram lançadas as diretrizes do ofício folclorista, com base no debate ocorrido no próprio evento entre duas linhas conceituais distintas nos estudos de cultura popular.

A primeira linha de estudos, com preceitos mais ortodoxos que reconhecia apenas na “cultura espiritual³⁰⁹” a manifestação legítima de uma população. Os defensores dessa linha conservavam as teorias do patrono dos estudos folcloristas William John Thoms³¹⁰ lançadas no final do século XIX. Na definição de W. J. Thoms seriam considerados objetos de estudos, apenas os elementos pertencentes à cultura intangível de uma comunidade como as lendas, contos, mitos e ritos. Desprezando a importância da produção material como sabedoria popular. Segundo Rossini Tavares de Lima, essa tendência vigorou no Brasil até 1944³¹¹. No entanto, mesmo após esse período (1944), ainda havia folcloristas mais conservadores resistentes em investigar a materialidade.

A segunda linha era mais aberta, pois além de concordar com a primeira e reconhecer na “cultura espiritual” a sua originalidade, esta última linha também aceitava a “cultura material” como um importante objeto de estudo. Essa linha conceitual inclusiva das duas tendências de investigação de cultura popular foi pensada pelo folclorista francês Pierre Saintyves³¹². A percepção do folclorista francês permitiu enxergar nas roupas, artesanatos, obras de arte, utensílios domésticos, ferramentas, instrumentos musicais e outros, a forma dos grupos humanos estabelecerem suas relações religiosas, trabalhistas e convívio social. No Brasil um dos defensores dessa vertente investigativa foi o folclorista Joaquim Ribeiro³¹³.

Como um dos membros do congresso de folclore, representante da seção paulista, Rossini Tavares de Lima se posicionou contra essa visão unilateral de alguns grupos ao priorizar apenas a “cultura espiritual”. Em favor de uma linha mais ampla, Rossini T. de Lima definiu que:

Folclore é a ciência que estuda os fatos da cultura material e espiritual, criados ou adaptados pelos meios populares dos países civilizados, que,

³⁰⁷ VILHENA, loc. cit.

³⁰⁸ LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do Folclore*. São Paulo: Ricordi, 1972. p. 18.

³⁰⁹ LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do Folclore*. São Paulo: Ricordi, 1972. p. 14.

³¹⁰ LIMA, loc. cit.

³¹¹ LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do Folclore*. São Paulo: Ricordi, 1972. p. 15.

³¹² LIMA, loc. cit.

³¹³ LIMA, loc. cit.

podendo ou não apresentar as características anônimo e tradicional, são essencialmente de aceitação coletiva³¹⁴.

Rossini Tavares de Lima não aceitava o motivo de dividir os estudos folcloristas em duas linhas diferenciadas. Ele entendia que manifestações populares como festejos, danças, folguedos e ritos religiosos, não poderiam ser descontextualizadas de outros saberes técnicos e tecnológicos como o fabrico de ferramentas e utensílios, artesanatos e obras de arte.

No conteúdo da “Carta do Folclore Brasileiro” Renato Almeida inseriu o seguinte conceito sobre os objetos de estudos folclóricos: “é o conjunto das manifestações não institucionalizadas da vida espiritual e das formas de cultura matéria dela decorrentes ou ela associadas nos povos primitivos e nas classes populares das sociedades civilizadas³¹⁵”. É importante observamos como a expressão “sociedades civilizadas” está significada nos parâmetros eurocêntricos de vida social. Os grupos humanos que não viviam nos meios urbanos das grandes cidades ou capitais brasileiras e expressavam suas tradições culturais de origens indígenas ou quilombolas, não pertenciam a categoria de “civilizadas”, pois eram considerados “povos primitivos”. Isso podemos associar ao contexto dos anos 1950, conforme já analisado em capítulos anteriores, que grupos elitizados no nosso País tentavam construir a imagem de um Brasil arrojado nos seus projetos político, econômico e cultural de caráter urbano. A cultura popular da parte sertaneja, caíçara e rural brasileira era a vista pelo brasileiro urbano como sendo produto cultural pertencente ao outro, considerado estrangeiro dentro do próprio país.

No mesmo período em que *Canto da Saudade* foi realizado havia no meio acadêmico brasileiro um denso debate sobre os estudos folclóricos capitaneado por intelectuais paulistanos das ciências sociais. O sociólogo Florestan Fernandes teve um papel preponderante ao liderar esse debate tentando consolidar no País um campo de estudos³¹⁶. O intuito do sociólogo era sistematizar epistemologicamente as práticas de investigação, para consolidá-las dentro das ciências humanas e formar pesquisadores com autonomia para identificar e interpretar os sistemas culturais dos grupos humanos brasileiros. Na concepção de Florestan Fernandes, o pesquisador deveria deixar de exercer a função de mero descritor dos costumes e objetos, para assim começar a problematizar as manifestações populares, com um olhar crítico na dinâmica do processo social. Observando nos grupos humanos os seus hábitos e comportamentos incorporados, por fatores comuns de influência externa dos grupos

³¹⁴ LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do Folclore*. São Paulo: Ricordi, 1972. p. 15.

³¹⁵ LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do Folclore*. São Paulo: Ricordi, 1972. p. 15.

³¹⁶ ABREU, Martha de; SOHIET, Rachel. *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 87.

como a “modernização, da mudança social e das desigualdades”³¹⁷. Contudo o projeto orientado por Florestan Fernandes não foi avante devido ao desinteresse institucional pelos estudos folclóricos no País nas próprias universidades brasileiras³¹⁸.

Outro ponto que desfavoreceu a continuidade dos estudos folclóricos no país, segundo a historiadora Martha de Abreu foi que os governos brasileiros, principalmente entre os períodos autoritários não reconheciam os espaços de culturas ancestrais e remanescentes e por isso tentarem extinguir as tradições culturais comunitárias para integrar os seus indivíduos no projeto único de Estado-nação. Os sociólogos Maria Isaura Pereira de Queiroz e Roger Bastide em suas análises sobre a sociedade brasileira concluíram que o problema estava na “segmentação social e no preconceito racial, pois o ‘povo’ nesta concepção, não mais poderia ser visto como o produtor de cultura autêntica, já que se tornara proletariado³¹⁹”. A historiadora brasileira observou que não apenas houve a desvalorização acadêmica do trabalho de pesquisa dos folcloristas, como também no escopo dos estudos culturais. A linha de orientação sociológica do folclore passou a ser problematizada nas consequências da modernização no Brasil, no acirramento do conflito de classes e no aumento da inequidade social³²⁰.

Florestan Fernandes analisou a potencialidade do folclore como disciplina autônoma nas ciências humanas e verificou que não haveria essa possibilidade. O folclore deveria ser tratado apenas como um mero objeto de estudos de outras disciplinas. O sociólogo entendeu que na condição de ciência positivista autônoma surgiria algumas limitações epistemológicas, assim, haveria a necessidade de suprir os estudos folclóricos com aportes de outros campos disciplinares. Por essa razão, se deveria problematizar as tradições populares a partir do ofício investigativo do sociólogo, antropólogo, historiador, linguista e psicólogo. O sociólogo argumenta que:

A ideia de converter o folclore em ciência positiva autônoma trazia, consigo, limitações e dificuldades insuperáveis. Está fora de qualquer dúvida que o folclore pode ser objeto de investigação científica. Mas, conforme o aspecto do folclore que se considere cientificamente, a investigação deverá desenvolver-se no campo da história, da linguística, da psicologia, da antropologia, ou da sociologia. O folclore, como ponto de vista especial, só se justifica como disciplina humanística, na qual se poderão aproveitar as

³¹⁷ Ibidem., p. 88.

³¹⁸ ABREU, loc. cit.

³¹⁹ ABREU, Martha de; SOHIET, Rachel. *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 88.

³²⁰ ABREU, Martha Campos; SOHIET, Rachel. *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: FAPERJ : Casa da Palavra, 2003, p. 89.

investigações científicas sobre o folclore ou técnicas e métodos científicos de levantamento e ordenação dos materiais folclóricos³²¹.

Mesmo parecendo inconcebível promover o folclore ao status de “ciência positiva autônoma”, Florestan Fernandes reconheceu alguns méritos dessa abordagem.

Apesar das dificuldades de consolidar o campo dos estudos folclóricos nas instituições acadêmicas e de cultura nacionais, conforme já tratado nesse capítulo, ainda assim, alguns intelectuais se dedicaram a pesquisar os saberes populares no Brasil. Entre eles está o folclorista Rossini Tavares de Lima, um dos defensores do folclore como disciplina autônoma. A teoria de Tavares de Lima foi fundamentada nos princípios de Mário de Andrade³²², os quais não distinguem cultura popular de folclore e classificam de cultura popularesca, as produções artísticas lançadas pela indústria cultural ou de cultura de massas. Porém não houve consenso entre pesquisadores e produtores da cultura de massas para utilizarem essa taxionomia (cultura popularesca), pois muitos preferiram continuar chamando de cultura popular, quaisquer produções artísticas não folclóricas. A carta da UNESCO é o documento de orientação para Rossini Tavares de Lima, pois a partir dessa ele endossou o seu compromisso de manter em grau de equivalência significativa os termos cultura popular e folclore³²³.

Em coautoria com a folclorista Julieta de Andrade, Rossini Tavares de Lima ajudou a formular a “*teoria de cultura espontânea*”³²⁴ fundamentando os “princípios gerais da ciência do folclore”³²⁵, essa teoria foi dividida em cinco princípios e alguns corolários. Os principais conceitos são que todo o homem é um portador de folclore, que seu local de origem e meio de convivência social possui conjuntos de expressões artísticas e manifestações culturais denominadas de “cultura espontânea”³²⁶. Compreendendo que em qualquer atividade de natureza humana, a “cultura espontânea” está vulnerável a receber novas incorporações dentro do processo dinâmico de aculturação. O folclore como um conjunto artístico e cultural de expressões deve manter a interação com outras categorias culturais, como as de cultura erudita e cultura de massas, do mesmo modo com a de cultura popularesca, porém, desde que com esta última ocorra de forma voluntária³²⁷. Ambos folcloristas (Andrade e Lima) afirmam

³²¹ FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 6.

³²² LIMA, Rossini Tavares de. *A ciência do folclore*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 1.

³²³ LIMA, loc. cit.

³²⁴ LIMA, Rossini Tavares de. *A ciência do folclore*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 3.

³²⁵ LIMA, Rossini Tavares de. *A ciência do folclore*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 3.

³²⁶ LIMA, loc. cit.

³²⁷ Ibid., p. 4.

que o folclore deve ser vivenciado e estudado, no entanto, esse não pode ser visto como um mero objeto de exibição³²⁸.

Do ponto de vista do folclorista Edson Carneiro sobre folclore e cultura popular ele constatou que toda população gera saberes próprios. Dentro do conjunto de práticas cotidianas, a população deriva matérias-primas para a criação de obras artísticas literárias, artes visuais, filmes, peças teatrais, dança e música³²⁹. Portanto ele classifica esse conjunto de conhecimentos vulgares de “sabedoria popular”, sendo essa desenvolvida de modo autônomo por grupos comunitários que não recebem apoio direto do Estado ou de suas instituições. Dentro desse conjunto de saberes populares o folclorista não nota apenas o surgimento de trabalhos artísticos, como também, um conjunto de práticas cotidianas e de objetos como ferramentas, utensílios e instrumentos de ofício e pequenas atividades laborais, as quais ele denomina de “folclore do trabalho³³⁰”.

Edison Carneiro critica a preferência dos folcloristas por temas comuns entre eles como os que abordam “aspectos lúdicos, cerimoniais e artísticos”, dessa forma limitando o campo de pesquisa e a descoberta de outros aspectos considerados folclóricos numa coletividade. Edison Carneiro ressalta que:

Não basta o conhecimento sentimental das práticas e dos costumes coletivos, nem a atitude complacente de considerar “interessantes” as coisas populares. AS influências mais variadas se fazem sentir, poderosamente, sobre o fato folclórico, diluindo ou dando maior nitidez aos seus caracteres, e num país como o nosso, em que são tênues e frouxas, em grande parte, as linhas de demarcação entre as classes sociais e em que o proletariado está em núpcias com a sua independência ideológica, o escritor e o artista correm o perigo de aderir à preocupação acadêmica do “puro” e do “autêntico” ou de perder de vista o folclórico em benefício do pitoresco³³¹.

Com isso, Edison Carneiro argumenta que o folclorista precisa desenvolver a sua sensibilidade para perceber que toda a população é produtora de conhecimento, porém para identificar precisamos observar o comportamento do grupo humano estudado. O que parece ser natural, ou naturalizado no cotidiano de uma comunidade pode ser uma prática cultural. O folclore não é apenas um conjunto notáveis de fenômenos lúdicos, festivos e religiosos

³²⁸ LIMA, loc. cit.

³²⁹ CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 11.

³³⁰ CARNEIRO, loc. cit.

³³¹ CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 10.

exibidos aos turistas ou autoridades que visitam uma coletividade, também são grande parte de usos e costumes adotados num lugar. No entanto, nem sempre o que enxergamos como tradicional traz o aspecto de autenticidade, assim correndo o risco de causarmos distorções ao refletirmos as expressões populares, reproduzindo uma imagem fixa sobre as tradições estudadas. Dando margem para formarmos caricaturalmente as imagens de uma tradição popular, o que segundo as palavras do autor, de estarmos em “benefício do pitoresco”.

5.3 O folclore em *Canto da Saudade*

Retomando à análise de *Canto da Saudade*, no filme há momentos em que percebemos a disposição de Mauro em trazer à tona a sua visão de folclore. Essa visão é a de um cineasta que demonstrou seu gosto em trabalhar com o assunto cultura popular brasileira. Os temas folcloristas nas obras maurianas, sem qualquer pretensão do seu realizador encontrou semelhança nas visões obtidas do trabalho de campo de folcloristas como Rossini Tavares de Lima. Isso acontece em algumas cenas, como na primeira em que a Professora reunida com os alunos sob a sombra de uma árvore conta a lenda de “Galdino, o sanfoneiro apaixonado”. Nessa cena Mauro dá um enfoque na performance³³² da educadora, que transmite oralmente uma das lendas tradicionais de Volta-Grande. Essa lenda, segundo Mauro, foi contada por um habitante de origem afro-brasileira de nome Juvenal³³³. No interior do Brasil narrar lendas é um de nossos antigos costumes e podemos conferir isso, ao visitarmos as antigas fazendas e humildes residências rurais do País. Para Rossini Tavares de Lima esse tipo de narrativa vulgarmente denominada como “estória” ou “causo” ele rotula de conto popular:

Conto popular é a denominação que se dá ao relato produzido na manifestação de cultura espontânea, que se difunde pela palavra falada. É a estória, o conto folclórico, o causo, como dizem os sertanejos, que têm características verossímeis e que podem ocorrer nas circunstâncias do maravilhoso e do sobrenatural. Por vezes, mitos e lendas confundem-se com o conto popular, e entre os traços que os definem recordam-se o de apresentar fatos de atuação constante e possíveis e ainda episódios de abstração histórico-geográfica³³⁴.

³³² ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 67.

³³³ Apesar de não constar o nome de Juvenal nos créditos do filme, porém, há um retrato que se encontra em custódia na Cinemateca Brasileira, em que Humberto Mauro uma dedicatória manuscrita com a seguinte informação: “Preto Juvenal. O maior conhecedor das lendas da região Volta-Grande (Minas). É, praticamente, o autor do argumento de *Canto da Saudade*”. Consultar no arquivo fotográfico dessa instituição de custódia pelo Código da Foto: FB_0520_005. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/017227> Acesso 08/agosto/2016.

³³⁴ LIMA, Rossini Tavares de. *A ciência do folclore*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 128.

Nas palavras do folclorista a composição diegética de um “causo” ou “conto popular” é preenchida com situações verossímeis, mitos e lendas, semelhantes ao que encontramos nas obras literárias refinadas de autores intelectualizados, como Guimarães Rosa³³⁵.

A atitude da professora de contar a lenda aos seus alunos, por mais que apresente características informais, como estar fora da sala de aula, embaixo de uma árvore em lugar natural e ermo, não se trata meramente de “uma espécie de recreio”. Para folcloristas como Luiz da Câmara Cascudo:

A literatura Oral é mantida e movimentada pela tradição. É uma força obscura e poderosa, fazendo a transmissão, pela oralidade, de geração a geração. Ninguém defende essa virtude mnemônica, nem há um exercício para sua perpetuação. Antes, todos negam possuir o patrimônio das estórias e anedotas, mitos e fábulas, dizendo-o próprio para as velhas do outro tempo ou os moradores de aldeias³³⁶.

No Brasil, a tradição de custodiar esse acervo literário intangível é atribuída à memória das mulheres. Câmara Cascudo alega que essa percepção do dom narrativo feminino, a partir das histórias transmitidas oralmente, já vem sendo estudada, desde a Roma Antiga pelo filósofo Cícero, que as definia como: “sabedoras de arcaísmo porque tinha o menor contato com a multidão e falavam com menos gente³³⁷”. Para Paul Sébilliot, o âmbito familiar é o primeiro ou o único local onde essas mulheres exercitavam a contação das fábulas, lendas ou contos populares, “porque são as narradoras das histórias para os filhos e netos³³⁸”.

As canções “Peixe-Vivo” e “Zum-zum” são outras representações do folclore no filme, pois essas pertencem ao gênero musical tradicional conhecido como coreto, originado no município mineiro de Diamantina. O etnomusicólogo Flausino Rodrigues Vale define coreto como um “cântico de alegria” e “às vezes um pouco nostálgico executado em coro, entremeando-se com discursos e brindes³³⁹” entoado por um pequeno câro em “salões e salas de banquetes³⁴⁰”.

³³⁵ ROSA, João Guimarães. Corpo fechado. In: _____. *Sagarana*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001. p. 295.

³³⁶ CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006. p. 177.

³³⁷ CASCUDO, loc. cit.

³³⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006. p. 177.

³³⁹ VALE, Flausino Rodrigues. *Elementos de folclore musical brasileiro*. São Paulo : Brasília: Companhia Editora Nacional : Instituto Nacional do Livro, 1978. p. 94.

³⁴⁰ VALE, loc. cit.

Rodrigues Vale destaca o peso sentimental para a identidade mineira reconhecendo neles um grau elevado semelhante ao de um hino pátrio³⁴¹. Porém tanto “Peixe-Vivo” quanto “Zum-zum” são cantadas em todo o território nacional, por crianças e adultos e sua popularidade aumentou, quando o político diamantinense Juscelino Kubitschek de Oliveira se tornou uma figura pública nacional antes de assumir a presidência da república.

“Zum-zum” e “Peixe-Vivo” desde 1943 foram associados à imagem de Juscelino Kubitschek, pois passaram a ganhar espaço na capital mineira nas suas duas gestões, quando prefeito de Belo Horizonte e posteriormente, ao assumir o governo do estado³⁴². As pessoas entoavam essa cantiga na presença de JK em público, quando havia entre os presentes os seus conterrâneos diamantinenses. O folclorista Ayres da Mata Machado Filho ao tratar das tradições diamantinenses, nos explica que:

A voga de Peixe Vivo, espalhado por todo o Brasil, liga-se à popularidade e a simpatia de um diamantinense confesso e professo, Juscelino Kubitschek de Oliveira, que chegou a governador de Minas e a presidente da República. A tal ponto, que pessoas mal informadas supuseram que a bela canção tivesse aparecido, no tempo do fundador de Brasília³⁴³.

Nas palavras de Ayres M. Machado Filho o coreto “Peixe-Vivo” estava associado fortemente à figura de Juscelino Kubitschek, pois o reconhecimento popular da cantiga estava atrelado ao aumento da popularidade do político.

Nos planos iniciais da cena em que Galdino estaciona o carro-de-bois na cerca que separa a estrada de terra do riacho, para apreciar à distância a sua amada Maria Fausta lavando roupa na margem do riacho. Em plano conjunto estão Maria Fausta com outras lavadeiras trabalhando e em coro entoando um breve trecho da cantiga popular (“Peixe-Vivo”). Também em um dos sonhos de Galdino, o qual Maria Fausta (Fig. 70) integra a orquestra de mulheres acordeonistas, quando eles tocam e cantam “Zum-zum” e “Peixe-Vivo”. Nos planos finais do filme os primeiros acordes tocados de “Zum-zum” também são executados, quando se ouve em *off* a professora encerrando a narrativa e em plano próximo no rosto do garoto que faz expressão de maravilhado com a história ouvida. Segundo o jornalista e folclorista Carlos Felipe de Melo Marques Horta, essa canção tradicional foi “apresentada

³⁴¹ VALE, Flausino Rodrigues. *Elementos de folclore musical brasileiro*. São Paulo : Brasília: Companhia Editora Nacional : Instituto Nacional do Livro, 1978. p. 94.

³⁴² *Ibid.*, p. 98.

³⁴³ MACHADO FILHO, Ayres da Mata. *Dias e noite em Diamantina: folclore e turismo*. Belo Horizonte: Maciel, 1972. p. 82-83.

por Ayres da Mata Machado num congresso nacional de folclore, em 1949, transformou-se no hino do evento³⁴⁴.

Acreditamos que a apropriação de “Peixe-Vivo” como “hino do evento” foi favorecida em alguma medida, pelo clima de defesa dos estudos folcloristas no Brasil, dentro do reconhecimento da importância desse no ensino básico e na formação de cidadania brasileira. O tal “congresso nacional de folclore” referido por Carlos Felipe, se trata da “II Semana Nacional de Folclore”. Luís Rodolfo Vilhena identificou nessa “Semana” as intenções de Renato Almeida em ratificar o papel do órgão federal de folclore de amparar o folclorista. O folclorista entendia que não poderia se dissociar do caráter pedagógico³⁴⁵ do folclore brasileiro, pois esse envolvia os valores de identidade nacional³⁴⁶.



Figura 48 – Maria Fausta junto de outras integrantes da orquestra de mulheres sanfoneiras acompanhando Galdino durante o segundo sonho do sanfoneiro, em plano conjunto médio (80’28”).

Como vemos, havia uma demanda por ações de preservação por parte do Estado e um “espírito de época” que abarcava a valorização nacionalista dessas manifestações populares, das quais os coretos faziam parte.

³⁴⁴ FELIPE, Carlos. *O grande livro do folclore*. Contagem: Leitura, 2000. p. 116.

³⁴⁵ VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: FUNARTE : Ed. FGV, 1997. p. 194.

³⁴⁶ VILHENA, loc. cit.

A dança é outra expressão folclórica que aparece em *Canto da Saudade*. Primeiro ela é mencionada por Vicente, quando ele em plano conjunto surge próximo a cerca para fazer companhia ao Galdino e trocarem opiniões a respeito da beleza de Maria Fausta. Ele expõe ao carreiro (Galdino) a sua intenção de bailar com ela um fandango, uma dança típica de nossas tradições folclóricas. Vicente ao demonstrar o seu encanto pela moça lança ao Galdino o seguinte comentário, “Ah... caboclo! Eu só quero pegar essa princesa no primeiro fandango que tiver aí, para dar minha entrada de peito e fazer o meu jogo”. Em outros planos do filme notamos que as únicas imagens que coincidem com a descrição de Vicente parecendo ser o bailado do tipo *fandango valsado*, ocorreu durante a comemoração do aniversário de Maria Fausta. Em planos conjuntos são mostrados os pares de dança na sala do casarão embalados ao som da sanfona de Galdino acompanhado do grupo de Laureano Rangel. A respeito do fandango, o folclorista Alceu Maynard Araújo mapeou os diversos tipos e as formas peculiares de se dançar de algumas localidades brasileiras³⁴⁷.

Flausino Rodrigues Vale, que definiu o fandango como “dança ibérica de origem remota, em compasso ternário e movimento animado e voluptuoso. Geralmente é executado por duas pessoas, com acompanhamento de guitarra e castanholas”. Flausino Rodrigues Vale ainda observou que:

Aqui no Brasil, entretanto, fandango está-se tornando sinônimo de baile; porém, no baile genuinamente nosso, as músicas são, mesmo batucados. Está, pois, deixando de ser um gênero especial de dança para se tornar uma dança de todos os gêneros³⁴⁸.

No Brasil conforme a localidade onde o fandango é tradição há em cada uma delas, um modo peculiar de se executar os passos de dança, como por exemplo na região Sul é a versão de dança-baile, no Sudeste é um conjunto de danças de salão e no Nordeste é uma dança dramática³⁴⁹. As principais características identificadas em todas as suas diversas versões são as palmas, as batidas de pé e a viola como um instrumento básico a ser tocado.

Mesmo sendo danças características do litoral sul paulista elas podem ser vistas em outras localidades do Brasil, como no filme de Humberto Mauro onde é bailada em Volta-Grande. No filme durante o ensaio da valsa de aniversário no quarto de Galdino a versão de

³⁴⁷ ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional II: Danças, recreação e música*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 p. 155.

³⁴⁸ VALE, Flausino Rodrigues. *Elementos de folclore musical brasileiro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978. p. 112.

³⁴⁹ ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional II: Danças, recreação e música*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 p. 143.

fandango que aparece nos planos é a conhecida como “vilão-de-lenço³⁵⁰”, essa é dançada pela personagem de Josefa. Enquanto Galdino tocava o acordeom acompanhado do grupo de Lauro Rangel, Josefa e Ritinha seguravam solitariamente cada uma a ponta de um lenço, batendo os pés contra o solo a espera de um par para segurar a outra extremidade. Os planos de Josefa e Ritinha bailando, nos conduzem a dedução de se tratar da versão de fandango de acordo com a descrita por Alceu M. Araújo. O folclorista observou que:

Bem no centro ficam duas colunas. À direita ficam os homens e, a esquerda, as mulheres. O Cavalheiro fica em frente à dama que escolheu para aquela dança e dá-lhe o lenço. Esta amarra a pontinha na ponta de seu lenço. Ambos seguram nas extremidades de seus lenços; o cavalheiro com a mão direita e a dama com a esquerda. É a mulher quem amarra os lenços. O Cavalheiro fica olhando... às vezes, ele diz alguma coisa, tão ciciada e tão amorosa que mal entendemos... Quando o violeiro começa a tocar e a cantar, os pares levantam os braços e os lenços ficam mais altos do que a altura da cabeça, formando com o que uma abóbada³⁵¹.

Ainda completa Alceu Araújo:

A dama quando recebe o cumprimento do seu par, levanta a cabeça e com a mão direita, segura a saia, faz uma leve genuflexão, tendo a mão esquerda bem erguida, segurando o lenço com o polegar, indicador e médio. É um gesto bem feminino, pois o dedo mínimo está levantadinho³⁵².

O único detalhe da descrição de Alceu Maynard Araújo sobre a execução do bailado que faltou na cena das moças (Josefa e Ritinha) foi encontrar o par, pois os únicos cavalheiros do recinto eram os musicistas, que não poderiam conduzir as damas na contradança. No restante da descrição parece ser esse o tipo de fandango inserido por Mauro, numa das cenas musicais de *Canto da Saudade*.

A língua é um elemento que compõe um conjunto de características culturais de um povo, contudo dentro do território de qualquer país ela não é um código de comunicação uniforme. Em cada região, ou localidade ela possui um modo singular de ser pronunciada e também de dar sentido semântico as palavras utilizadas coloquialmente, notado pelos folcloristas ao se depararem com as construções populares de expressões. Alceu Maynard Araújo coletou um grande número de frases lançadas por populares cotidianamente no Brasil

³⁵⁰ Ibid., p. 154.

³⁵¹ ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional II: danças, recreação e música*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 154-155.

³⁵² Ibid., p. 156.

e constatou que “a frase feita evita o circunlóquio. Ela nada tem de perífrase, porque com poucas palavras diz tudo, ou melhor, faz entender o que se queria dizer... entretanto há os que não ‘entendem patavina’ ou ‘não sabe a pataca de qualquer coisa’³⁵³”. O próprio Maynard Araújo se apropriou de uma metáfora para definir o falar vulgar, ao mostra que só entende o que foi comunicado, ou por ser um habitante regional, ou tem contato com quem conhece as expressões típicas lançadas popularmente.

A grande parte dos colóquios entre os personagens de *Canto da Saudade* é composta com frases feitas, os quais temos a impressão de serem típicas de Volta-Grande. Humberto Mauro não organizou previamente o roteiro, nem mesmo o escreveu, conseqüentemente, as falas eram ensaiadas com os atores, que durante as filmagens no próprio *set*, conforme a sua criatividade e memória³⁵⁴. Em *Canto da Saudade* encontramos alguns dos exemplos de frases feitas nas falas dos personagens, isso podemos conferir nos seguintes trechos: 1) Coronel Januário comentando sobre os dotes físicos de Maria Fausta: “Está, está como diria o nosso amigo o rábula Silva Soares: ‘está teúda e manteúda’³⁵⁵”, 2) cumprimento de Maria Fausta a Dona Garricha: “a benção minha madrinha³⁵⁶”? 3) a resposta de Dona Garricha à Maria Fausta: “Deus te abençoe minha filha! Deus que te faça um anjo³⁵⁷”, 4) Coronel recebendo Silveira Sampaio em sua casa: “quantas honras para um pobre coronel³⁵⁸”? 5) sr. Brandão da bilheteria do teatro comentando a inabilidade do público em calcular o preço do ingresso: “Oh gente ruim para fazer conta, poxa³⁵⁹”. Em nossa opinião, Humberto Mauro faz um trabalho semelhante ao do folclorista, ao coletar e apresentar ao espectador muitas das características populares. O jeito tradicional do volta-grandense de se comunicar verbalmente valorizado, não apenas para aproximar o espectador da realidade local, como também para legitimar aspectos rurais e folcloristas em sua obra.

Trabalhar com as falas e dizeres populares parece ser algo inerente à poética de Humberto Mauro. Numa entrevista à jornalista Isa Cambará, para o caderno “Ilustrada” da *Folha de São Paulo*³⁶⁰, Humberto Mauro expunha o seu projeto de fazer um filme documentário sobre trovas populares, a sua intenção era de adaptar a obra *Trovas Brasileiras*

³⁵³ ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional III: ritos, sabença, linguagem, artes populares e técnicas tradicionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.237.

³⁵⁴ VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida / sua arte / sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova : Embrafilmes, 1978 p. 239.

³⁵⁵ (14’:47” a 15’:12”).

³⁵⁶ (14’:41” a 14’:42”).

³⁵⁷ (14’:44” a 14’:45”).

³⁵⁸ (16’:09” a 16’:10”).

³⁵⁹ (25’:17”).

³⁶⁰ CAMBARÁ, Isa. O aniversário do velho cineasta. *Folha de São Paulo*. São Paulo, p. 28, 30 abr. 1977.

(1919), de Afrânio Peixoto (1876-1947). A simplicidade dos versos, o inspirou a imaginar nesse projeto não realizado, os planos com riacho, beleza feminina, um bode, uma rosa e um velho, como se cada um desses fosse declamar um trecho da seguinte estrofe: “Há muita perna fina / perna grossa, perna torta / mas a perna mais bonita / é a da morena da roça³⁶¹”. O estilo do cineasta traz essa combinação de expressão verbalizada com natureza, no onírico universo mauriano não existe uma paisagem campestre que não seja ocupada por gente, o flúmen das águas e uma musa para despertar o lado hedônico do caipira. De certa forma tanto em frases feitas como em verso, a intenção é criar uma harmonia estética entre palavras e imagens, que são concebidas de seu universo rural.

Outro elemento vinculado à sabedoria popular mostrado em *Canto da Saudade* é a superstição dos moradores da zona rural de Volta-Grande que colocam nas cercas de suas propriedades, como amuleto de proteção, uma caveira de boi. Sutilmente, esse tipo de amuleto aparece numa das últimas cenas do filme, quando Galdino vai em busca de Maria Fausta que está hospedada na casa do velho Mota. É comum encontrar nas moradias das regiões brasileiras de cultivo de cana-de-açúcar esse tipo de preocupação, pois para os sitiantes, isso significa uma defesa espiritual aos limites do terreno e prosperidade ao canavial.

O único indício no filme que apresenta a produção canavieira do município (Volta-Grande) está na última cena. Em plano conjunto de um terreno visto no fim-de-tarde repleto de feixes de cana-de-açúcar com cerca de arames, quando podemos ouvir em *voz-over* a Professora concluindo a lenda de “Galdino, o sanfoneiro apaixonado”. É possível conferir também, em outros filmes de Humberto Mauro realizados em sua terra natal, essa atividade agrícola e a presença de crânio bovino fincada nas propriedades. As obras principais em que isso tudo aparece estão em alguns dos curtas-metragens da série *Brasilianas*, como *Manhãs na Roça / Carro-de-Bois* (1945), *Cantos de Trabalho* (1955), *Engenhos e Usinas* (1955) e *A Velha a Fiar* (1964).

O folclorista Joaquim Ribeiro quando estudou os hábitos tradicionais de nossa sociedade açucareira constatou que “é muito comum nas plantações de cana encontrar-se, fincada numa estaca, uma caveira de boi³⁶²”. Nas regiões brasileiras produtoras de açúcar, “os lavradores de todas as partes, do Norte e do Sul, acreditam que a caveira de boi defende o canavial contra as pragas, as intempéries, o mau-olhado, enfim, afugenta todas as ameaças

³⁶¹ CAMBARÁ, Isa. O aniversário do velho cineasta. *Folha de São Paulo*. São Paulo, p. 28, 30 abr. 1977.

³⁶² RIBEIRO, Joaquim. *Folclore do açúcar*. Rio de Janeiro: MEC : FUNARTE : Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. 1977. p. 119.

contra a lavoura³⁶³”. Contudo essa crença não se restringiu apenas à região da cultura açucareira, como também nas lavouras de qualquer tipo de cultura³⁶⁴.

Observado por Joaquim Ribeiro, essa prática supersticiosa foi nos legada por europeus e africanos em nosso continente, durante a produção açucareira no período colonial. A instituição da escravidão africana foi responsável por ter “trazida essa sobrevivência para o Brasil, em contacto com os negros de nossas lavouras, fácil foi fundir-se com o Muhanhe dos bantos”³⁶⁵. No entanto, comparando historicamente o costume brasileiro com os de outras partes do mundo, o folclorista não encontrou diferenças entre a forma de se cultuar o touro dos antigos gregos com a das tradições africanas. Para ele o misticismo encontra lugar em qualquer sociedade não importando a distância temporal ou espacial na humanidade. Por isso veremos a seguir como no filme de Mauro, esse costume se encaixa nas cenas.

Depois de muitas tentativas de encontrar Maria Fausta por toda a redondeza, após a comemoração do aniversário da moça, já sem esperanças de a encontrar, Galdino cumpre as ordens emitidas pelo Coronel Januário de conduzir o carro-de-bois com a carga de milho ao moinho do Aurélio. Na estrada, Vicente montado em seu cavalo o avista de longe e o chama com um grito para lhe trazer uma novidade. Vicente a cavalo o alcança desce da montaria e a estaciona atrás do carro-de-bois. Com discrição cochicha no ouvido do carreiro a localização exata do esconderijo de sua amada (Fig. 71). Ao receber a informação o carreiro reagiu impressionado e ainda um pouco cético sobre o que ouvira. Acenando positivamente com a cabeça, Vicente garante ser verdadeira a informação. Fechando a cena em *fade-out* em primeiro plano no rosto do carreiro que encara Vicente e ouve dele as seguintes palavras: “vai Galdino! Vai é certo”!

³⁶³ RIBEIRO, loc. cit.

³⁶⁴ RIBEIRO, loc. cit.

³⁶⁵ RIBEIRO, Joaquim. *Folclore do açúcar*. Rio de Janeiro: MEC : FUNARTE : Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. 1977. p. 123.



Figura 49 – Vicente revela a Galdino a localização exata do esconderijo de Maria Fausta, em plano conjunto inteiro (84’53”).

Na cena seguinte em *fade-in*, num plano geral em *plongée* está o casarão do “Velho Mota” entre o mar de morros, na parte baixa do terreno acidentado. No topo do morro à direita há uma árvore usada por Galdino como um dos pontos de parada e observação, na sua operação solitária de resgate da moça para trazê-la de volta à fazenda. A música ao fundo é uma versão estilizada de trechos do “Guarani”, de Carlos Gomes executado por Mário Mascarenhas em *off* na sanfona e criando um clima de expectativa sobre o desfecho da cena. No plano seguinte surge em *contra campo*, em *contra-plongée*, as mesmas árvores vistas do topo, porém, em diagonal devido ao acidente geográfico do solo. Da árvore na parte alta do morro e armado com uma espingarda, Galdino observa à distância para verificar as condições do local e poder se infiltrar despercebidamente na casa (Fig. 72).



Figura 50 – Galdino à espreita na cerca de entrada da casa do Velho Mota protegida por uma caveira de boi, em plano conjunto inteiro (86’07”).

No quintal da casa, em plano conjunto está João do Carmo de corpo inteiro e visto de costas, com uma caixa na mão, em direção à porta dos fundos do casarão decadente feito de taipa, com paredes descascadas e vazadas, onde se vê a armação de madeira que sustenta o antigo prédio. Em plano conjunto médio do ponto de vista interno do casarão, ele para em uma das paredes vazadas e olha para tentar encontrar Maria Fausta. Em plano médio visto de costas e em contra campo, João do Carmo leva a mão à boca com a intenção de chamar a moça, porém, não conseguimos ouvir os gritos, apenas continuamos a ouvir de fundo o trecho do “Guarani”. Rapidamente entra um plano próximo de uma janela com um pequeno vaso florido, localizada no andar superior do prédio com uma mão direita discretamente mostrada acenando efemeramente um gesto de aguarde. Rapidamente a mão se retira e a janela é fechada.

A caveira de boi aparece em quatro planos desse trecho da cena e está localizada na entrada da moradia (Fig. 73). Em plano conjunto na frente da propriedade do Mota há um portão largo de passagem de carroça e um menor, onde está fincada uma caveira de boi. Galdino se esconde atrás desse portão menor para espiar a entrada de João do Carmo pela porta da frente localizada na varanda superior da moradia. Num plano conjunto mais próximo está Galdino emparelhado à caveira. No terceiro plano Galdino está agachado observando João do Carmo subir a escada da varanda, pela fresta no portão e ao lado da caveira fincada na

cerca. Num outro plano conjunto, João do Carmo entra na casa. Então Galdino decide entrar no terreno correndo até os fundos da casa para espionar Maria Fausta e João do Carmo.



Figura 51 – Galdino entra na casa do Velho Mota, ao lado está a caveira de boi, em plano conjunto inteiro (86'17").

Espionando por uma das frestas na parede, Galdino acompanhou o colóquio entre o casal por uma das paredes vazadas e com a espingarda em riste e municada, pronto para intervir se acaso João do Carmo manifestasse alguma atitude mais saliente. A sintonia entre o casal e a felicidade de se encontrarem num lugar isolado da fazenda e longe da vigilância de Juvenal trouxeram-nos a sensação de uma falsa liberdade para namorar. Assim arriscaram aproximar seus lábios para se beijarem e provocando o ciúme de Galdino que engatilha a pronta para atirar contra João do Carmo. Contudo quando o carreiro estava pronto para efetuar um disparo, o velho Mota e sua esposa sentados os surpreendem ao gesticularem com dedo indicador censurando a atitude dos namorados. Mota explicou sucintamente que dona Garricha não permitiu nenhum tipo de contato amoroso. Naquele instante Galdino desistiu de resgatar Maria Fausta. A estadia de Maria Fausta na casa do velho Mota com a caveira de boi fincada na cerca a protegeu do controle de seu pai ciumento e possessivo e também, a garantiu que ela se casasse com João do Carmo na pequena igreja católica local.

Na cena da casa do Velho Mota, o cineasta não considerou a superstição feminina em torno do vestido de noiva. João do Carmo não poderia entregar à Maria Fausta as vestes nupciais (Fig. 74). Por um senso-comum da tradição brasileira de qualquer localidade em todo

o nosso território seja em meio urbano ou rural, o noivo não deve ver o vestido antes da cerimônia, por isso não traz bom agouro. No entanto parece ser apenas um detalhe que não alterou a sorte de Maria Fausta e João do Carmo, pois a cerimônia matrimonial ocorreu bem.



Figura 52 – Galdino observa Maria Fausta provando o vestido de noiva, na presença de João do Carmo, em plano conjunto americano (88’50”).

5.4 A cultura popular urbana no filme

A cultura popular rural não é a única a receber a atenção do cineasta em sua obra, também, há espaço para as expressões artísticas comuns nas grandes cidades. São várias as sequências em que a cultura popular urbana, ou mesmo proveniente da indústria cultural tem espaço no filme, isso se dá principalmente quando nos planos filmados no perímetro urbano de Volta-Grande. Na casa do Coronel Januário localizada na cidade é onde se dá o encontro entre duas expressões artísticas urbanas: a música de concerto e teatro popular. Mesmo não sendo considerada uma música de apreciação popular, a música de concerto é uma referência cultural da elite urbana representada no filme. Apesar de ser cultuada pela elite, tem vínculos com a cultura popular. Porém o que tem de popular na música de concerto são os temas folclóricos inspiradores nas composições das famosas obras de autores historicamente conhecidos, como Heitor Villa-Lobos³⁶⁶ e Hekel Tavares³⁶⁷.

³⁶⁶ MARIZ, Vasco. *História da música brasileira*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1994. p. 216.

Desde as primeiras produções institucionais que Humberto Mauro já trabalhava com as músicas compostas por Villa-Lobos³⁶⁸.

Na história da música brasileira o compositor alagoano Hekel Tavares (1896-1969) ficou conhecido por sua versatilidade musical por trabalhar com os gêneros eruditos e populares. Foi um autor de canções de sucessos de massa, as quais, a inspiração do compositor se baseou em temáticas folclóricas brasileiras³⁶⁹. Começou a carreira musical quando partiu de Satuba – AL, sua terra natal, para se estabelecer no Rio de Janeiro (1921), onde se tornara aprendiz de orquestração. Os anos 1920 foi o período em que Hekel Tavares ingressou no teatro de revista carioca³⁷⁰ e elaborou um repertório de peças musicais ligeiras, especialmente, para um público seletivo e refinado. Suas primeiras canções popularmente difundidas foram “Sussuarana” (1926) e “Casa de Caboclo” (1928), na época de seus lançamentos, ambas receberam interpretações notáveis pelas suas dramaticidades, como na conhecida versão da musicista e folclorista Inezita Barroso³⁷¹.

Em grande parte do seu tempo, Hekel Tavares se dedicou a arte musical com autonomia e autenticidade na elaboração de maior parte de suas obras. No trabalho de criação de suas canções populares, o compositor contou com a colaboração do carioca Luiz Peixoto para escrever os versos. Suas canções traziam narrativas caipiras sobre os acasos dos destinos, memórias de paixões frustradas e namoros efêmeros. Sobre o popular na arte de Hekel Tavares, o pesquisador Marcos Braga definiu que:

Heckel Tavares foi o autor de belíssimas canções, ainda nos anos de 1920, e os versos de seus parceiros celebravam o Brasil rural e sua gente, canções como “Casa de caboclo” e “Sussuarana”, com versos do carioca Luiz Peixoto, que contam história de amor fracassadas no Brasil rural, outro tema recorrente do cancionário popular daquela época. Nessa temática do amor fracassado, destaca-se de modo especial uma modinha, de autor desconhecido, supostamente composta em 1910, que até hoje ainda é revisada por intérpretes atuais: “Casinha pequenina”³⁷².

³⁶⁷ MARIZ, loc. cit.

³⁶⁸ Como já tratamos no capítulo inicial, o cineasta já havia realizado o Descobrimento do Brasil (1938) para o IBC, Bandeirantes (1940) e Argila (1942) para o INCE. Cf. MORETTIN, Eduardo Victorio. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013. 494 p.; ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O Cinema como “Agitador de Almas”*: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999. 258 p. e SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004. 398 p.

³⁶⁹ MARIZ, Vasco. *História da música brasileira*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1994. p. 216.

³⁷⁰ Ibid., p. 217.

³⁷¹ MARIZ, loc. cit.

³⁷² BRAGA, Mauro. Considerações sobre como o Brasil rural e das pequenas cidades foi retratado pela MPB em sua época de ouro. In: STARLING, Heloisa Maria Murgel; MARTINS, Bruno Viveiros. *Imaginação da Terra: memória e utopia na moderna canção*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 53. Apenas para constar nós seguimos

A atração do público pelas canções de Hekel Tavares e Luiz Peixoto, se dava pela identificação que o primeiro tinha com os temas sentimentais interpretados por esses dois autores em suas obras. A sensibilidade de ambos os permitiu que aproximassem seus olhares às experiências amorosas vividas pelos indivíduos do campo. Nos versos de Luiz Peixoto os personagens cantavam melancolicamente as sagas dos seus relacionamentos. No caso de “Sussuarana” é a mulher quem vai lamentar o seu infortúnio pelo sumiço de “Zé Sussuarana”, que já se passaram “cinco semanas” que não se sabe de seu paradeiro. Na segunda canção (Casa de Caboclo) quem sofre a desilusão é o homem, ao descobrir que sua amada mantinha outro relacionamento amoroso, na mesma moradia em que escolheu para viver a sua sonhada felicidade conjugal. O uso da linguagem coloquial nas letras é um dos recursos utilizados pelo poeta Luiz Peixoto que trazia verossimilhança com as situações vividas pelo caipira. Conforme os versos de “Casa de Caboclo”:

Vancê tá vendo essa casinha
 Simplesinha,
 Toda branca de sapê?
 Diz que ela veve no abandono
 Não tem dono
 Ou se tem ninguém não vê (...) ³⁷³

A dor do abandono de um homem que um dia sonhava em passar o resto da sua vida com a pessoa amada. Aqui a construção poética é simples, como na comparação da casinha com a mulher, a qual dedicou todo o seu sentimento, porém, ela não nasceu para se doar sentimentalmente a ninguém. Esse tema inspirou muitos compositores populares das duas primeiras décadas do século XX. Devemos lembrar que Galdino em *Canto da Saudade* abandona a fazenda, na cena final, quando soube que sua amada Maria Fausta estava se casando com João do Carmo.

Ao chegar de viagem à sua casa na cidade, o Coronel Januário recebeu seus amigos num recital de piano que conta com a performance da pianista Edith Bulhões, sendo esse um dos exemplos de cultura urbana, que encontramos no filme. Com o recital, Humberto Mauro mostra que o Coronel não é apenas um homem de posses, como também aquele que circula em ambientes requintados, onde trava contato com os artistas da elite cultural das cidades

ipsis litteris as informações extraídas do excerto e por isso, optamos por manter o nome de Hekel Tavares com a letra “c” antes da “k” ficando então “Heckel”.

³⁷³ PEIXOTO, Luiz. *Casa de Caboclo*. [s.l.] : [s.n.], 1928, Disponível em: <http://www.letras.com.br/#!/luiz-peixoto/casa-de-caboclo> Acesso em: 11 abr. 2016.

cosmopolitas. Durante a audição o Coronel Januário tenta manter um comportamento polido e elegante. O Coronel chama a atenção de duas moças presentes na audição, que, se sentiam enfadadas com a apresentação musical e cochicharam algo entre elas, então (o Coronel Januário) leva à boca o dedo ereto pedindo a elas silêncio seguido de um breve sorriso simpático. Com isso Mauro mostra que há uma distância cultural entre os presentes, com a música interpretada pela concertista, devido a música de concerto ser inédita ao ouvido de um volta-grandense. Grande parte dos presentes à audição só puderam apreciar o recital, devido a recepção de boas-vindas na casa do Coronel.

O teatro é outro elemento da cultura popular urbana aparece representado pela companhia do dramaturgo, ator e diretor José da Silveira Sampaio (1914-1965), que escrevia e encenava peças cômicas dos costumes urbanos cariocas³⁷⁴. Formado em medicina, Silveira Sampaio começou sua carreira artística nos anos iniciais do pós-guerra sendo sucesso também durante os anos JK. No bairro de Ipanema ele fundou o conhecido Teatrinho de Bolso, onde apresentou uma das suas obras, como a montagem do seu texto: *Da necessidade de ser polígamo* (1949)³⁷⁵, esse espetáculo anunciado e apresentado um trecho dele no filme. Silveira Sampaio surge na casa do Coronel na cidade para convidá-lo à estreia no teatro local. A participação do ator (Silveira Sampaio) é uma colaboração do artista, junto com a sua companhia de teatro, “Os Cineastas”, para apresentar no filme a tal peça. No elenco da companhia estavam Nicete Bruno, Luiz Delfino, Flávio Cordeiro e Elizabeth Hodos.

O próprio Silveira Sampaio, junto com “Os Cineastas” já participaram de uma curta experiência no meio cinematográfico, ao realizarem o filme *Uma Aventura aos 40* (1947). Segundo a crítica de Alex Viany, o filme “em que muitas pessoas notaram influência de comédias sofisticadas de Ernst Lubitsh, influência essa quase totalmente diluída em inúmeras passagens de um mau gosto verdadeira indesculpável³⁷⁶”. *Uma Aventura aos 40* parece ter obtido sucesso de público, contudo, Silveira Sampaio optou por manter a carreira como comediante teatral³⁷⁷.

Na cena do recital verificamos que não havia nada que fizesse alusão à cultura popular rural, nem mesmo o carreiro da fazenda (Galdino) compareceu como convidado ou como sanfoneiro. O espaço da cidade no filme não é visto como o local onde circulam as expressões culturais do meio rural, portanto há uma separação estabelecida no filme entre os dois

³⁷⁴ CACCIAGLIA, Mário. *Pequena história do teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz : EDUSP, 1986. p. 111.

³⁷⁵ CACCIAGLIA, loc. cit.

³⁷⁶ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2009. p. 90.

³⁷⁷ VIANY, loc. cit.

universos (rural e urbano). Somente na encenação de um trecho da peça de Silveira Sampaio a cultura popular rural é lembrada, no número musical em que um dos atores toca acordeom e os outros cantam e dançam “Pisei no Rabo do Tatu”, de Raul Torres e Florêncio. Tanto a cultura urbana, quanto a rural estão nas mãos do Coronel Januário significando que ele é quem determina quem terá o acesso popular à ambas. A cena do sonho do sanfoneiro deixa claro essa situação de controle do Coronel sobre a cultura. A forte presença da música popular no filme nos mostra que, a despeito do projeto de Mauro em valorizar o rural, há traços da cultura urbana que se mesclam ao regionalismo, latente no filme.

Neste capítulo fizemos uma análise do estilo mauriano e dos elementos de cultura popular na estética cinematográfica em *Canto da Saudade* e em outras obras de Mauro entre a segunda metade da década de 1940 e ao longo da década de 1950. No capítulo final trataremos do personagem construído e interpretado pelo próprio cineasta, o Coronel Januário, pois consideramos importante destacar a forma como esse personagem foi construído pelo ator-diretor e dos valores estratificados nas relações sociais entre os habitantes do campo.

6 O PERSONAGEM CORONEL JANUÁRIO: O OLHAR DE HUMBERTO MAURO SOBRE A POLÍTICA³⁷⁸

Nesse capítulo final destacaremos outro ponto de nossa análise, as características principais do Coronel Januário, personagem coadjuvante concebido e interpretado por Humberto Mauro. Na parte inicial desse capítulo faremos um breve comentário do talento de Mauro como ator e da experiência que vivenciou nos palcos teatrais durante sua juventude em Cataguases na primeira década do século XX. Trataremos de alguns elementos dramáticos que o ator já desenvolvia em seu processo de elaboração dos tipos humanos e dos temas pitorescos e morais nas suas encenações teatrais. Dessa forma compararemos os traços estilizados do fazendeiro, com a imagem de um mandatário rural representada em algumas produções cinematográficas nacionais, a qual, foi inspirada no imaginário popular. Também de modo sintetizado apresentaremos um debate sobre mandonismo rural entre especialistas do Direito, sociologia e história. Antes de analisarmos o ator Humberto Mauro em performance do seu personagem, primeiramente exporemos algumas concepções historiográficas e políticas que definem o coronelismo.

O coronelismo foi um assunto abordado pelos seguintes intelectuais: Maria Isaura Pereira de Queiroz, Maria de Lourdes Mônaco Janotti, André Heráclio do Rêgo, Eul-Soo Pang. Todos esses intelectuais têm como base bibliográfica a obra *Coronelismo, Enxada e Voto* (1949) trabalho de investigação acadêmica do jurista Victor Nunes Leal, que constatou ser o coronelismo, uma variante de poder político que se restringe às localidades rurais. O coronel é uma espécie de mandatário, o qual, não desenvolve nenhuma atividade econômica reconhecida como típica dos centros urbanos brasileiros. Na análise do jurista:

Conquanto suas consequências se projetem sobre toda a vida da política do país, o “coronelismo” atua no reduzido cenário do governo local. Seu habitat são os municípios do interior, o que equivale a dizer os municípios rurais, ou predominantemente rurais; sua vitalidade é inversamente proporcional ao desenvolvimento das atividades urbanas, como sejam o comércio e a informação e manutenção do fenômeno³⁷⁹.

³⁷⁸ A única obra publicada no contexto de *Canto da Saudade* que aborda o tema do coronelismo foi *Coronelismo, enxada e voto: o município e regime representativo no Brasil* (1949), do jurista Victor Nunes Leal (1914-1985). Essa obra serviu de base para os surgimentos de outras pesquisas surgidas três décadas posteriores, nas áreas de humanidades, como os de Maria Isaura Pereira de Queiroz, Maria de Lourdes Mônaco Janotti, Eul-Soo-Pang, André Heráclio do Rêgo e até as breves análises de Sérgio Buarque de Holanda e Edgard Carone, como veremos adiante. Apesar da distância temporal entre esses estudos, a obra de Leal e o filme, no entanto, consideramos pertinente apresentar os pontos de vistas desses autores, pois serviram para pensarmos historicamente, o sistema do mandonismo local no Brasil e o *ethos* do Coronel Januário.

³⁷⁹ LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e regime representativo no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 230.

Para o jurista Victor Nunes Leal, o coronelismo só pode existir em ambiente onde se preservam os valores agrários e distante dos locais de grande circulação comercial, cultural, de pessoas e produtos nacionais e estrangeiros. Para um mandatário rural, a alçada de poder não se expande mais do que aos limites municipais, onde se originou e reside o seu mandatário com a sua família tradicional.

Dentro das reflexões de Victor Nunes Leal há algumas considerações a serem feitas quanto a definição de coronelismo. O jurista entende que “não se pode, pois, reduzir o ‘coronelismo’ a simples afirmação anormal do poder privado. É também isso, mas não é somente isso³⁸⁰”. Acrescenta que esse sistema, “nem corresponde ele à fase áurea do privatismo: o sistema peculiar a esse estágio, já superado no Brasil, é o patriarcalismo, com a concentração do poder econômico, social e político no grupo parental³⁸¹”. Deduzindo que “O ‘coronelismo’ pressupõe, ao contrário, a decadência do poder privado e funciona como processo de conservação do seu conteúdo residual³⁸²”. Nesse sistema de antigo controle local e manutenção do Estado, a relação que se estabeleceu na república velha foi a de um “poder privado decadente e o poder público fortalecido³⁸³”. O coronelismo era apenas uma necessidade política, militar e econômica do Estado para tentar estabelecer a soberania territorial, com finalidade de intermediar a liderança de forças locais para combater revoltas regionais. Essa era uma forma que o governo federal encontrou de negociar com os coronéis e evitar que algum deles se sentisse insatisfeito com determinadas situações políticas no país, ao ponto de cometer um ato de rebeldia contra o chefe-de-governo e chefe-de-Estado brasileiro³⁸⁴.

A única característica da análise de Victor Nunes Leal que vai de encontro com a característica do personagem mauriano é a decadência do poder privado. Devido a não encontramos em *Canto da Saudade* um possível relacionamento entre Coronel Januário e algum chefe do poder executivo federal, estadual ou municipal, ao qual estaria servindo político e militarmente. No entanto verificamos que após as eleições, o fazendeiro e também

³⁸⁰ LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e regime representativo no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 231. Para complementar o conhecimento sobre cultura política, ou sobre o funcionamento do sistema político, ou obter alguma ideia sobre esses assuntos, recomendamos Cf. REMOND, René (Org.). *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. 472 p. Cf. BERNSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI (Orgs.). *Para uma História Cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 349-359.

³⁸¹ LEAL, loc. cit.

³⁸² LEAL, loc. cit.

³⁸³ LEAL, loc. cit.

³⁸⁴ LEAL, loc. cit.

presidente do partido derrotado, em reunião com os membros partidários os orientou a atuarem como oposição ao novo governo municipal. Sobre isso trataremos nas seções seguintes.

Outro ponto de vista sobre o coronelismo é o da historiadora Maria de Lourdes M. Janotti, que encontrou nesse fenômeno político a continuidade de alguns antigos aspectos de representação social existente desde o período colonial português. Em suas reflexões, a historiadora comparou os *ethos* dos dois tipos de mandatários locais identificando as semelhanças entre um senhor de engenho (séc. XVI) e um produtor agrícola da primeira república (1889-1930). Para a historiadora:

O característico Coronel foi, por muito tempo, um fazendeiro, possuidor de várias propriedades, em diversos distritos. O Coronel fazendeiro era aquele que mais se aproximava do histórico senhor de engenho da antiga sociedade patriarcal. Constituíam-se ele, também, em um elo na evolução do poder pessoal que se situava entre a antiga sociedade capitalista. Como esta passagem não se efetuou nem de forma revolucionária e nem uniformemente em todo país, enquanto a burguesia se esforçava por constituir um Estado Nacional, o Coronel permanecia como um dos componentes do particularismo regional, que, paradoxalmente, auxiliava o processo de centralização do Estado.

Dessa forma Maria Janotti aponta no sistema coronelista um processo de isolamento do sistema capitalista urbano do restante do país, se mantendo na forma antiquada do mandonismo rural, muito próximo das primeiras relações de poder do período colonial ocorrido na América lusófona. Desde o início do período republicano que a autoridade regional do coronel foi instrumentalizada pelo Estado brasileiro, no intuito desse (o coronel) ser um intermediador nas ordenações do governo central do país. Visivelmente esta era uma relação público-privada naturalizada em nossa sociedade no limiar do século XX, até sua degradação no final dos anos 1940.

Em divergência com o ponto de vista de Maria Janotti, o historiador Edgard Carone identifica que desde o período da primeira república, o mandatário rural possuía autonomia irrestrita em sua localidade. O Estado não interferia na expansão dos negócios do coronel. Segundo o historiador “a falta de centralização resultou em liberdades locais e no fortalecimento de instituições sociais peculiares: o poder torna-se privilégio de uma camada social que possui os bens de produção – a terra – e a liderança política³⁸⁵”. Esse senso de autoridade absoluta, em grande parte do coronelato automaticamente impunha as suas leis consuetudinárias nos seus espaços geográficos e redutos político. O historiador observou que

³⁸⁵ CARONE, Edgard. *A Primeira República*. São Paulo: DIFEL, 1973. p. 66.

“o fenômeno do coronelismo tem suas leis próprias e funciona na base da coerção da força e da lei oral, bem como de favores e obrigações³⁸⁶”. Carone explica que “esta interdependência é fundamental: o coronel é aquele que protege, socorre, homizia e sustenta materialmente os seus agregados; por sua vez, exige dele a vida, a obediência e a fidelidade³⁸⁷”.

De alguns dos pontos apresentados por Edgard Carone, dos quais também aparecem na personalidade do Coronel Januário podemos identificar a imposição de suas “leis próprias”, a “coerção da força e da lei oral” a um de seus agregados e a “obediência e a fidelidade” do administrador de sua fazenda. Exemplo disso são as cenas em que Coronel Januário faz questão que o seu carro de bois continue cantando na cidade (“leis próprias”) ignorando qualquer decreto municipal que proíba a emissão desse tipo de som durante sua circulação na área urbana (“coerção da força e da lei oral”). Quanto ao ponto da liderança política, o personagem de Mauro demonstrou não ser influente, nem tão pouco ser temido na região, porém respeitado pelos habitantes até da zona urbana do município. Conforme veremos adiante nas cenas analisadas.

Já o sociólogo André Heráclio do Rêgo estudou o fenômeno do coronelismo pela hegemonia socioeconômica das famílias tradicionais, ao relacionar o fator de força na liderança local de um mandatário rural, não pelo exercício coercitivo, mas, pelo carisma natural. Grande parte da obtenção do apoio político e sucesso nos negócios de um coronel, principalmente na área rural, se dá pela sua habilidade de persuadir o maior número de pessoas de qualquer estrato da sociedade. Para o sociólogo “é importante observar que atitude dos brasileiros autoriza a incorporação da hipótese de um caráter carismático à liderança coronelista³⁸⁸”. Segundo A. H. do Rêgo:

A liderança dos coronéis corresponde portanto a um conjunto de condições de natureza distinta: de um lado, um certo poderio econômico, que geralmente, mas não obrigatoriamente, traduz-se pela riqueza fundiária e lhes permite enfrentar as despesas causadas por seus dependentes e o custo de seu consumo suntuário (belos cavalos, automóveis, etc.), tão essencial à construção de seu prestígio; de outro, as qualidades pessoais, pode-se dizer mesmo que espirituais, que lhes permitem exercer essa liderança, tanto menos contestada quanto mais espontânea é. Essas duas condições, às quais se alia, na maior parte dos casos, a pertença a uma organização familiar poderosa e prestigiosa, permitem aos coronéis estabelecer os laços políticos e partidários indispensáveis ao seu domínio³⁸⁹.

³⁸⁶ CARONE, Edgard. *A Primeira República*. São Paulo: DIFEL, 1973. p. 66.

³⁸⁷ CARONE, loc. cit.

³⁸⁸ RÊGO, André Heráclio do. *Família e Coronelismo no Brasil: uma história de poder*. São Paulo: Girafa, 2008. p. 69.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 69-70.

André H. do Rêgo encontrou os elementos de atração magnética dos habitantes locais por um mandatário rural, que são a sua confortável situação financeira e o bem-sucedido espírito de dominação pública. O coronel tem um *status quo*, o qual lhe traz distinção dos demais habitantes do município, como o fato de poder circular em seus automóveis importados da capital, ou nos seus belos e bem cuidados animais de montaria. O sociólogo entende que esse status social para um coronel se torna crucial na sua influência nos processos eleitorais municipais e até durante as eleições gerais. Renovando por mais algumas décadas a hegemonia do nome da sua família no poder regional.

Coronel Januário, apesar de não possuir nenhum automóvel, ainda assim pode ser visto como um sujeito de posses e carismático, pois possui um cavalo elegante e bem cuidado. Como na cena do passeio a cavalo em que percorre a propriedade com o intuito de fiscalizar os trabalhos dos empregados na fazenda. Apesar de seu fracasso eleitoral no município ter sido forte, ainda assim, o Coronel de Mauro não havia perdido o seu dom de liderar seu respeito entre os agregados da fazenda.

Nem sempre um mandatário rural vivia só no âmbito rural, da atividade agrícola, ou que pertencesse a uma prestigiada família abastada e de densa persuasão no campo político. Havia também os casos excêntricos de coronéis com ideias consideradas progressivas demais para uma pacata localidade, as quais atraíam a inveja e incomodo dos fazendeiros conservadores. A socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz ao investigar o assunto coronelismo, nos traz o conhecido exemplo histórico do Coronel Delmiro Gouveia, que possuía atividades comerciais e industriais em pleno sertão alagoano, na divisa entre os estados de Alagoas, Pernambuco e Bahia. Sua biografia ganhou uma versão cinematográfica *Coronel Delmiro Gouvêia* (1978) com roteiro, produção e direção de Geraldo Sarno. No filme são abordadas as perseguições políticas e as tentativas de sabotagem que o personagem homônimo sofreu devido suas ideias, no campo industrial e econômico serem consideradas avançadas demais para a sociedade nordestina agrícola da época. A socióloga nos apresenta o coronel como:

O exemplo mais claro, porém, da ascensão mediante a aquisição de bens de fortuna no comércio, passando em seguida para a indústria, é o do coronel Delmiro Gouveia, depois de ter iniciado a vida como modesto empregado da estrada de ferro, lançou-se ao comércio como mascate, “conduzindo

produtos manufaturados que vendia, ou permutava por peles”, fazendo “negócios de compra e venda, ou, simplesmente, de escambo³⁹⁰”.

Com esses dados sobre a ascensão econômica e social de Delmiro Gouveia, Maria Isaura P. Queiroz mostrou que há uma exceção na forma de se obter um poder local, além da influência herdada pelo nome da família, ou por meio da coerção física, ou pela quantidade de propriedades adquiridas, ou pelo carisma pessoal. No caso do coronel Delmiro Gouveia, o poder foi adquirido por meio dos negócios, os quais, lhe garantiram sua prosperidade econômica na região. Percebemos que a socióloga destaca que o coronel se originou num meio familiar comum. Por isso viu-se obrigado a trilhar sua trajetória profissional iniciando pelo ponto baixo da escala laboral, primeiro trabalhando como ferroviário, até de modo gradual conquistar o seu espaço no mundo dos negócios.

Delmiro Gouveia era visto por outros coronéis da região como uma ameaça às suas influências e ao modo de funcionamento do sistema local, que era conservador e explorador da mão-de-obra nas lavouras monocultoras. A socióloga encontrou também na trajetória de Delmiro Gouveia algumas tentativas de perseguições com intensão de desestabilizá-lo. Como no incêndio criminoso que sofreu o seu grande empreendimento comercial urbano, o “Mercado Derby³⁹¹”, no centro de Recife, armado por políticos da situação no governo estadual de Pernambuco. Falido e ameaçado de morte Delmiro Gouveia se sentiu obrigado a se refugiar no sertão de Alagoas, onde retomou seu ofício de comerciante. Na divisa de Pernambuco, Bahia e Alagoas tomou contato com a Cachoeira de Paulo Afonso e percebeu que havia na queda d’água um potencial a ser explorado para a produção de eletricidade. Dessa forma viabilizou em pleno sertão alagoano a atividade industrial têxtil³⁹².

A socióloga percebeu que o tipo de mandatário local como o Delmiro Gouveia causava preocupação aos outros coronéis da região, pois soube tirar proveito dos recursos naturais hídricos fundando uma usina hidrelétrica. Sua iniciativa foi responsável pelo incentivo à produção algodoeira, a fabricação de linhas de costura, assim como, na implantação de um sistema de irrigação para o solo seco da região³⁹³. Para Maria Isaura P. de Queiroz, uma das soluções e ao mesmo tempo um dos problemas ao coronel Delmiro Gouveia, dessa sua iniciativa foi a atração de mão-de-obra operária, pois grande parte dos mandatários se irritaram. Isso abriu outra alternativa laboral remunerada há muitos habitantes

³⁹⁰ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976. p. 195.

³⁹¹ Ibid., p. 196.

³⁹² QUEIROZ, loc. cit.

³⁹³ QUEIROZ, loc. cit.

sertanejos, que deixavam de trabalhar nas fazendas para procurar uma vaga de emprego nas fábricas de linha³⁹⁴.

Com o exemplo da trajetória de Delmiro Gouveia, Maria Isaura Pereira de Queiroz demonstrou que a habilidade para o comércio é uma outra forma de obter o poder local. Para a socióloga, “o forasteiro que chegasse com algum capital a uma localidade, e ali se estabelecesse abrindo ‘venda’, estava iniciando um caminho que o podia levar até a chefia política³⁹⁵”. Esse comerciante instalado na pequena cidade “tinha nas mãos uma ‘clientela’ natural de compradores, aos quais podia fazer favores variados (entre os quais o ‘vender fiado’ não era dos menores), tanto à gente humilde quanto aos figurões locais³⁹⁶”. Automaticamente esse tipo de atividade promovia uma ascensão social, “ligando-se assim à camada mais elevada, à camada ‘média’ a que pertencia, e à camada inferior, ocupava o comerciante modesto uma posição chave que o guindava facilmente à posição de cabo eleitoral, e, ampliando a fortuna, poderia alcançar o nível dos coronéis³⁹⁷”. Por ser uma das formas sutis e de fácil prestígio “não constituía o comércio ocupação desdenhada ou desprezada; pelo contrário, era atividade prestigiada, que, segundo a voz popular, podia levar aos mais altos destinos³⁹⁸”.

Comparando essas características do coronel Delmiro Gouveia, com as de Coronel Januário notamos que há um diálogo entre os dois modelos, o construído pelo cineasta e o outro analisado pela socióloga. O personagem de Mauro continuava a ser um fazendeiro comum, no entanto, não sofria nenhum tipo de perseguição política que fosse apresentada no filme, nem tão pouco algum tipo de conflito armado, ou qualquer outro de natureza violenta. Nem que sofresse qualquer tentativa de sabotagem as suas atividades econômicas, planejado por algum de seus desafetos. Não sabemos do passado familiar do Coronel Januário, ao ponto de identificar a sua origem social, ou saber se gozava de boas condições econômicas quando nasceu, ou se precisou trabalhar cedo devido às privações que sofreu durante a infância ou adolescência. O que podemos dizer que há em comum entre esses dois modelos de mandatário é o respeito que seus agregados sentem por eles. Mesmo não havendo muitas semelhanças entre ambos, ainda assim consideramos importante compararmos esses dois tipos de mandatários locais, por razões, de apresentarmos a leitura de Mauro sobre esse fenômeno social interiorano.

³⁹⁴ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976. p. 195.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 197.

³⁹⁶ QUEIROZ, loc. cit.

³⁹⁷ QUEIROZ, loc. cit.

³⁹⁸ QUEIROZ, loc. cit.

Nem todo objeto de estudo sobre o coronelismo são apenas os tipos de poderes locais exercidos, também, o tempo de duração desse fenômeno político é um dos problemas trazidos pelos pesquisadores especialistas no assunto. O brasileiro dos estudos históricos e políticos Eul-Soo Pang constatou que a partir dos anos 1930, o poder de um coronel vinha declinando em várias regiões do país devido alguns fatores econômicos e eleitorais que modernizaram essas relações sociais. O primeiro fator foi o desenvolvimento industrial entre os anos 1930 e 1940, conseqüentemente, as cidades se tornaram atrativas para atender ao novo fluxo de mão-de-obra operária³⁹⁹. O segundo envolve o processo eleitoral por meio da liberdade de voto. Para o autor:

O declínio, ou melhor, a modificação do coronelismo pode ser visto em mudanças que ocorreram principalmente depois de 1930, porém mais especialmente depois de 1945. Em primeiro lugar, o sistema de voto secreto diminuiu até certo ponto a intervenção dos coronéis nas eleições. Antes de 1933 apenas os estados de Minas Gerais e Ceará utilizavam o sistema de voto secreto. Até que ponto esse sistema permitia a liberdade de voto é outro assunto, mas o fato é que o voto secreto encorajou a livre escolha, minando, conseqüentemente, o poder pessoal dos coronéis⁴⁰⁰.

O poder local dos coronéis não resistiu ao novo ambiente democrático e moderno instaurado no país. Eul-Soo Pang encontrou no “sistema de voto secreto” uma possível restrição ao acesso do coronel no controle eleitoral, desde então trouxe aos eleitores a liberdade na escolha dos candidatos para os cargos municipais e regionais nos poderes executivos e legislativos. Os anos que antecederam o Estado Novo e principalmente o período posterior a esse foi quando a população pode exercer com mais decisão própria as eleições no Brasil. Essa característica eleitoral está nas cenas das eleições, durante o sumiço de Maria Fausta e na reunião do partido, as quais serão detalhadas mais adiante.

Em *Canto da Saudade*, o comportamento do Coronel Januário apresenta características mais próximas da definição do habitante brasileiro do historiador Sérgio Buarque de Holanda, o “homem cordial⁴⁰¹”. Segundo Buarque de Holanda, “já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o homem cordial⁴⁰²”. Principalmente na cena do sarau de piano em sua casa, isso fica evidente com as piadas e o tratamento que dá aos convidados. Na definição do historiador sobre os indivíduos de nossa sociedade brasileira, esse terá “a lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que que nos visitam,

³⁹⁹ PANG, Eul-Soo. *Coronelismo e oligarquias 1889-1943: a Bahia na Primeira República brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 233.

⁴⁰⁰ PANG, Eul-Soo, loc. cit.

⁴⁰¹ HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 146.

⁴⁰² HOLANDA, loc. cit.

representam, com efeito, um traço definido do caráter do brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal⁴⁰³”. Todas essas características descritas pelo historiador correspondem ao “cordial” personagem fazendeiro interpretado por Mauro. De acordo com cada situação, o Coronel Januário reagia conforme o seu critério de aprovação moral, sendo gentil com quem lhe agradava e severo com quem não cumpria as suas ordens.

6.1 Humberto Mauro como ator

Humberto Mauro foi um dos atores coadjuvantes na trama de *Canto da Saudade* ao interpretar o Coronel Januário. Nossa primeira impressão sobre esse personagem de Mauro em grande parte do filme, nos fez defini-lo primeiramente como um sujeito de comportamento ambíguo. Em alguns trechos da trama o fazendeiro parecia representar um mandatário típico da primeira república (1889-1930), em outros manifestava sua ternura e preocupação paternal, frente a alguns de seus agregados. Exemplo dessa segunda atitude é o modo como o fazendeiro tratava a sua afilhada Maria Fausta na cena do recital de piano. Na presença da moça e de seu pai, Juvenal (Lourival Coutinho), o Coronel Januário se apresentava cortês e paterno. Já em conversa íntima com o Compadre Chico (Bruno Mauro) e longe da moça e de Juvenal, o fazendeiro lançou um comentário humorado com um leve tom misógino e malicioso sobre os dotes físicos dela. O Coronel Januário apontou para o corpo de sua afilhada e comentou: “Compadre Chico? Olhe lá Maria Fausta. Ham! Ham! Está! Está como diria o nosso amigo o rábula Silva Soares ‘está teúda e manteúda’⁴⁰⁴”. O fazendeiro gesticulava com as mãos um traçado aéreo, se referindo ao contorno sinuoso da moça e junto com o Compadre Chico riram da chacota deselegante.

Após analisarmos as reações de Coronel Januário no restante das cenas concluímos que o personagem de Mauro não é ambíguo. Observamos com mais atenção aos gestos e falas desse personagem em grande parte do filme e concluímos que se tratava de um personagem autoritário. O modelo de fazendeiro construído por Mauro na condição de ator seguiu uma lógica previsível, para esse tipo de seu criador, ainda que os traços pessoais de arrogância, capricho, hierarquia e cinismo tenham sido amenizados na sua construção. Esse tipo de produtor agrícola não correspondia aos tipos autoritários descritos pelo senso-comum, ou pelo imaginário popular das comunidades rurais brasileiras. Na maioria das produções fílmicas

⁴⁰³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 146.

⁴⁰⁴ (14’:47” a 15’:12”).

brasileiras de temáticas rurais, os proprietários de fazendas eram interpretados como senhores insensíveis e de características desumanas pronunciadas. Basta compararmos o personagem de Mauro com os coronéis que encontramos em outras produções fílmicas brasileiras como: *Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne, *Tristeza do Jeca* (1961), de Hector Lagna Fietta, *Casinha Pequeninina* (1962), de Glauco Mirko Laurelli, *Coronel Delmiro Gouveia* (1978), de Geraldo Sarno. Os coronéis das tramas desses quatro últimos filmes citados eram representados como sujeitos autoritários, egoístas, cruéis e opressores nas suas decisões frente aos seus desafetos políticos ou pessoais. Entendemos que o Coronel Januário foi concebido para provocar o riso em algumas das cenas da trama, as quais já citamos e outras que trataremos mais adiante. Devemos lembrar que durante os 1930 a 1950, a preferência do público era pela chanchada, o gênero cinematográfico com boa aceitação do público geral brasileiro⁴⁰⁵.

Logo na primeira cena do Coronel Januário há uma demonstração desse seu carisma e de sua retórica. Coronel Januário se apresentou como um anfitrião bem-humorado na recepção íntima em sua casa na cidade, ao retornar à Volta-Grande depois de uma viagem ao município mineiro de Poços de Caldas. Nos momentos de descontração com os convidados tentou ser agradável e fez piadas sobre pessoas locais de seu conhecimento. O Silveira Sampaio (já tratado no capítulo anterior), que interpretou ele próprio foi um dos convidados do recital. Após sua chegada, o Coronel orgulhoso com a presença do ilustre convidado o apresentou aos outros convivas. Sampaio aproveitou a oportunidade e divulgou a todos os presentes e convidou especialmente o Coronel Januário para assistir a sua peça *Da Necessidade de Ser Polígamo*. Ao ouvir o título o Coronel Januário o repetiu e emendou uma pergunta direta à D. Garricha (Zizinha Macedo), que se sentiu constrangida em responde-la e se manteve em silêncio. A pergunta do Coronel foi a seguinte: “*Da Necessidade de Ser Polígamo*. Nós conhecemos um polígamo, não⁴⁰⁶”? Os convidados todos, também, em silêncio e o Coronel continuou: “Ah, não é polígamo. É o Políbio... Coronel Políbio... O avô do Zé Luís. É homem muito engraçado, mas ruim como cobra⁴⁰⁷”. Já passada a tensão, e os participantes todos riram, pois, muitos talvez estivessem pensado que a reunião festiva poderia acabar por ali mesmo. A expectativa era de que o anfitrião fizesse alguma revelação que comprometesse alguma das pessoas presentes no recital.

⁴⁰⁵ Sobre o assunto Cf. AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca Brasileira : Companhia das Letras, 1989. 280 p.

⁴⁰⁶ (16':50" a 17':44").

⁴⁰⁷ (16':50" a 17':44").

Ao confundir o adjetivo “polígamo” com o substantivo próprio “Políbio”, o Coronel Januário expôs um traço da sua fragilidade intelectual. Se por um lado demonstrou sensibilidade artístico-cultural ao promover em sua residência um recital com a concertista internacional Edith Bulhões, e ao convidar o teatrólogo Silveira Sampaio, por outro foi deselegante ao gerar um leve transtorno entre os convidados por uma confusão semântica na troca dos termos linguísticos. Também seria viável nessa cena do recital identificarmos um *puncto*, se considerarmos que o cineasta talvez não cometesse uma gafe, porém quisesse ressaltar que a poligamia não fosse uma prática comum no hábito volta-grandense. Poderia se tratar de um vício específico de quem residisse nas grandes cidades do País. Por isso pode ser que o Coronel Januário, por uma leve ingenuidade e pela falta de costume em lidar com o assunto da poligamia, talvez, não associasse a palavra (polígamo) ao relacionamento conjugal entre mais pessoas.

Com o Coronel Januário, Mauro ressaltou em *Canto da Saudade*, também o seu talento dramático, porém, essa não foi a primeira vez que o cineasta atuou num de seus próprios filmes. Isso ocorreu na fase mauriana do cinema silencioso e esses personagens eram vilões, sem apresentar qualquer característica cômica. A primeira atuação de Mauro foi em *Thesouro Perdido* (1927), quando fez o vilão Manuel Faca que raptou a mocinha e matou o cachorro de estimação do garoto. Outra foi em *Lábios Sem Beijos* (1931) numa participação breve e anônima, o cineasta interpretou um dos membros do bando que tentou raptar Lelita (Lelita Rosa), em uma das cenas finais em que a moça parou seu automóvel na estrada, quando o surgiu Paulo (Paulo Morano) para salvá-la da situação de apuro. Essa o descoberta do próprio potencial cênico de Mauro não ocorreu por acaso, nem por uma necessidade de encobrir um papel deixado por algum ator impossibilitado de interpretá-lo. O talento teatral de Mauro já havia sido manifestado e desenvolvido, ainda na Zona da Mata mineira, antes de iniciar sua carreira cinematográfica.

Durante a sua juventude em Cataguases, Mauro se interessou pelas artes cênicas entre os anos de 1915 e 1916. Seu primeiro contato foi como espectador das montagens das trupes de Enireb, Taveira e Silva, Bernardo de Abreu e Tina do Valle, sobre as quais não possuímos muitas informações a não ser os nomes citados por Paulo Emílio S. Gomes⁴⁰⁸. No entanto Mauro começou a atuar desde que entrou na companhia amadora de teatro de revista do Padre José Marques⁴⁰⁹ no município mineiro de Além Paraíba, onde estreou *Ao Correr da Fita*

⁴⁰⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 47.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 48.

(1914)⁴¹⁰. Depois disso montou em Cataguases o *Na Roça*, peça escrita por um teatrólogo local de nome Belmiro Braga. Nesse empreendimento Mauro contou com a colaboração de Alzir Arruda, um de seus colegas de cena. Segundo Paulo Emílio a apresentação de *Na Roça* conseguiu obter sucesso de público, o que os incentivou (Mauro e Arruda) a juntos escreverem e montarem a segunda peça de seu grupo teatral, *No Arraial*. Da mesma forma como ocorreu com a primeira peça (*Na Roça*) nessa última houve também uma aceitação de público local encenada numa sala conhecida como Café Cascata. Contudo por razões desconhecidas sobre a desaprovação ao conteúdo da peça, pelo Padre José Cristovam, Mauro acabou revendo os temas tratados em suas montagens. Desde então Mauro priorizou conteúdos que “encorajassem a moral e bons costumes⁴¹¹”.

Já a jornalista Isa Cambará trouxe um outro episódio de censura teatral que Mauro sofreu numa peça de sua autoria, *Os Crimes do Primo Afonso* (provavelmente entre 1915 e 1916). Segundo o próprio cineasta, “o padre de Cataguases foi ver e não gostou. Disse que tinha palavrões e me proibiu de encená-la. Então, só me restou uma saída: a peça por cinquenta mil réis, para um circo de cavalinhos⁴¹²”. Mauro continua: “fizeram pantomina com ela. Tudo porque tinha alguns nomes feios, desses que até moça-de-família diz, hoje em dia⁴¹³”. Um pouco dessa preocupação com a “moral e bons costumes⁴¹⁴” em *Canto da Saudade*, Mauro os incorporou ao personificar o Coronel Januário. Na fazenda Independência haviam regras rígidas ordenadas pelo seu proprietário.

6.2 O poder local do Coronel

O fazendeiro policiava os comportamentos e serviços dos seus agregados, ou na sua ausência, o suplente era o draconiano administrador da fazenda, o Juvenal. Em todo o trecho do filme, não havia motivo para esse tipo de fiscalização, pois, os agregados não cometiam nenhum tipo de vício, nem atitudes inescrupulosas. Nem ao menos poderiam namorar

⁴¹⁰ Quanto às informações sobre as datas exatas do início das experiências de Mauro nas atividades teatrais não há consenso entre Paulo Emílio Salles Gomes e Alex Viany, como vimos nesse parágrafo, pois há um conflito de memórias entre as fontes de história oral. O primeiro se baseou nas declarações extraídas do próprio cineasta, Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 47. O segundo nas de uma neta de uma das atrizes da montagem de *Ao Correr da Fita*, que não foi entrevistada pelo primeiro pesquisador, Cf. VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida / sua arte / sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978. 94 p.

⁴¹¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 47.

⁴¹² CAMBARÁ, Isa. O aniversário do velho cineasta. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Folha de São Paulo, p. 28, 30 abr. 1977.

⁴¹³ CAMBARÁ, loc. cit.

⁴¹⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 47.

tranquilamente de forma saudável como foi o caso de Maria Fausta e João do Carmo. O primeiro funcionário na mira dessa rígida fiscalização gratuita era o carreiro Galdino, pois era obrigado a cumprir os mandos e desmandos ordenados pelo próprio Coronel Januário, o qual se divertia ao vê-lo demonstrar medo ante sua presença. Até mesmo as horas de ócio de Galdino eram controladas, pois, o carreiro não tinha liberdade de tocar a sua sanfona na área da propriedade até tarde, nem mesmo em sonho literalmente. Nas primeiras cenas de *Canto da Saudade*, no ensaio da valsa de aniversário de Maria Fausta no quarto de Galdino, Juvenal é quem dá a ordem para o carreiro encerrar a música. O próprio Coronel Januário interrompeu, literalmente, os curtos períodos de sonhos do sanfoneiro em duas cenas do filme. Como já descritas as cenas no capítulo anterior, o primeiro período interrompido foi durante uma noite após a empolgação de Galdino na sessão teatral, o carreiro sonhava que era o artista se apresentando para o público de lavradores na própria roça onde carrega e reside. No outro trecho do filme, quando após as tentativas frustradas de encontrar algum sinal do paradeiro de Maria Fausta, o carreiro tocava acompanhado de mulheres sanfoneiras⁴¹⁵, onde ela (Maria Fausta) o acompanhava na sanfona e também cantava “Zum-zum” e “Peixe-Vivo⁴¹⁶”.

O carro de bois foi um dos recursos utilizados pelo Coronel Januário para controlar o expediente de trabalho de Galdino, a partir do som do veículo em movimento. No perímetro urbano da cidade estava proibida a circulação de carros de bois emitindo o cantar das rodas, pois, o condutor que cometesse a tal infração receberia uma multa por descumprimento à lei. Isso pode ser visto na cena em que o Coronel Januário cavalgava pela manhã percorrendo toda a propriedade para observar a conformidade da rotina laboral na fazenda e encontrou Galdino ensaboando as rodas do carro de bois. Ao estranhar a atitude do carreiro, o Coronel Januário o inquiriu para saber dos motivos de silenciar a cantadeira do veículo. Galdino então tentou alertá-lo da advertência recebida pelos funcionários da prefeitura dos limites ultrapassados nas pontuações de multa por incidir à infração, no entanto, o Coronel se manteve irredutível às autoridades. Ele ordenou a Galdino que retirasse o sabão da roda e deixasse o carro cantar.

A honestidade e integridade foram as características apresentadas pelo fazendeiro. Depois de Galdino ter lhe reportado sobre a multa aplicada a ele, o Coronel Januário foi até a prefeitura para quitar a dívida com o município. Essa é uma das atitudes que nos fez pensar a ambiguidade do personagem de Mauro, pois, o fazendeiro reconheceu seu erro ao insistir na

⁴¹⁵ Essas mulheres fizeram parte da Orquestra de mulheres acordeonistas, alunas da academia de música de Mário Mascarenhas. Cf. SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004. p. 334.

⁴¹⁶ (78':15" a 80':59").

infração e também não contestou a autoridade municipal como poderia fazer qualquer mandatário local, na mesma situação. Receber uma advertência, mesma que tenha vindo de uma autoridade pública era para um coronel de fazenda, uma afronta a sua pessoa. No entanto, Coronel Januário pagou com dignidade e gentileza, entretanto, não fez questão alguma de ser discreto e atraiu a atenção de todos os comuns presentes do lado de fora do prédio para manifestar o seu posicionamento de desobediência à lei municipal. Era interessante para o fazendeiro manter o canto do carro, não importando o preço que devesse pagar, pois percebemos que esse era uma outra forma de demonstrar o seu poder desobedecendo as leis municipais. Ao mesmo tempo mostrando estar em boas condições financeiras para arcar até mesmo com uma infração desnecessária, apenas como um comportamento excêntrico para que o partido da situação se sentisse incomodado com essa desobediência.

Nos pareceu estranho no filme, o fazendeiro ser um homem respeitado por todos os personagens do filme e não possuir um inimigo, ou algum adversário que o desafiasse a um duelo, ou até mesmo a uma simples jogatina de cartas. Não encontramos em *Canto da Saudade* alguma menção ao uso da violência verbal, ou indícios de confronto físico. Nem mesmo na fazenda Independência houvesse jagunços ou algum dos agregados que portasse uma arma de fogo trabalhando como segurança privado do fazendeiro. As relações de trabalho e amizade desse personagem pareciam ocorrer de forma harmoniosa, pois, até mesmo Galdino que sofria uma marcação mais constante não o desrespeitava.

A única situação em que quase ocorreu uma tragédia com o Coronel Januário foi a do último sonho de Galdino na fazenda, quando foi acordado pelo fazendeiro em seu quarto. O carreiro se manifestou exausto fisicamente e com uma pré-disposição para cumprir o expediente de trabalho devido a mais uma tentativa em vão na procura por Maria Fausta. Galdino explicou com sinceridade do motivo de não ter ido carrear, no entanto, o fazendeiro nervoso e intolerante a satisfação dada por seu funcionário resolveu ameaçar de destruir o seu acordeom. A reação do carreiro foi proteger o instrumento musical e manter a espingarda engatilhada e apontada na direção do Coronel, que recuou de medo e ao mesmo tempo arrependido da ação estúpida que iria cometer contra seu agregado. Pareceu-nos que a dignidade de Galdino, também, não o permitiria disparar o gatilho contra o Coronel Januário. Com ambos os ânimos controlados frente ao efêmero desentendimento, o carreiro faz um apelo ao fazendeiro: “ Coronel! O senhor tenha a santa paciência. O senhor me bata, o senhor

me prende, o senhor me manda embora da fazenda, mas escangalhar a sanfona... A sanfona⁴¹⁷”?

Esse apelo de Galdino, para que não estraçalhasse seu acordeom, nos revela um lado justo do Coronel Januário. O fazendeiro compreendeu os motivos do seu agregado não ter começado o trabalho mais cedo, contudo, não o dispensou das tarefas a cumprir. De modo mais gentil o Coronel Januário ordenou que transportasse uma carga para ser embarcada no trem e que trouxesse na volta à fazenda a sua encomenda. Então, o carreiro de imediato foi cumprir as ordens emitidas pelo patrão. O poder de convencimento que o Coronel Januário tem sob os seus agregados, o fez manter o controle da situação na fazenda. Durante a diegese não percebemos alguma manifestação de desgosto, ou qualquer forma de contestação por parte de seus agregados, ou algum ato de insubordinação às instruções de trabalho passadas pelo Coronel Januário.

Outra das atitudes do Coronel Januário que não condiz com a de um coronel de fazenda diz respeito ao seu desinteresse com a política local. A candidatura do fazendeiro ao cargo de prefeito de Volta-Grande não ocorreu de modo voluntário, porém surgiu por insistência de sua esposa D. Garricha, a seu contragosto. A cena em que Coronel Januário manifesta a sua indignação a ter entrado numa chapa eleitoral é a do sarau na sua casa, quando aos amigos, após a apresentação da pianista Edith Bulhões o fazendeiro manifestou diz: “Olha! Eu tenho a impressão que tudo isso é arranjo da Garricha. A Garricha quer que eu seja prefeito, não é para que eu ser prefeito. Ela é que quer mandar no município. Ser a primeira dama do município⁴¹⁸”. Sobre o coronelismo encontramos na história do Brasil uma ativa participação e influência dos fazendeiros no poder executivo e legislativo municipal, comum em grande parte das localidades interioranas brasileiras. Se compararmos as definições de um coronel visto pelo jurista Victor Nunes Leal veremos que:

Qualquer que seja, entretanto, o chefe municipal, o elemento primário desse tipo de liderança é o “coronel”, que comanda discricionariamente um lote considerável de *votos de cabresto*. A força eleitoral empresta-lhe prestígio político, natural coroamento de sua privilegiada situação econômica e social de dono de terras. Dentro da esfera própria de influência, o “coronel” como que resume em sua pessoa, sem substituí-las, importantes instituições sociais. Exerce, por exemplo, uma ampla jurisdição sobre seus dependentes, compondo rixas e desavenças e proferindo, às vezes, verdadeiros arbitramentos, que os interessados respeitam⁴¹⁹.

⁴¹⁷ (82’:40” a 82’:53”).

⁴¹⁸ (15’:52” a 16’:08”).

⁴¹⁹ LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 44.

Como acompanhamos nesse excerto, o poder local é a primeira das preocupações de um coronel de fazenda e nesse ponto é preciso pontuar o seu interesse pelo processo eleitoral municipal. Victor Nunes Leal identificou no status social e econômico do coronel os elementos cruciais que o torna senhor nas decisões administrativas públicas, com o consentimento de quem contou com sua ajuda, para assumir as instituições regionais. Não importando os meios instrumentais para exercer esse poder e muitas vezes se precisou utilizar-se de um efetivo privado armado de sua confiança para eliminar seus desafetos.

Nada do que foi descrito sobre as características de um coronel de fazenda, por Victor Nunes Leal estava de acordo, ou se aproximava com as do fazendeiro de *Canto da Saudade*. No filme não vimos sequer a presença de algum guarda, nem há cenas em delegacias de polícia, nem mesmo encontramos um plano sequer em que há uma autoridade policial. Não houve também, alguma discussão entre os coronéis da região, tão pouco, o Coronel Januário tem alguma rixa com o seu adversário político que estava disputando as eleições com ele, pois, não há cenas de encontro entre ambos, nem de troca de mensagens à distância. O Coronel Januário apesar de sua personalidade autoritária, se comportou como cavalheiro e homem de paz.

6.3 O desempenho político do Coronel Januário

Percebemos que durante o filme todo não havia uma cena em que Coronel Januário demonstrasse o seu interesse em cuidar dos preparativos para o discurso de campanha eleitoral na convenção do PLI, pois a maior interessada na candidatura do fazendeiro foi D. Garricha. Foi a esposa do Coronel que o lembrou dias antes da convenção, na cena seguinte após o pagamento da multa, em que o fazendeiro estava deitado no sofá da sala de estar lendo uma revista, quando chegou sua esposa. D. Garrincha lhe cobrava energicamente, satisfações sobre o comportamento excêntrico do seu esposo, ao pagar a multa pelo descumprimento da lei da circulação silenciosa dos carros de bois no perímetro urbano. O Coronel Januário surpreendido pela inquirição da D. Garricha reagiu irritado e ao mesmo tempo com medo de sofrer alguma represália da esposa, pois sua expressão facial parecia ser a de quem levou um susto. Criticando a ideia fixa de sua esposa em tê-lo feito se candidatar ao cargo de prefeito, pois, o Coronel considerava a candidatura uma simples encenação, pois, justificou a sua

esposa, que ele estava “representando, sim. Porque, agora estou representado”⁴²⁰. Ambos discutiram e Garricha o questionou o Coronel pela falta de coragem dele na disputa eleitoral e o acusou de faltar com a firmeza ao cobrar devidamente o ritmo de trabalho dos funcionários da fazenda.

A participação do Coronel Januário na política, nos pareceu ser uma crítica direta de Mauro ao modo banalizado como os proprietários rurais olhavam o processo eleitoral brasileiro na época. O eleitor era visto pelo personagem de Mauro com uma certa soberba, pois, o conceituava como um indivíduo pertencente a uma massa manipulável e facilmente corrompível, devido as suas condições humildes. O comício de Coronel Januário foi transmitido pelo rádio e isso foi enfatizado nas imagens. Nos planos-sequências da cena da convenção do PLI foram mostrados cartazes com retrato do Coronel Januário e a legenda do partido (PLI), pessoas próximas aos alto-falantes em praça pública onde seria transmitido o discurso. Havia planos conjuntos mostrando pessoas nos bares, uma sapataria com dois funcionários trabalhando, lares, carroças circulando pelas ruas, com os rádios ligados, ou próximos aos alto-falantes públicos. Parte desse público estava em atividades laborais, como o sapateiro e os balconistas do bar e outros estavam em momento de ócio, como os homens à mesa de sinuca. Essa sequência de planos foi encerrada com uma coruja em cima de um dos cartazes de campanha exposto próximo de uma cerca, esse símbolo nos sugere simultaneamente dois sentidos semânticos.

Primeiramente a coruja poderia não ser um sinal de bom-agouro no filme, segundo nossa interpretação, devido a algumas associações populares principalmente pelo canto sinistro que a tal ave emite durante a noite podendo significar a morte ou o desastre de alguém⁴²¹. Podendo ser tanto a morte física, quanto simbólica, pois no caso de Coronel Januário ele não venceu as eleições e tal derrota talvez signifique uma espécie de moral da história, que Mauro sugerisse ao espectador brasileiro do filme: acabar com essa espécie de candidato. O segundo sentido poderia ser o de sabedoria, a ave também é associada a razão e ao conhecimento humano⁴²², ou seja, a sabedoria popular é quem decidiria o fim desse candidato e das eleições. No fundo ambas as interpretações sobre a coruja se encontram e poderiam servir para conscientizar o espectador sobre os vícios do sistema político.

⁴²⁰ (45':00”).

⁴²¹ O cantar noturno da coruja, ou vê-la durante o dia popularmente no Brasil é visto como um sinal de mau-agouro, assim como na tradição inglesa. Cf. SIMPSON, Jacqueline; ROUD, Steve. *Dictionary of English Folklore*. New York: Oxford University Press, 2003. p. 270.

⁴²² BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*: histórias de deuses e heróis. São Paulo: Ediouro, 2001. p. 14.

Principalmente, naquele período, sobre a forma pela qual nosso processo eleitoral estava sendo conduzido nos municípios brasileiros.

A plataforma política apresentada pelo Coronel Januário na convenção do PLI foi improvisada e com propostas inconsistentes de resoluções específicas aos problemas da administração pública municipal. O seu discurso de campanha foi transmitido por uma emissora de rádio de um município adjacente. Entre alguns planos do discurso há surgem alguns planos intermitentes de seu adversário político (Ladislaw Colaço), um amigo e concorrente nas eleições municipais. Esse candidato concorrente está na sala de sua casa com os membros do partido ouvindo o discurso transmitido pela rádio. Retoricamente o candidato à prefeitura pelo PLI enumerou os itens do seu programa de governo o qual ele próprio define como “Alfabeto da Recuperação Agrícola”. A forma que Mauro encontrou para satirizar um discurso político foi enumerando algumas das reivindicações genéricas que parecem ser comuns, para os habitantes do meio rural de grande parte das localidades brasileiras. Esse “alfabeto” é uma característica popular trabalhada em verso ou prosa por poetas, principalmente, os cordelistas. Um dos exemplos disso é a publicação de *ABC dos Namorados: do amor, do beijo, da dança* (1959), do poeta alagoano Rodolfo Coelho Cavalcante (1919-1986)⁴²³. O objetivo de utilização de um alfabeto é para demonstrar o conhecimento abrangente que um artista demonstra possuir sobre um determinado assunto, ou podendo ser também, sobre vários assuntos. Até mesmo em títulos de obras de pesquisas folcloristas, o termo é cunhado com essa finalidade, como em *O Abecê do Folclore* (1972), de Rossini Tavares de Lima⁴²⁴.

No discurso de Coronel Januário:

- a) Amparar e ampliar;
- b) Beneficiar, baratear e breçar insinuações que possam prejudicar o andamento das realizações projetadas;
- c) Construir e conceder empréstimos à lavoura se possível sem juros;
- d) Difundir os conhecimentos agrícolas. Agrícolas! (Coro dos presentes: “Januário agrícola... Januário agrícola...”);
- e) Estradas cruzando o município de fazenda a fazenda e se possível de sítio a sítio;
- f) (Coronel Januário salta essa letra, pois, não aparece no discurso)
- g) Garantir a liberdade

⁴²³ O poeta alagoano Rodolfo Cavalcante também é autor de outros “ABCs” publicados no final dos anos 1940. Mais informações sobre o poeta. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/RodolfoCoelho/rodolfoCoelho_biografia.html. Acesso em: 13 jun. 2016.

⁴²⁴ LIMA, Rossini Tavares de. *O Abecê do folclore*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1972. 260 p.

h) E o H meus amigos. Higienizar e hipotecar solidariedade incondicional ao homem do Cacambu. (Novamente o coro: Januário Cacambu... Januário Cacambu...) ⁴²⁵.

Como pudemos notar no conteúdo da plataforma de governo apresentada pelo Coronel Januário, os itens não apresentam resoluções de problemas específicos na administração municipal. A proposta do candidato a prefeito pelo PLI tem um conteúdo amplo e vago em sua análise conjuntural das questões econômicas e sociais que possa ter num município. Ainda que no programa do PLI anunciado pelo Coronel Januário apresente os problemas municipais a serem resolvidos, percebemos que grande parte desses problemas parecem ser antigos e não passam de promessas de campanha eleitoral. Coronel Januário em seu discurso mostra que o papel principal do poder público é trazer resoluções progressistas e por isso, inclui na sua fala a preocupação com todos os tipos de níveis de produtores rurais, desde o pequeno sitiante, até o latifundiário. Percebemos isso pelos trechos “Construir e conceder empréstimos à lavoura se possível sem juros” e “Higienizar e hipotecar solidariedade incondicional ao homem do cacambu”. Mauro ao interpretar o candidato em campanha proferindo o discurso e ao mostrar as imagens dos populares presente no comício, ou acompanhando pelo rádio parece que o cineasta quer deixar claro a quem o Coronel Januário tem que representar na sua gestão municipal.

O fazendeiro candidato não terminou a enumeração dos itens alfabéticos do seu programa político, ao interromper a sequência, após apresentar grande parte dos itens, o candidato informou que todos os itens ordenados letra por letra essa seriam publicados no jornal do município, *O Lábaro* ⁴²⁶. O responsável pela possível publicação do programa de governo do PLI foi anunciado pelo Coronel Januário como o “imparcial” ⁴²⁷ (Bandeira Duarte), o qual, o Coronel pediu aos presentes que o aplaudissem também. O jornalista não esboçou nem uma expressão de simpatia, nem de descontentamento, apenas se manteve em silêncio e com seriedade diante dos aplausos recebidos. Podemos entender que o candidato não quis tratar de todos os itens da plataforma de campanha, por razões desse programa de governo não ter sido preparado com antecedência. Dessa forma o Coronel Januário subestimou a capacidade do eleitor de perceber o despreparo dos candidatos para assumirem as gestões públicas no município.

⁴²⁵ (50':26" a 51':48"). Cf. GRANDE Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 173.

⁴²⁶ (53':00" a 52':32").

⁴²⁷ (54':00").

Nesse trecho do filme foi mostrado em plano conjunto um outro Coronel, o candidato adversário (Ladislau Collaço) em sua casa acompanhando o discurso pelo rádio estava se divertindo com a empolgação emotiva do coro do público gritando “Januário Cacumbu”, pois, isso pareceu-lhe uma vantagem sobre o candidato do PLI. Simbolicamente o Coronel Januário estava sendo adjetivado ao modo obsoleto de fazer política no Brasil. Cacumbu é um termo de origem africana do grupo étnico quimbundo *ka*: pequeno, *kimbu*: machado e no interior brasileiro significa ferramenta velha e que perdeu a precisão do corte ou da utilidade conforme o uso constante e a ação do tempo sobre a materialidade. Nessa cena Mauro inseriu um outro dado a respeito da política feita pelos mineiros, ou seja, o respeito entre os candidatos. O primeiro dado indica que há um grau elevado de proximidade entre eles. Antes de ligar o rádio para ouvir o discurso de campanha há uma efêmera troca de palavras entre o assessor e o candidato adversário. O assessor pergunta: “e nós não fomos à convenção, heim Coronel⁴²⁸”, que em seguida responde: “Ora, vocês bem sabem. Somos compadres e amigos, mas amigos, amigos! Política à parte⁴²⁹”. Com isso Mauro insere um valor regional ao *ethos* do mineiro. A socióloga Maria Arminda do Nascimento Arruda estudiosa sobre a construção da identidade mineira. Segundo a socióloga, “reconhece-se nos mineiros qualidades essenciais de bom senso, de moderação e equilíbrio, virtudes estas consideradas essenciais à urdidura do acordo⁴³⁰”. No entanto, apesar das imagens mostrarem a elegância entre os candidatos de manterem uma distância espacial entre si e de não haver algum ataque verbal, ou violência física, ainda assim, não podemos aceitar a ideia de que não haja trapaças, ou situações críticas no processo político mineiro. Mauro expõe algumas mazelas que poderiam acontecer nas negociações privadas, como por exemplo, a compra de voto, como veremos mais adiante.

Ainda sobre a mineiridade vista por Maria Arminda e encontrada nas cenas maurianas, a campanha de Coronel Januário está em tom entusiástico percebido pelas manifestações calorosas dos presentes, ao ouvir as suas palavras. Sobre a participação política dos mineiros, a socióloga afirma que:

Das características especiais dos mineiros passa-se, nesses trabalhos, para as elucubrações sobre o papel dos políticos montanheseiros na sociedade brasileira: “Quando políticos, os mineiros sempre temperaram o entusiasmo romântico –

⁴²⁸ (48’:50”).

⁴²⁹ (49’:00”).

⁴³⁰ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 14.

tão necessário para se vislumbrar e tentar alguma coisa, nesse imenso país ainda mal alinhavado – com a ponderação realista⁴³¹”.

Para Maria Arminda Arruda, o político mineiro tem como recurso na disputa eleitoral o discurso emocional. O tom passional das campanhas deve ser algo que tome os presentes nos comícios e os façam ser lembrados nas urnas. O político mineiro é aquele que se destaca pelos princípios idealistas, ou por inseri-los em suas falas, para que sua imagem seja associada a de um simpático romântico entre a população brasileira.

Nas palavras finais do discurso de campanha Coronel Januário citou apenas dois itens: “Por exemplo p) Promover intercâmbios intermunicipais; E o Z final meus amigos z) Zelar pela felicidade geral do povo⁴³²”. A população ali presente e grande parte dos eleitores reagem de forma calorosa as propostas lançadas pelo candidato do PLI. Nos planos-sequências finais dessa cena da convenção do partido, os cartazes foram movimentados e o povo gritando repetidamente “Januário Povo”. A sensação de que a eleição para o Coronel Januário estava ganha era falsa, pois, a população que estava ali parecia concordar com todo o programa apresentado, assim como pareciam dar credibilidade a ele. Num plano próximo do rosto do Coronel Januário, o olhar e o sorriso desse personagem nos dão a entender, que ele já se sente confiante em demasia, por isso, ele encerrou a convenção tentando induzir a população a demonstrar a satisfação com as suas propostas. O candidato interagiu com o público quando lançou a pergunta retórica: “Eu estou perguntando meus amigos, e isso não basta⁴³³”? O coro automaticamente responde sem entender a pergunta: “Não basta... não basta...⁴³⁴”. Irritado o Coronel pediu silêncio e orientou-os a dizer “basta⁴³⁵!”. Os presentes repetiram em coro, como se a palavra fosse a marcação de um jogo de cena teatral, para que o encenador da farsa (Coronel Januário) pudesse entrar com o seu trunfo ensaiado, ou uma mera tentativa improvisada para provocar um efeito e comoção no público do comício. Então ele diz: “Vocês estão dizendo basta, mas eu, o Coronel Januário, digo não basta! Por quê? Hã, hã, hã... porque eu vos darei mais. Eu darei a cada um de vocês... (planos próximos e conjuntos do pessoal em silêncio no comício, bares, sapataria e nas ruas) ... tomem nota... eu darei a cada um de vocês... casa, comida e roupa lavada⁴³⁶”. Essa é uma das piadas que Mauro inseriu na fala do Coronel Januário e da qual tirou de seu personagem a condição de obter sucesso

⁴³¹ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 92.

⁴³² (54':00" a 54':31").

⁴³³ (54':31").

⁴³⁴ (55':00").

⁴³⁵ (55':22").

⁴³⁶ (54':31").

dentro das urnas. Depois do suspense na cena, o Coronel é aplaudido e o coro repete: “casa comida e roupa lavada⁴³⁷”. Fecha-se a cena da convenção em *fade-out*.

Na cena seguinte abrindo em *fade-in*, a farsa foi desfeita, pois, o espectador pôde ter uma noção de como funcionava a política feita em gabinetes ou em salas de reuniões fora do âmbito público da campanha eleitoral. Em plano conjunto da sala de estar vimos Coronel Januário e Juvenal sentados no sofá exprimindo comentários sobre o comício do dia anterior. Juvenal riu da última frase do discurso do candidato e a reproduziu ironicamente: “Casa, comida e roupa lavada Coronel? Hê, hê... É bastante coisa⁴³⁸”. A partir dessa fala, o fazendeiro e o administrador da fazenda fizeram um balanço de consciência sobre a política no Brasil, ao dialogarem indiretamente, com o público. Juvenal ao ironizar com sutileza o seu padrão chamou a atenção para a atitude demagógica cometida pelo candidato ao fazer uma promessa de campanha inadequada, da qual, não seria capaz de cumprir numa possível vitória após as eleições. O Coronel se justificou ao administrador dizendo “Você viu? Eu prometi tudo aquilo no momento de entusiasmo⁴³⁹”. Juvenal propôs de forma voluntária a ser um cabo eleitoral do Coronel Januário e também, a comprar literalmente os votos da população. Mauro aceita a proposta e lhe deixa uma monta da quantia financeira em cédulas.

A conversa entre Coronel Januário e Juvenal sobre o dinheiro a ser distribuído entre os eleitores em potencial abordou o tema da ética na política. Nessa cena, além de demonstrar as intenções que estavam por trás de uma campanha política, a cena sugere no nosso modo de ver, um sentido moral que poderia ter sido aproveitado pelo espectador, ou seja, Mauro nos alertou para tomarmos cuidado com as promessas feitas nos comícios. O eleitor é quem deve tomar consciência do processo eleitoral, discernir as propostas apresentadas, conhecer a trajetória de vida e a carreira profissional e política de seu candidato. Essa é uma das constatações que podemos obter desse filme. Do discurso feito na convenção do partido ao conchavo com Juvenal na sala de sua casa Mauro expôs os meios instrumentalizados por um político para vencer o seu adversário nas urnas. Apesar do autoritarismo do Coronel, como já havíamos ressaltado a sua característica pacífica, o personagem não impõe o “voto de cabresto⁴⁴⁰”, nem aos agregados, nem a algum outro conhecido de origem humilde. O fazendeiro simplesmente incumbiu Juvenal de distribuir o dinheiro, mas, não o fiscalizou para saber que o recebeu, para que posteriormente pudesse cobrar o voto.

⁴³⁷ (55':26").

⁴³⁸ (56':27").

⁴³⁹ (56':27").

⁴⁴⁰ LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 47.

Não foram mostradas em *Canto da Saudade* qualquer cena em que Coronel Januário cometesse algum ato mesquinho de cobrar do seu eleitor comprado, um compromisso de fidelidade durante o período sufragista. Nas cenas mostradas vimos que os agregados da fazenda e outros eleitores estavam livres para usarem a propina recebida. Num conjunto de plano-sequência são mostradas as imagens da população movimentando o comércio local e do jornalista de *O Lábaro* acompanhando discretamente à distância com a ajuda de um informante não identificado. Contudo percebemos que a imprensa não tem um papel de oposição ao Coronel Januário e o caso da compra de votos dos eleitores da fazenda Independência não foi denunciado e nem mencionado no restante da trama. Podendo ser deduzido que essa leniência do veículo de opinião pública local frente as ações políticas do Coronel Januário, talvez tenha sido comprada também pelo candidato.

O resultado negativo para o Coronel Januário nas eleições coincide com o sumiço de Maria Fausta, pois, a moça foi repreendida pelo seu pai durante a sua festa de aniversário, quando estava namorando com João do Carmo. Juvenal lhe chamou a atenção, a conduziu até o quarto e lhe lançou uma bofetada no rosto deixando-a de castigo antes mesmo que a festa terminasse. No dia seguinte da festa ninguém sabia do paradeiro dela deixando Galdino preocupado e obstinado em procura-la.

Sobre o resultado das eleições surge em *voz-over* o comentário da Professora: “Um novo golpe veio aumentar ainda mais a desolação na fazenda Independência, o fracasso político do Coronel Januário. Nas eleições o Partido da Lavoura Independente, o PLI foi derrotado fragorosamente⁴⁴¹”. Esse comentário em *voz-over* foi sucedido pelos primeiríssimos planos de pessoas com rostos tristes e inconsoláveis. Logo em seguida, em plano médio iluminado à meia luz estava o Coronel Januário numa sala, onde ao fundo se percebia uma sombra de alguém vestindo uma túnica e usando um capuz, um símbolo personificado da morte. Os planos conjuntos e próximos das ruas da cidade de Volta-Grande dos cartazes de campanha eleitoral do PLI sendo pisoteados, pressionados contra o solo pelas rodas dos carros de bois, rabiscados e rasgados. O desastre das eleições é mais uma das lições que o cineasta colocou no filme dada pela população, ou seja, a tentativa da compra de votos não garantiu o resultado nas urnas. No entanto faltou ao candidato do PLI apresentar propostas mais consistentes de um programa de governo que apontasse a resolução dos problemas de casos específicos da gestão a ser sucedida.

⁴⁴¹ (68^o:53”).

Como vimos anteriormente, não havia uma cena em que mostrasse a campanha, ou a reunião de bastidores, ou a comemoração de vitória nas urnas do partido adversário do PLI. Apenas houve comentários ou breves menções sobre a existência do partido da situação, ao qual, não conhecemos nem o nome, ou a legenda desse. A respeito dessa crítica à política naquele momento, não nos pareceu que havia um partido que fosse o alvo do cineasta naquele momento. Como já havíamos analisado no capítulo inicial, Mauro não demonstrava suas convicções políticas, nem mesmo declarava suas preferências ideológico-partidárias. Não pudemos responder as nossas hipóteses sobre o posicionamento crítico de Mauro, quanto aos partidos de oposição, ou aos das situações federal e estadual mineiro no contexto de *Canto da Saudade*, devido à falta de informações nas fontes de pesquisas e referencial bibliográfico que trate sobre isso. A única certeza é que com o personagem de Coronel Januário, Mauro está satirizando os tipos de candidatos as representantes do povo que aparecem para ocupar o poder executivo municipal.

Após saber da vitória do candidato concorrente nas eleições, Coronel Januário convocou os membros do PLI para uma reunião na fazenda Independência e redefinir sua postura crítica de partido de oposição ao próximo governo. Em plano conjunto estavam seis membros sentados ocupando os dois flancos à mesa, provavelmente de uma sala de jantar. Na cadeira central à mesa estava o Coronel Januário, atrás dele na parte superior da parede havia um quadro pendurado com o tema de paisagem natural pintada, uma estrada de terra deserta com uma curva no seu final, onde está localizada uma árvore no canto direito. Num sentido mais simples de interpretação do quadro podemos supor que a estrada vazia estava aberta para a circulação de veículos e pessoas, uma via possível para a política naquele período, a qual precisaria ser trilhada pelo partido (PLI). Essa paisagem natural desabitada com a vegetação rasteira alta, uma árvore e os morros ao fundo, na nossa opinião, seria um sinal de que o local precisaria ser ocupado por alguém para que pudesse dar o seu devido valor a terra aproveitando de seus recursos potenciais. Durante a reunião com a fala solitária do fazendeiro, entre os membros houve o silêncio quase que total, sem qualquer tipo de arguição, ou contestação, ou proposta apresentada.

Decidido a se tornar oposição política e com apoio unânime dos membros do PLI, o Coronel Januário mandou chamar o Galdino. O fazendeiro ordenou ao carreiro que orientasse aos outros carreiros da fazenda, que retirassem o sabão da roda e deixassem os carros de bois voltarem a cantar novamente pelo município. O Coronel Januário começou a partir daquele momento a participar da vida política de Volta-Grande e estava disposto a manter uma resistência confrontando a lei que proibia o carro de bois de circular cantando na área urbana.

O intuito do presidente do PLI era contrariar a administração do prefeito eleito, contudo, mantendo arcando com a responsabilidade de pagar a multa devida conforme a lei do município. O Coronel Januário demonstrou estar disposto a comprar uma briga com o partido da situação. Pudemos entender que essa briga seria apenas no campo político.

6.4 O “apadrinhamento” como parte da cultura política no meio rural

Notamos outras características nos personagens de *Canto da Saudade* como a ausência de filhos biológicos do casal D. Garricha e Coronel Januário. Não sabíamos se o casal tinha ou não filhos, ou se isso se tratava de uma desatenção do cineasta na hora de compor a diegese. Não havia um indício dessa prole que fosse por meio de uma carta, ou de uma pintura de um retrato em tela ou fotográfico, ou mesmo de um comentário verbal qualquer feito pela D. Garricha previsto nas manifestações maternas de uma personagem feminina. Isso não conseguimos compreender do porquê o cineasta não inseriu essa informação no filme. Em toda a trama Mauro interpretou o Coronel Januário como um cidadão dentro da moralidade cristã católica. Por isso, supostamente, não deveria faltar ao seu personagem essa representação como chefe de uma família nuclear tradicional, principalmente, no meio rural brasileiro. Acreditamos que na formação do patriarcado brasileiro a família é uma instituição social sagrada e uma das convenções sociais que caracteriza um homem de bem. Dessa forma vemos que todo homem em maior idade deve se casar e gerar herdeiros mesmo com o motivo de manter uma simples fachada aos interesses financeiros ou para fortalecer o poder local entre as famílias.

A ausência dos filhos biológicos não impediu o casal de desenvolver sentimentos maternos e paternos, pois percebemos que os agregados mais jovens da fazenda foram os contemplados a receber a consideração como membros da família. Verificamos isso no tratamento dado a Maria Fausta e João do Carmo pela Da. Garricha e Coronel Januário. Na cena posterior a dos preparativos da festa, Maria Fausta vai até o quarto onde estava as personagens Zefa e Ritinha confeccionando um vestido para que Maria Fausta usasse durante a festa da primavera. Toda orgulhosa Maria Fausta mostra as moças (Zefa e Ritinha) e comenta “Olha o que a minha madrinha trouxe de Poços de Caldas para mim, a blusa e o lenço⁴⁴²”. Zefa expressa um olhar de curiosa em conhecer o material e a questiona “o que é isto⁴⁴³”? A afilhada do casal também não conhece o tipo, mas, se sente prestigiada com a

⁴⁴² (18':37" a 18':51").

⁴⁴³ (18':52").

consideração dos padrinhos por ela ao presenteá-la. Na trama toda, não aparecem as famílias nucleares de nenhum dos personagens. Maria Fausta é um exemplo disso, pois vive com o seu pai apenas. A D. Garricha parece cobrir essa lacuna da presença materna na vida dessa moça ao cumprir o papel que toda madrinha de batismo na ausência da mãe biológica, que é o de cuidar de seus afilhados.

Outra maneira de demonstrar o cuidado paterno e materno dos padrinhos com a afilhada está na vontade deles de realizar o matrimônio dela. O casamento também foi uma das formas de resolver os conflitos entre os agregados na fazenda Independência. Coronel Januário quando insinuava ao Compadre Chico que Maria Fausta estava “teúda e manteúda⁴⁴⁴” queria dizer que ela havia entrado na maior idade e no filme não restava outra saída para a moça a não ser contrair o matrimônio. Juvenal não permitia que a sua filha namorasse, nem tão pouco se casasse com João do Carmo. D. Garricha e Coronel Januário resolveram então assumirem a responsabilidade pelo jovem casal e autorizaram sem o consentimento do pai da moça (Juvenal), a cerimônia religiosa de união estável deles. Mauro nos fez entender que o Coronel Januário poderia interferir até mesmo na vida privada dos seus agregados, se fosse possível. No caso de Maria Fausta havia uma relação especial de intimidade que o Coronel Januário possuía com a moça, por razões dela ser a afilhada de batismo do casal (D. Garricha e Coronel Januário).

No dia do casamento de Maria Fausta e João do Carmo, Juvenal estava ciente da cerimônia, porém, não sabia do envolvimento do Coronel Januário que como padrinho tomou a frente da situação e permitiu que essa acontecesse. Juvenal não concedeu a mão de sua filha a João do Carmo e estava decidido interrompê-la com medidas drásticas. Na última cena de *Canto da Saudade*, no plano após a cena do resgate de Maria Fausta, vemos em primeiríssimo plano em *plongée* duas mãos, uma empunhando uma garrucha de cano duplo e a outra a municando com dois projéteis na mesa do escritório da administração. Em seguida chega Galdino atendendo ao chamado de Juvenal para saber do motivo do chamado de Juvenal. O carreiro ficou preocupado ao ver a arma na mão do administrador da fazenda e sua tensão aumentou quando o administrador disse: “Mas olha Galdino, eu tenho a certeza que se você até agora nada me disse é porque você de nada sabe, mas eu sei de tudo⁴⁴⁵”. O carreiro não sabendo do que se tratava lhe pergunta: “Mas o que é que houve senhor Juvenal⁴⁴⁶”? Juvenal ainda mantendo o suspense e continua: “Galdino, tenho também certeza absoluta que o

⁴⁴⁴ (14':47" a 15':12").

⁴⁴⁵ (89':20" a 89':26").

⁴⁴⁶ (89':27").

Coronel estivesse ao par do que vai acontecer, ele tomaria a mesma atitude que eu vou tomar⁴⁴⁷!”! O administrador da fazenda não sabia da surpresa que o esperava.

Mauro, como sabemos, desde de jovem baseava sua vida em princípios morais cristãos-católicos⁴⁴⁸, isso pudemos notar na maior parte das cenas como na do escritório de administração de Juvenal. Na parede atrás da mesa há uma tela pintada com o retrato de Nossa Senhora segurando o menino Jesus. Esse foi um sinal de proteção para o jovem casal, pois, a imagem da santa simbolizava a sua interseção na consciência de Juvenal, para que algo o fizesse se acalmar e desistir da ideia de atirar contra João do Carmo. Em princípio, a determinação do pai de Maria Fausta era inabalável, pois, não parecia estar disposto a mudar de ideia e o fazia independentemente de ser nos adros da igreja, ou não. Juvenal chegou com alguns minutos antes para preparar a emboscada contra o rapaz (João do Carmo) e procurou um local onde pudesse permanecer invisível até a chegada dos noivos. Nesse momento viu ao longe um grupo de pessoas caminhando em direção a igreja e deduziu serem os noivos mais os convidados da cerimônia. Então rapidamente, se escondeu no lado de fora próximo a porta de entrada e quando percebeu que estavam mais próximos ele mirou em direção a noiva e notou que ela estava acompanhada do Coronel Januário (Fig. 75). Nessa relação entre Juvenal e Coronel, o cineasta defende, por meio dessa construção, essa autoridade necessária para impor uma ordem, conciliar, tutelar o povo, funcionar como uma espécie de juiz. Defende assim, uma espécie de “pai dos pobres”, um líder centralista como governante. Maria Arminda do N. Arruda alega que:

O desenvolvimento dessas construções manifesta-se no prisma da vocação de Minas e dos seus políticos para manter as características do Brasil. Minas teria absorvido os mais genuínos valores da nacionalidade, por ser afeiçoada à tradição: “Podeis estar certos de que Minas como uma de suas características o culto ao passado e o apego às tradições (...). O passado entre vós vale, sobre tudo, como um estímulo e as tradições são um fio invisível, mas atuante de orientação para o futuro”. Por isso, o estado de Minas Gerais teria preservado os atributos fundamentais do antigo Brasil⁴⁴⁹.

A autora enfatiza que há um sistema social antigo, que funciona com automação e continua sendo aceito com naturalidade pelos habitantes de Minas Gerais. Pelo ponto de vista da socióloga parece que não há por parte da sociedade mineira qualquer manifestação contestatória, ou proposta de revisão crítica dessas tradições surgidas durante o período

⁴⁴⁷ (89’:29” a 89’:40”).

⁴⁴⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 47.

⁴⁴⁹ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 228.

colonial português. O mineiro é visto como aquele que se inspira no passado, porém, não visa retroceder e sim continuar dentro de seu tempo à olhar adiante.

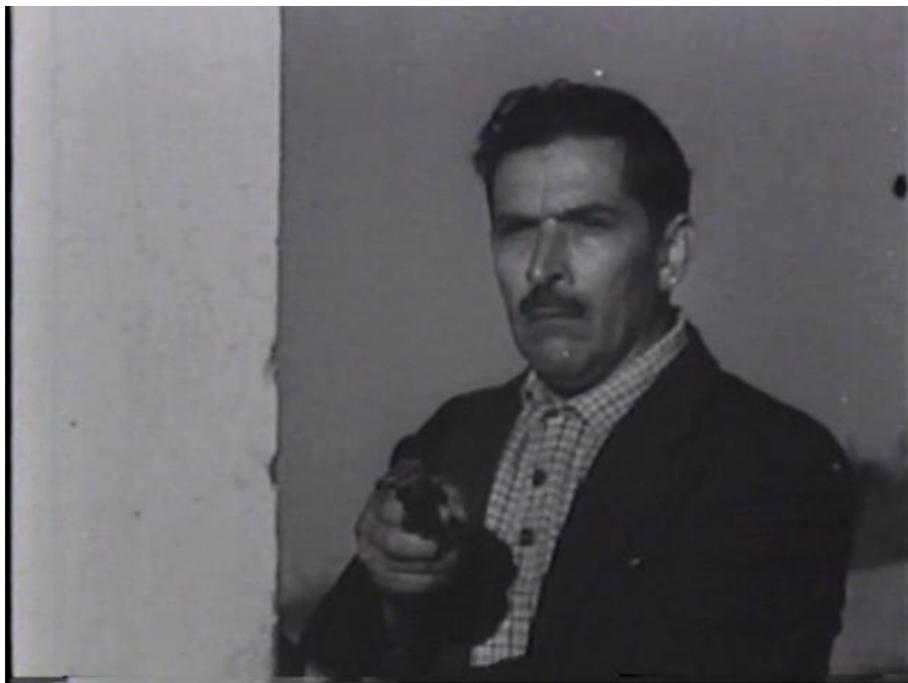


Figura 53 – Juvenal (Lourival Coutinho), pai de Maria Fausta, armado com uma garrucha na mão, de tocaia para tentar impedir o casamento de sua filha com João do Carmo, em plano médio (91’07”).

A presença de Coronel Januário naquele instante foi crucial para que Juvenal imediatamente voltasse ao controle de suas emoções, pois, além dele ter sido seu patrão e compadre, também era um homem respeitado e de credibilidade. Juvenal tinha um grande apreço pelo Coronel Januário e não havia entre o administrador e o fazendeiro qualquer mal-entendido, ou algum acerto de contas pessoais. Juvenal foi o braço direito do Coronel na fiscalização dos serviços e do comportamento na fazenda. Outro ponto que pesou na frustração do ato violento foi o sentimento de amizade recíproca entre ambos (Juvenal e Coronel Januário), ainda que houvesse uma distância hierárquica devido ao lugar de importância ocupado por eles, na fazenda. Por isso, o seu lado subserviente era mais forte. Juvenal, Mesmo a contragosto, não encontrava outra solução a não ser aceitar João do Carmo como genro e se reconciliar com a sua filha, pois foi o Coronel Januário que promoveu as pazes nesse relacionamento familiar durante a recepção dos noivos na fazenda. Entendemos que o fazendeiro era um homem que carregava suas contradições, por conseguir ser autoritário, mas convencer por meio diplomático ao mesmo tempo, pois não se envolvia em

litígios físicos e evitava os verbais. Também estava preocupado em buscar um entendimento com os seus agregados para manter a harmonia na fazenda.

Nesse capítulo procuramos mostrar por meio da análise do Coronel Januário, que o filme sinaliza determinadas leituras da cultura política no meio rural. Um desses aspectos é o coronelismo, a partir de uma demonstração de autoritarismo trabalhado com tons amenizados das características do personagem que também apresentava algumas pitadas humorísticas com piadas propícias para a época. Percebemos que essa construção do coronelismo de Mauro, não permitiu que seu personagem agisse com violência física ou verbal, porém, que não abrisse mão do controle sobre os seus subordinados na fazenda, ou mesmo contra os seus adversários políticos durante campanha eleitoral. Outro aspecto está na preservação de valores cristãos e no cuidado com os seus agregados, ao demonstrar os seus princípios morais ao fiscalizar o namoro entre sua afilhada Maria Fausta e João do Carmo, inclusive tomando a frente do pai da moça realizando o casamento dela com o seu agregado (João do Carmo). Mesmo sendo representado como um sujeito engraçado e bem-humorado, ainda assim, o Coronel Januário é um fazendeiro conservador e autoritário como qualquer outro representado em nosso cinema brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de apresentarmos o balanço conclusivo dos aspectos estéticos e históricos de *Canto da Saudade* devemos retomar algumas constatações em nossa pesquisa e que buscamos apresentar ao longo dessa dissertação. No capítulo 3 analisamos o lugar do diretor desse filme junto à crítica. Para mostrarmos como Humberto Mauro era visto nos contextos de 1940 e 1950. Para críticos como o Benedito Junqueira Duarte, o cineasta de Volta-Grande não era considerado um realizador contemporâneo naquele período, pois, ainda estava associado à fase silenciosa do nosso cinema (entre os anos 1920 e 1930). Quando Mauro pertencia à *Phebo Films* em Cataguases e na sua breve passagem pelo estúdio carioca da *Cinédia*. Mesmo Mauro tendo sido produtivo e dirigido muitos filmes no INCE, seus documentários não foram tratados na época como parte da produção nacional de cinema do circuito comercial. Os filmes do INCE eram vistos como produtos do Ministério da Educação e Saúde (MES) de exibição obrigatória nas salas de cinema e seu modelo estético audiovisual não correspondia ao interesse popular, nem aos de profissionais do ramo. A produção do INCE só foi percebida a partir dos anos 1960, quando recebeu simbolicamente um valor secundário (histórico e artístico) pelo grupo de jovens cineastas do Cinema Novo, que tomou contato com os curtas-metragens maurianos.

A razão para essa indiferença do público e crítica com os filmes de Mauro, no INCE, não envolvia diretamente a figura do cineasta, mas, a do órgão federal ao qual estava representando. Por parte dos artistas e intelectuais do período, devido a experiência do Estado Novo, ninguém mais queria sofrer uma nova interferência autoritária dos órgãos de Estado. Principalmente, com o retorno de Getúlio Vargas ao poder no início da década de 1950. Por isso, como vimos no capítulo 2, muitos profissionais da imprensa e das companhias cinematográficas brasileiras, ainda associavam esse órgão federal como um dos aparelhos do Estado varguista, ou como apenas uma instituição oficial, que não merecia por parte da crítica qualquer apreciação estético-artístico às suas produções.

Havia por parte do seguimento empresarial no ramo da indústria cinematográfica, uma desconfiança com o rumo da política varguista nos anos 1950. Os empresários sentiam receio de que o reeleito presidente pudesse retomar o poder de censura sobre a produção artístico-cultural no Brasil. Esse medo dos produtores de cinema foi gerado quando Vargas pediu um parecer a Alberto Cavalcanti e o incumbiu à missão de elaborar um projeto de criação de um órgão federal de cinema, que não houvesse qualquer semelhança com os instituídos no regime Estado novista. Desta forma artistas, intelectuais, realizadores e técnicos se mobilizaram para

discutir os problemas da arte cinematográfica no país e exigiram que Cavalcanti e o governo consultassem os verdadeiros interessados na regulamentação da atividade no país: os realizadores e intelectuais de cinema. Essa preocupação do Estado retomar o controle total na produção de filmes no país, se potencializou, pelo fato de saberem que o INC estaria subordinado ao Ministério da Justiça. Para os profissionais de cinema seria congruente estar vinculado ao Ministério da Educação. Naquele momento, o MES era o mais apropriado para fomentar e fiscalização das atividades artísticas e culturais no Brasil. Mesmo participando das delegações dos Congressos Paulista e Nacionais de Cinema Brasileiro, Humberto Mauro não apareceu como um dos propositores de projetos, ou de pautas para a regulamentação do cinema no país.

Com a vinda de Cavalcanti ao Brasil para ministrar cursos de cinema e dar consultoria na estruturação das recém-fundadas companhias cinematográficas nos anos 1950, a imagem de Mauro ficou mais ofuscada. O nosso cineasta mineiro já estava há mais de vinte-quatro anos nesse ramo como realizador no país, porém, não foi consultado por nenhum presidente, ou parlamentar para elaborar um projeto de órgão federal de produção cinematográfica. Nem tão pouco para apresentar algum estudo sobre a precariedade de se realizar cinema em nosso país.

No final dos anos 1940, os intelectuais, artistas e industriais do cinema paulista, não queriam que esteticamente suas produções fossem continuação das experiências cariocas e dos ciclos regionais. Desejavam que suas produções ganhassem visibilidade nos circuitos de exibição europeu e estadunidense. Consideravam tudo que foi produzido anteriormente no Brasil, apenas como meras iniciativas amadoras de fazer filmes, assim, nossos realizadores não foram tratados como pioneiros na trajetória da industrialização cinematográfica nacional. Pela lógica ilusória de nossos intelectuais e industriais da capital paulista, Cavalcanti daria um status artístico as nossas produções, ao compartilhar um *know-how* importado de outras realidades produtivas cinematográficas mais abastadas. O cineasta estava associado à vanguarda francesa dos anos 1920 e também, ao documentário inglês do GPO nos anos 1930 e 1940. Nem mesmo o presidente Vargas se interessou por Mauro, que já estava no INCE desde a sua fundação e que trazia soluções criativas frente à falta de recursos técnicos do nosso fazer filmes. Já Cavalcanti estava acostumado a trabalhar em condições confortáveis, aparelhado com toda a infraestrutura das tecnologias de ponta, para realizar uma obra fílmica.

Como já ressaltamos nessa análise do contexto industrial cinematográfico dos anos 1940 e 1950, as produções do INCE não atraía o interesse de crítica de cinema e público da época, devido ao viés institucional dos seus filmes. Com toda a tentativa paulista de criar uma

tábula rasa na história do nosso cinema brasileiro, ainda assim, o mercado exibidor dava preferência às conhecidas chanchadas musicais cariocas, com origem nos anos 1930 na *Cinédia* e continuada pela *Atlântida*, a partir do final dos anos 1940 se mantendo como sucesso até o início dos 1960. Apesar dessa desatenção da grande imprensa às obras de Mauro no INCE, no entanto, *Canto da Saudade* não passou despercebido pela crítica cinematográfica. Esse filme rendeu ao cineasta dois prêmios de importância nacional em dois eventos em São Paulo, em 1954, com o “Saci”, da crítica de arte do jornal *O Estado de São Paulo* e “Governador do Estado”, pela direção e fotografia feita pelo seu filho Zequinha Mauro. Contudo não encontramos qualquer informação a respeito da bilheteria ou de acesso ao público nas salas de exibição, nem mesmo qualquer reportagem nos outros grandes jornais impressos da época, para que pudéssemos ter uma noção sobre a repercussão do filme na época. Concluimos aqui as nossas impressões sobre a repercussão de Humberto Mauro no contexto entre 1940 e 1950.

Já acerca dos elementos estéticos e históricos do filme *Canto da Saudade* extraímos a seguinte conclusão, nessa obra estão impressos os valores de identidade social e cultural do autor, ao valorizar o campo como lugar, por excelência da brasilidade. Apesar de explicitamente ter se reconhecido como volta-grandense, Mauro primeiramente se definia como um brasileiro e seu filme contempla algumas das manifestações de cultura popular que se encontram na sua e em outras regiões do país, como por exemplo o coreto mineiro, o samba carioca e a moda de viola do caipira paulista. A preferência de Mauro pelo ambiente rural e principalmente, pelos bairros rurais de Volta-Grande – MG, não o fez se isolar das manifestações culturais que ocorria também, em meio urbano das grandes capitais. Muito menos havia uma distinção entre as artes musicais e cênicas apreciadas pela elite econômica e pelas classes populares. No filme convivem a música de concerto e o teatro de comédia, mesmo sendo esse último um gênero cênico de apreciação popular, ainda assim, em nossa sociedade, as classes média e alta se interessavam pelo gênero teatral e prestigiavam essas encenações. Para Mauro qualquer que seja a origem social e regional da manifestação artística, ou expressão cultural, todas elas no filme são consideradas brasileiras. Um dos movimentos de representação dessa brasilidade cultural estava na cena do “sonho do sanfoneiro”, a qual, o acordeom sendo um instrumento musical de origem popular servia para interpretar desde as canções folclóricas de acordes de tons mais simples, até os trechos mais sofisticados de uma ária de ópera. Contudo a preferência do cineasta era enfatizar as manifestações artístico-culturais que circulavam nos meios populares.

O fato do filme ter sido feito do início ao fim uma lenda contada pela Professora da escola rural, essa foi uma das formas de Mauro nos mostrar outra expressão cultural do caipira: a literatura oral. As histórias fantásticas que no filme impressionaram as crianças durante o passeio pela cidade, também pertence ao conjunto das manifestações culturais nacionais. Entendemos que os “causos” não são apenas um modo de se entreter as pessoas nas horas livres, mas funcionou no filme como uma forma das crianças conhecerem desde cedo as tradições locais. Conforme nas cenas da narrativa de “Galdino, o sanfoneiro apaixonado” vimos momentos musicais, sentimentais, algumas situações desconfortáveis, demonstrações de ingenuidade do personagem e outras situações. Nesse caso a literatura oral nos demonstrou que havia uma função pedagógica nos ensinamentos sobre as relações humanas, que não se encontram em sala de aula. Como uma de nossas tradições culturais, os “causos” contados nas rodas em torno da fogueira no interior brasileiro são as mais antigas formas de conhecimento que não encontram barreiras temporais, geográficas, nem etárias de serem transmitidas. As histórias contadas como a de Galdino possuem momentos dramáticos, de tensões e outros de situações engraçadas, quando algum personagem se vê metido em encrencas. Isso entendemos como uma das formas tradicionais que o caipira encontra fora da sua lida diária para refletir sobre os hábitos e costumes da vida no campo, aproveitando o seu tempo de descanso. Lembrando que o próprio argumento de *Canto da Saudade* surgiu de um “causo” contado a Humberto Mauro, em Volta-Grande por um conhecido seu de nome Juvenal, o qual, o cineasta o homenageia ao batizar homonimamente um dos personagens da trama.

O interior do Brasil tem um povo solidário e que leva em conta que uma das suas tradições são as festas, onde há música, apreciação de iguarias e até apresentação de comédia popular. Nesse sentido ao explorar essa solidariedade, Mauro também sugere que o serviço de saúde pública e outros serviços essenciais à sociedade local, não são assistidos por nenhuma das instâncias da administração pública. Os leilões de prendas que surgem nessas festas têm como finalidade arrecadar as quantias necessárias para que as instituições de serviços essenciais como lactários e hospitais locais continuem funcionando. Como ocorre na “festa da primavera”, em que o grupo teatral de Silveira Sampaio faz sua ação filantrópica doando a renda obtida na venda dos ingressos, conforme informa o Sr. Brandão, o funcionário da bilheteria. Nessa narrativa fílmica, mais do que denunciar a falta de políticas públicas, talvez fosse a intenção de Mauro trazer dignidade a imagem dos habitantes dos municípios interioranos. Passando a serem vistos no filme como pessoas solidárias com as causas nobres de suas localidades.

Mauro parecia sentir atração por aspectos simples da vida popular no meio rural, onde as pessoas demonstravam estar conformadas com o seu lugar social. Mantendo seus costumes cotidianos laborais e tradições culturais tangíveis e intangíveis que atravessam os séculos. No subtítulo de *Canto da Saudade*, “a lenda do carreiro”, já há indicação de que o protagonista é o condutor de carro de bois. Galdino é um desses exemplos de caipira que sente temor pelo Coronel Januário e não é capaz de lutar por nada, nem mesmo para tentar conquistar o amor de Maria Fausta. Galdino é um personagem sem ambição, pois, para ele o tocar acordeom não passara de uma mera distração ao longo dos momentos de ócio. Não seria capaz de tornar o seu hobby musical num ofício artístico remunerado. Somente durante os sonhos noturnos, nas imagens mentais, que a sua vontade de viver da arte se manifestava e fazia da paisagem volta-grandense o cenário e do carro de bois o seu palco para suas performances. O caipira de Mauro é apresentado como alguém que não enxerga perspectiva para além do campo e está pronto para viver nessa condição até o fim de seus dias. A condição do carreiro é ser controlado pelo Coronel Januário, o tempo todo, a partir do cantar das rodas do veículo. Como forma do fazendeiro tomar conhecimento de que o seu agregado está cumprindo o expediente, conforme o previsto pelo fazendeiro.

Uma das características que notamos nessa produção de Mauro foi a representação do caipira. Nenhum dos agregados, ou outros personagens locais foi caricaturado. Apesar do cineasta ter utilizado de alguns recursos para provocar o riso, como frases de efeitos, sons onomatopéicos como o ranger das botas de Galdino e até situações de apuros. O personagem mais próximo de ter um tipo físico caricato era o Vicente (Alcir da Mata), porém essa é uma mera impressão, se observarmos que o personagem apenas demonstrava gestos tímidos e vestimentas humildes. Se compararmos aos caipiras interpretados por Genésio Arruda em *Acabaram-se os Otários* (1929), de Luiz de Barros e por Amácio Mazzaropi em *Jeca Tatu* (1959), de Milton Amaral encontraremos feições e figurinos exagerados, com a aparência semelhante ao palhaço de circo, apelando para o riso vulgar do público. A preocupação do cineasta parecia a de mostrar um habitante brasileiro que se distanciava de qualquer tipo de conflito verbal, ou físico. Em *Canto da Saudade*, o caipira era definido como o habitante brasileiro que se relacionava bem com seus conterrâneos.

O caipira visto por Mauro é o indivíduo que tem mais a ensinar alguns conhecimentos da natureza humana e que também possui uma expertise frente a qualquer tipo de malandragem existente, até mesmo no campo político. O caipira pode ser um sujeito amistoso e cordial, porém, não é enganado por ninguém, nem mesmo pelo seu patrão. O autoritarismo e o tipo de manobra maliciosa de comprar votos feita pelo Coronel Januário, não abalaram o

caráter íntegro dos habitantes volta-grandenses, que se mostraram decididos a escolher seu adversário nas eleições municipais. Mostrando que as antigas relações de poder emanadas de um mandatário local, já não cabia mais àquele município. O caipira do filme já sabia participar de um processo político democrático, não escolhendo candidatos que tentaram comprar seu voto e de outros eleitores. Essa reação à conduta desonesta na campanha política de Coronel Januário, também foi uma das mensagens morais que Mauro quis transmitir aos seus espectadores. Sugerindo que em caso semelhante reajam nas urnas, da mesma forma como os personagens responderam ao fazendeiro no filme.

O Coronel Januário é uma crítica de Mauro que ia além do mandonismo local existente em grande parte das nossas localidades interioranas, pois também, essa crítica mirava todos os políticos brasileiros de um modo geral. Para Mauro, esse tipo de poder local não estava mais adequado à sociedade de qualquer região do nosso país. Por isso, o cineasta denunciou de forma irônica, a demagogia contida nos discursos de políticos desinteressados em promover para o público o bem-estar-social. Pois ao fim das campanhas e vencendo o pleito esqueciam do prometido, quando assumiam as administrações municipais brasileiras. A consciência do cidadão volta-grandense no filme serviu para punir o ato de subestimação de Coronel Januário aos seus eleitores por meio da derrota. Contudo o personagem de Mauro faz uma reflexão crítica à mesa da sala de sua casa, onde se reuniu com os membros de seu partido. Essa outra lição é mostrar que a democracia é feita também de partidos que se posicionam para criticar e cobrar dos partidos da situação, para que esses instaurem um programa de governo coerente com aquilo, que foi prometido em campanha. Percebemos que Mauro poderia ter explorado mais essa questão das políticas locais, contudo, o que ficou evidente para nós que a identidade cultural e o modo de vida do habitante do campo eram o escopo do diretor.

O Brasil interpretado por Mauro nas imagens de seus filmes é um país com lugares idílicos. *Canto da Saudade* reforça esse discurso mauriano, onde as pessoas aproveitam de seus recursos naturais e contemplam, o que há de beleza natural a ser mostrada. Nesse ponto a visão do cineasta se aproxima mais do pintor que preenche uma tela com as tintas de sua preferência, do que as que deveria utilizar para trazer os aspectos mais próximos dos reais. Esse interior mauriano tem características nostálgicas valorizando ainda as técnicas tradicionais de transporte de carga por meio de carro de bois, relações verticais entre coronel e agregados, relacionamentos conjugais próximos aos do início do século XX, quando o casal não podia namorar em público e estava sob vigilância da sociedade.

O interior do país, na concepção romântica mauriana não precisa e não deve receber as modernizações nem tecnológicas, nem ao menos as culturais produzidas pelo meio urbano industrial. Os antigos maquinários dos processos de produção artesanal, para o cineasta, além de sempre atenderem as demandas de seus produtores, também, não exigiam um programa arquitetônico monumental para abrigar máquinas e produtos químicos, que pudessem poluir ecologicamente e visualmente o meio ambiente local. Toda a tecnologia deveria funcionar de preferência sob a propulsão de recursos naturais, como o moinho d'água, ou por tração animal como os carros de bois que circulavam pela zona rural do município. Na visão mauriana, a zona rural brasileira tem autonomia para produzir sua matéria-prima e manter as suas antigas fábricas, as quais, já se naturalizaram há muitos anos conforme constatamos na paisagem volta-grandense, em *Canto da Saudade*. Essa característica melancólica, que Mauro mantivera desde os filmes em que realizou em Cataguases nos anos 1920, o fez aferir aos veículos e sistemas produtivos tradicionais um valor primário (valor utilitário). Assim seria uma tentativa do cineasta de preservar em sua memória, o *modus operandi* do sistema comunitário rural volta-grandense e manter sua resistência a qualquer intervenção tecnológica, ou arquitetônica que a viesse descaracterizar fisicamente, o lugar de sua contemplação.

A respeito de Mauro devemos ressaltar, que mesmo sendo ele um apreciador da paisagem e um apaixonado pelos hábitos cotidianos da comunidade rural volta-grandense, ainda assim, não era uma pessoa totalmente avessa às tecnologias. Lembremos que era um cineasta e seu interesse por realizar filmes se deu pela curiosidade de entender o mecanismo funcionamento de uma câmera cinematográfica. Durante a sua juventude Mauro também tinha como hobby montar e consertar os aparelhos de rádio. Por ser o cinema uma arte desenvolvida e realizada em grande parte nos meios urbanos e por artistas modernos, nada impede que um artista apresente uma visão subjetiva e possa inserir as suas paixões por temas bucólicos e de visão idílica. Isso é comum encontrarmos em grande parte de cineastas de qualquer época da história do cinema mundial. A terra sempre foi um fator de formação sentimental, cultural e até intelectual na vida de um artista. Isso significa que todo o ser humano independentemente de ter nascido e vivido no século XIX, sempre manifesta em um nível notável, ou tênue, o seu grau de sentimentalismo romântico à terra natal, ou ao local, para onde migrou e passou a se identificar com esse. As relações românticas sobre um determinado lugar podem gerar num artista um amor, ou ódio, ou dupla sentimentalidade conforme o sabor da sua experiência.

Esses valores morais e esse olhar idílico à natureza já pertenciam a Mauro, desde sua juventude e foram reforçados a partir dos trabalhos que realizou no INCE, os filmes de curta-

metragem da *Brasilianas*. O repertório de canções folclóricas escolhido para a série continha os elementos das histórias de amores frustradas, cujos os personagens cantavam suas melancolias e sentimentos de saudades das pessoas amadas. Desde as filmagens da *Brasilianas*, que Mauro reacendeu a vontade de se fixar na terra natal e realizar filmes com temáticas rurais. Com a inauguração de *Rancho Alegre*, a ideia de conferir a “Zum-zum” e “Peixe-Vivo”, literalmente, no canto da saudade de Galdino foi uma realização nesse empreendimento.

Nas cenas de *Canto da Saudade* encontramos outra imagem do Brasil no conceito mauriano, a de que o nosso país é uma sociedade harmoniosa. Diferente do Brasil rural no consenso de autores literários como Guimarães Rosa e de cineastas como José Carlos Burle, onde para esses, o campo era o lugar dos mais violentos litígios entre produtores agrícolas e lavradores. Mauro concebia o campo como um lugar da tranquilidade e do bom convívio. Os personagens do filme mauriano mantinham sempre o respeito em todas as suas relações amistosas e profissionais, principalmente, na relação entre subordinados e seus patrões. Galdino é um exemplo disso, pois, na maior parte do tempo o carreiro aguenta com dignidade todos os sarcasmos lançados pelo Coronel Januário. O fato do carreiro não revidar as provocações do fazendeiro, não parecia ser apenas por temor, mas, por apresentar uma característica de nobreza oriunda da sua formação subjetiva. Notamos que Galdino não se envolveu em nenhuma encrenca com João do Carmo, nem com Juvenal, nem mesmo com Vicente ao provocar o ciúme no carreiro ao elogiar os tributos físicos de Maria Fausta. Nenhuma provocação era considerada motivo para se criar uma contenda entre os amigos. Na sociedade rural mauriana os caipiras não são passionais e por isso não levam seus sentimentos às últimas consequências, mesmo quando se interessam por namorar a alguém. Se o caipira não se sentir mais confortável na terra onde estiver, a solução que encontra é migrar para longe e muitas vezes, sem ao menos se despedir de alguém, ou deixar vestígios de seu paradeiro. Lembremos que essa foi a primeira atitude tomada por Galdino, no dia do casamento de Maria Fausta e João do Carmo.

Dentro dessa harmonia mauriana, não houve assassinatos, roubos, furtos, sequestros, ou crime contra o patrimônio de alguém. A única exceção de algum ato de violência física foi um tabefe lançado por Juvenal contra o rosto de sua filha Maria Fausta, durante a comemoração de seu aniversário, quando foi surpreendida pelo seu pai num momento de namoro com João do Carmo. A moça não reagiu, mas, por um tempo ganhou guarida na casa do Velho Motta, até as coisas se acalmarem e ela poder reatar o relacionamento com o seu pai. Juvenal ainda de cabeça quente, ao saber que sua filha estava se casando com João do

Carmo, também tentou resolver com a arma de fogo, mas, sua tentativa foi frustrada ao se deparar com o Coronel Januário apadrinhando o matrimônio. Essa harmonia nas comunidades rurais, segundo a visão de Mauro, também é de responsabilidade dos fazendeiros locais, pois, o Coronel foi o exemplo de pacificação entre pai, filha e genro, ao intermediar o processo de anistia familiar entre Maria Fausta, Juvenal e João do Carmo.

Em *Canto da Saudade*, Mauro não apenas se preocupou em mostrar a harmonia na sociedade brasileira, como também definir essa harmonia, por meio das características gerais que ele considera ser da sociedade mineira. A começar por um ponto de vista genérico do cineasta, de representar o mineiro como o povo que opta por uma vida de hábitos simples, saudável e sem ostentação. Socialmente, o mineiro se apresenta vestido de modo comum entre os seus mantendo uma aparência modesta, independentemente, de seu nível socioeconômico e sociocultural. Historicamente sabemos que Minas Gerais foi durante o período da nossa história colonial o sítio de extração aurífera, onde foi administrado pela fidalguia portuguesa. As lavras eram propriedades desses fidalgos, os quais se distinguiam do restante da população mineira, pela ostentação material, hábitos extravagantes e influências sob outras autoridades da coroa lusitana. Já no período republicano percebemos que o comportamento passou a ser diferente e isso notamos pela visão de Mauro. O Coronel Januário apesar de se apresentar alinhado vestido com o terno de corte sóbrio, barba feita e asseado, ainda assim é percebemos que ele não usa nenhuma peça, ou acessório extravagante. Nem mesmo se utiliza de automóvel, assim como não vimos ninguém circular com algum pela cidade. A circulação é feita pelos carros de bois, charretes e cavalos. No filme, isso não se sustenta. Por mais que o Coronel Januário fosse visto como uma autoridade, por entre seus agregados, mesmo assim, não era alguém excêntrico no sentido material. Possuía apenas alguns caprichos, como ouvir o tradicional som do carro de bois conduzido por Galdino, entrar e sair do perímetro urbano do município, onde era proibido por decreto municipal.

Se para Mauro, o brasileiro do campo é um cidadão tranquilo, escrupuloso e íntegro em sua conduta, conforme as imagens de seus filmes, tudo isso também se deve à vida saudável no interior. A paisagem natural é um dos elementos responsáveis por trazer a calma espiritual e o sentimento de pertencimento do habitante da zona rural a sua terra, como encontramos em *Brasilianas*, *Canto da Saudade* e *Educação Rural*. Nessas produções, o lavrador é representado como um ser regrado, consciente de seu compromisso com o trabalho na roça e dos recursos hídricos, minerais e agrícolas em potencial que a sua terra tem a oferecer. Desse modo, o lavrador se dedica a uma rotina monástica. O caipira é aquele que aproveita o dia e sabe que tem que estar cedo, pois, o serviço é generoso em quantidade e em

extensão. Mais uma vez o cineasta expõe a sua moralidade com os hábitos de seus personagens, ao controlar os momentos de ócio deles. Em hipótese alguma, nenhum dos personagens se envolve com os prazeres boêmios do consumo de bebidas alcoólicas, jogatinas, ou quaisquer tipos de farras exageradas. Como no exemplo de Coronel Januário e Juvenal, ao fiscalizar as funções de Galdino e de outros agregados da fazenda. Mesmo nos dias de festas, não se permite que um agregado estenda um pouco a mais do seu tempo de descontração, pois, Juvenal determina o período de duração do entretenimento.

Concluimos que o universo rural de Mauro nos anos 1950 é um Brasil com valores e relações sociais de tempos remotos preservadas em suas tradições populares. Nossa terra brasileira é dos coretos mineiros, do rodar cantante do carro de bois, da música tocada no acordeom do caipira, dos fandangos, das festas, dos valores morais cristãos e das cachoeiras abundantes de uma natureza pouco tangida. Para Mauro, o caipira é o habitante brasileiro responsável por esse modo de vida que mantém permanente a nossa identidade cultural.

Ficha Técnica⁴⁵⁰***Canto da Saudade: a lenda do carreiro.***

Ano de produção: 1952;

País de origem: Brasil;

Local de produção: Volta Grande – MG;

Gênero: Drama;

Direção: Humberto Mauro;

Argumento: Humberto Mauro;

Roteiro: Humberto Mauro;

Narrativa: Margarida Stella;

Produtora: Estúdios Rancho Alegre;

Produção: Humberto Mauro;

Direção de fotografia: José A. Mauro;

Montagem: Luiz Mauro;

Música (Genérico): Canto do Pagé, de Heitor Villa-Lobos (Lírica de Paula Barros); O Guarani (trechos), de Carlos Gomes;

Música de: Carlos Anes; Ernesto Nazareth; Heitor Villa-Lobos; Noel Rosa; Kid Pepe; Raul Torres e Laureano Rangel.

Elenco: Cláudia Montenegro (Maria Fausta); Mário Mascarenhas (Galdino); Humberto Mauro (Coronel Januário); Alfredo Souto de Almeida (João do Carmo); Zizinha Macedo (Garrincha); Alcir Damata (Vicente); Francisco Mauro (Compadre Chico); Lourival Coutinho; Bandeira Duarte (Jornalista); Elizabeth Hodos (Edith); Ladislau Colaço; Silveira Sampaio (Ele próprio); Nicete Bruno (Ela própria); Luiz Delfino (Ele próprio); Flávio Cordeiro (Ele próprio); Landa Gory (Professora).

Ficção, longa-metragem, 35 mm, 83min, B&P, Volta Grande - MG, 1952, Produtora: Estúdio Rancho Alegre. Produção, direção, argumento e roteiro: Humberto Mauro; fotografia: José de Almeida Mauro, montagem: Luiz Mascarenhas, Noel Rosa e Humberto Mauro; colaboradores: Erich Walder, Alaíde Faria, Luiz Mauro, Matheus Colaço, José Poli; orientação técnica e artística: Manoel Ribeiro.

450

Sinopse

Coronel Januário candidata-se a prefeito da cidade. Maria Fausta, afilhada do coronel, é cortejada por Galdino, acordeonista da região, mas namora João do Carmo às escondidas do pai. Durante a campanha eleitoral, a moça desaparece. Após intensas buscas, Galdino localiza o abrigo onde ela estava junto com João do Carmo. O coronel tratou de realizar o casamento de Maria Fausta e João do Carmo. No entanto, durante a festa, percebe a ausência de Galdino, que havia partido. Segundo a lenda da região, em certos dias, quem passa perto do canavial pode ouvi-lo tocando, triste, a sanfona, saudoso do amor da cabocla.

Prêmios

Melhor Direção a Humberto Mauro – “Saci” conferido pela crítica de arte do jornal *O Estado de São Paulo* (1954)

Melhor Fotografia a José de Almeida “Zequinha” Mauro e Menção Honrosa a Humberto Mauro – “Governador do Estado” (1954)

Ficha técnica das séries do INCE

Brasilianas (1945-1955) ⁴⁵¹

Casinha pequenina e Chuá-Chuá - Brasilianas N. 01; documentário; curta-metragem; 35 mm; B&P, 7min; Rio de Janeiro – RJ; 1945; Produção: Brasil Vita Filmes / Instituto Nacional de Cinema Educativo; Direção: Humberto mauro;

Azulão e Pinhal -Brasilianas N. 02; documentário; curta-metragem; 35 mm; B&P, 7min; Rio de Janeiro – RJ / Volta Grande - MG; 1954; Produção: Rancho Alegre / Instituto Nacional de Cinema Educativo; Montagem: José Almeida Mauro; Direção: Humberto mauro;

Aboios e cantigas - Brasilianas N. 03; documentário; curta-metragem; 35 mm; B&P, 7min; Rio de Janeiro – RJ / Volta Grande - MG; 1948; Produção: Rancho Alegre / Instituto Nacional de Cinema Educativo; Direção: Humberto mauro;

Engenhos e usinas - Brasilianas N. 04; documentário; curta-metragem; 35 mm; B&P, 8min; Rio de Janeiro – RJ / Volta Grande - MG; 1955; Produção: Rancho Alegre / Instituto Nacional de Cinema Educativo; Direção de fotografia / Montagem: José de Almeida Mauro Direção: Humberto mauro;

⁴⁵¹

Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=Brasilianas&nextAction=lnk&lang=p>

Cantos de trabalho - Brazilianas N. 05; documentário; curta-metragem; 35 mm; B&P, 8min; Rio de Janeiro – RJ / Volta Grande - MG; 1955; Produção: Rancho Alegre / Instituto Nacional de Cinema Educativo; Direção de fotografia / Montagem: José de Almeida Mauro
Direção: Humberto mauro;

Manhã na roça: Carro de bois - Brazilianas N. 06; documentário; curta-metragem; 35 mm; B&P, 8min; Rio de Janeiro – RJ / Volta Grande - MG; 1956; Produção: Rancho Alegre / Instituto Nacional de Cinema Educativo; Direção de fotografia / Montagem: José de Almeida Mauro
Direção: Humberto mauro;

Meus oito anos - Brazilianas N. 07; documentário; curta-metragem; 35 mm; B&P, 11min; Rio de Janeiro – RJ / Volta Grande - MG; 1956; Produção: Rancho Alegre / Instituto Nacional de Cinema Educativo; Direção de fotografia / Montagem: José de Almeida Mauro
Direção: Humberto mauro;

Cantos de trabalho2 - Brazilianas; documentário; curta-metragem; 35 mm; B&P, 8min; Rio de Janeiro – RJ; 1958; Produção: Instituto Nacional de Cinema Educativo; Direção de fotografia / Montagem: José de Almeida Mauro
Direção: Humberto mauro;

Educação Rural (1955-1959)⁴⁵²

Captção da Água - documentário; curta-metragem; 35 mm; B&P, 11min; Rio de Janeiro – RJ; 1954; Produção: Campanha Nacional de Educação Rural, com Chicralla Haidar / Instituto Nacional de Cinema Educativo; Direção: Humberto Mauro;

Higiene Rural – Fossa Seca - documentário; curta-metragem; 35 mm; B&P, 11min; Rio de Janeiro – RJ; 1954; Produção: Campanha Nacional de Educação Rural, com Chicralla Haidar / Instituto Nacional de Cinema Educativo; Montagem: José Almeida Mauro; Direção: Humberto mauro;

Preparo e Conservação dos Alimentos - documentário; curta-metragem; 35 mm; B&P, 11min; Rio de Janeiro – RJ; 1955; Produção: Campanha Nacional de Educação Rural, com Chicralla Haidar / Instituto Nacional de Cinema Educativo; Direção de fotografia / Montagem: José de Almeida Mauro
Direção: Humberto mauro;

Construções Rurais - documentário; curta-metragem; 35 mm; B&P, 10min; Rio de Janeiro – RJ; 1956; Campanha Nacional de Educação Rural, com Chicralla Haidar / Instituto Nacional de Cinema Educativo; Direção: Humberto mauro;

⁴⁵²

Disponível em: <http://www.cinematca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=Educa%E7%E3o%20%20and%20%20Rural&nextAction=lnk&lang=p>

Silo Trincadeira - documentário; curta-metragem; 35 mm; B&P, 10min; Rio de Janeiro – RJ; 1955; Campanha Nacional de Educação Rural, com Chicralla Haidar / Instituto Nacional de Cinema Educativo; Direção de fotografia / Montagem: José de Almeida Mauro Direção: Humberto mauro;

Poços Rurais - documentário; curta-metragem; 35 mm; B&P, 12min; Rio de Janeiro – RJ; 1959; Produção: Campanha Nacional de Educação Rural, com Chicralla Haidar / Instituto Nacional de Cinema Educativo; Direção de fotografia / Montagem: José de Almeida Mauro Direção: Humberto mauro;

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha Campos; SOHIET, Rachel. *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: FAPERJ : Casa da Palavra, 2003. 248 p.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O Cinema como “Agitador de Almas”*: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999. 258 p.
- AMARAL, Amadeu. *Tradições Populares*. São Paulo: HUCITEC, 1987. 411p.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional II: danças, recreação e música*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 573 p.
- _____. *Folclore Nacional III: ritos, sabença, linguagem, artes populares e técnicas tradicionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 532 p.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira : Companhia das Letras, 1989. 280 p.
- AUTRAN, Arthur. *Alex Viary: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 272 p.
- BARRO, Máximo. *Agostinho Martins Pereira: o idealista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. 252 p.
- _____. *José Carlos Burle: um drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007. 368 p.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 333 p.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 408 p.
- CACCIAGLIA, Mário. *Pequena História do Teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1986. 275 p.
- CARONE, Edgard. *A Primeira República*. São Paulo: DIFEL, 1973. 392 p.
- CARNEIRO, Edison. *A sabedoria do folclore*. São Paulo Martins Fontes, 2008. 200 p.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006. 480 p.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 196 p.
- CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia*. Recife: Ed. UFPE, 2010. 241 p.
- DUARTE, Paulo. *Mazzaropi: uma antologia de risos*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. 340 p.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 259 p.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. 432 p., v. 3.

FRESSATO, Soleni Biscouto. *Caipira Sim, Trouxa Não: representações da cultura popular no cinema de Mazaropi*. Salvador: EDUFBA, 2011. 363 p.

GALVÃO, Maria Rita E. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. São Paulo: Brasiliense, 1981. 281 p.

GOMBRICH, Ernst. *História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012. 688 p.

GOMES, Ângela de Castro. *Olhando para dentro: 1930 – 1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. 312 p.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 475 p.

GONÇALVES, Maurício R. *Cinema e identidade nacional no Brasil: 1898 – 1969*. São Paulo: LCTE, 2009. 304 p.

GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986. 233 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 220 p.

JANOTTI, Maria de Lourdes M. *O Coronelismo: uma política de compromissos*. São Paulo: Brasiliense, 1992. 88 p.

JESUS, Maria Ângela de. *Glauco Mirko Laurelli: um artesão do cinema*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007. 288 p.

KIVI, Peter ... [et al.]. *Estética: fundamentos e questões da Filosofia da Arte*. São Paulo: Paulus, 2008. 436 p.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 368 p.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005. 159 p.

LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do folclore*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1972. 262 p.

_____. *A Ciência do Folclore*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 234 p.

MACHADO JR., Rubens ... [et al.]. *SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (SOCINE)*. São Paulo: Annablume, 2012. 482 p., v. 8.

MASCARENHAS, Mário. *Método de Acordeão Mascarenhas: teórico e prático* do Prof. Mário Mascarenhas. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978. Disponível em: <http://www.maykonlopes.com.br/wp-content/uploads/2013/07/metodo-de-acordeon-mario-mascarenhas1.pdf> Acesso em: 10 fev. 2016.

MARIZ, Vasco. *História da música brasileira*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1994. 550 p.

MORAES, Alyce Ferry de. Humberto Mauro e Walt Disney: Duas Visões sobre a Saúde Rural. *Revista Livre de Cinema: uma leitura digital sem medida* (super 8, 16, 35, 70 mm...), v. 2, n. 1, p. 37, 2015. Disponível em: <http://relici.org.br/index.php/relici/article/view/26/45> Acesso em: 23 mai. 2016.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013. 496 p.

ORTIZ, Carlos. *Romance do gato preto: história breve do cinema*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante. 1952. 197 p.

PANG, Eul-Soo. *Coronelismo e oligarquias 1889-1943: a Bahia na Primeira República brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 269 p.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. 259 p.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *A Invenção do cinema brasileiro: três movimentos de modernidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra : PUC, 2014. 192 p.

PEIXOTO, Luiz. *Casa de Caboclo*. [s.l.] : [s.n.], 1928. Disponível em: <http://www.letras.com.br/#!/luiz-peixoto/casa-de-caboclo> Acesso em: 11 abr. 2016.

PELLIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI, Cláudio M. *Alberto Cavalcanti: pontos sobre o Brasil*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. 447 p.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976. 230 p.

RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Secretária de Estado da Cultura de São Paulo / Art Editorial, 1990. 555 p.

RÊGO, André Heráclio. *Família e Coronelismo: uma história de poder*. São Paulo: Girafa, 2008. 379 p.

RIBEIRO, Fabiano Mauro. *No tempo do talento de Zeca e Humberto Mauro*. Disponível em: <http://www.ctav.gov.br/2008/12/18/no-tempo-do-talento-de-zeca-e-humberto-mauro/> Acesso em: 18 mai. 2015.

RIBEIRO, Joaquim. *Folclore do açúcar*. Rio de Janeiro: MEC : FUNARTE : Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. 1977. 227 p.

RIBEIRO, José Hamilton. *Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo, 2006. p. 203.

ROCHA, Glauber Pedro de Andrade. *A revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naif, 2003. 240 p.

_____. *A revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naif, 2004. 568 p.

RODRIGUES, José Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. 240 p.

SANTOS, Mário Ferreira; GALVÃO, Nádia Santos Nunes. *Convite à estética e convite à dança*. São Paulo: Logos, 1966. 244 p.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004. 400 p.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2015. 302 p.

SIMPSON, Jacqueline; ROUD, Steve. *Dictionary of English Folklore*. New York: Oxford University Press, 2003, p. 270.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001. 323 p.

VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida / sua arte / sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova : Embrasil, 1978. 360 p.

_____. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2009, p.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: FUNARTE : Ed. FGV, 1997. 332 p.

WERNECK, Ronaldo. *Kiriry Rendáua Tiribóca Opé: Humberto Mauro visto e revisto por Ronaldo Werneck*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 2009. 447 p.

ZANINI, Walter. A arte romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 185-207.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 128 p.