

A ESTÉTICA DO RURAL E ESTÉTICA DO FOLCLORE EM CANTO DA SAUDADE (1952), FILME DE HUMBERTO MAURO

Sérgio César Júnior³

Introdução

A finalidade deste artigo é abordar algumas ideias e conceitos teóricos de estética, utilizados na análise do filme *Canto da Saudade* (1952), do cineasta Humberto Mauro (1897-1983). Considerado pioneiro do cinema brasileiro, Humberto Mauro é referência em nossa cinematografia pelos cineastas de nosso País, principalmente pelos que integraram o Cinema Novo. Mauro realizou mais de duzentos filmes durante o período dos anos 1920 até 1967, ao trabalhar em estúdios como a *Phebo Films*, em Cataguases, *Cinédia*, *Brasil Vita Films* e Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), no Rio de Janeiro. O seu último longa-metragem foi *Canto da Saudade*, única obra produzida em seu empreendimento fugaz, os *Estúdios Rancho Alegre*. Com esse seu último longa-metragem, o cineasta tentou retomar de modo autônomo, o seu estilo e poética ao filmar os temas de seu interesse como a terra natal, o habitante rural, paisagem bucólica, música e cultura nacional. A partir de alguns conceitos e ideias sobre estética tratados por alguns artistas e intelectuais demonstraremos nesse artigo o que nos levou pensarmos a estética do rural e estética do folclore nos aspectos artísticos maurianos.

Notas sobre a formação técnica e estética de Humberto Mauro.

Humberto Duarte Mauro nasceu em Volta-Grande, Estado de Minas Gerais em 1897. Ainda criança se viu obrigado a migrar junto com sua família para Cataguases, por motivos profissionais de seu pai, um funcionário da companhia ferroviária da região. Nessa cidade, Mauro permaneceu até sua juventude e iniciou a sua carreira cinematográfica⁴. O interesse de Humberto Mauro em fazer cinema foi despertado durante sua juventude, quando ele montava e desmontava aparelhos eletroeletrônicos e motores dos geradores e transformadores de energia-elétrica. No início dos anos 1920, Mauro abriu em sociedade com um irmão, uma oficina de serviços técnicos de instalação e manutenção desses geradores, para atender as fazendas da região⁵. Essa habilidade de consertar aparelhos e máquinas, segundo Paulo Emílio Salles Gomes, Mauro adquiriu na oficina de seu primeiro mestre, Cypriano Teixeira Mendes que lhe ensinou o

³ Mestrando de História no Programa de Pós-Graduação de História, da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Esse artigo é parte resumida da pesquisa em andamento apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP): “Canto da Saudade (1952): o folclore e a visão de Brasil na obra de Humberto Mauro”.

⁴ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O Cinema como “Agitador de Almas”*: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, p. 31.

⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: EDUSP, 1974, p. 69-70.

ofício dos enrolamentos de motores⁶. Desde então, Mauro expandiu sua curiosidade sobre os funcionamentos dos mecanismos de outros inventos, como rádio e câmera fotográfica. O primeiro contato que teve com uma câmera cinematográfica foi com uma *Pathé 9,5mm*⁷, primeiramente o seu intuito era entender o sistema de captação e registro de imagens em movimento, assim descobrindo a possibilidade de utilizá-la na criação de narrativas fílmicas.

Outro mestre de Mauro foi o fotógrafo Pedro Comello, seu vizinho de origem italiana, que o incentivou na realização cinematográfica e na prática fotográfica. Num pequeno estúdio e laboratório caseiros, Comello o introduziu no processo de revelação e nas outras técnicas desta arte de registrar imagens fixas⁸. A amizade entre Mauro e Comello lhes renderam a fundação de um estúdio cinematográfico (*Phebo Sul America Films*) e parceria nos trabalhos artísticos. Comello foi o diretor de fotografia nos primeiros filmes de Mauro realizados em Cataguases.

A contribuição de Comello também se deu na formação do olhar estético de Mauro nas matinês do Cine-Teatro Recreio Cataguazense. Depois de cada sessão de cinema, ambos trocavam impressões técnicas sobre os ângulos de enquadramento da câmera, os tipos de personagens, cenários e a forma de construção da diegese específica de cada realizador⁹. A programação do Recreio era de filmes hollywoodianos, os quais foram para Mauro referências no estilo de filmar, preferencialmente, os de cineastas como Henry King (1886-1982) e David Wark Griffith (1875-1948). Os filmes que marcaram a memória de Mauro como espectador foram *Tol'able David* (1921), de Henry King¹⁰, *Intolerance* (1916) e *Broken Blossoms* (1919), ambos de David Wark Griffith¹¹.

Das únicas cinco produções da *Phebo Films* realizadas por Mauro restaram cópias de apenas três longas-metragens, sendo os *Thesouro Perdido* (1927), *Braza Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1929). O estilo artístico de Mauro começou a se definir a partir da realização de *Thesouro Perdido*, o qual lhe rendeu no ano seguinte o prêmio de melhor filme aferido pelos críticos da revista *Cinearte*, Pedro Lima e Adhemar Gonzaga¹².

A estrutura diegética de *Thesouro Perdido* é semelhante à de *Tol'able David*, contudo entre ambas há algumas diferenças nos enredos. Na obra de King, o herói que dá título ao filme (David) obtém êxito frente à situação de perigo e tem um final feliz. Já na trama de Mauro, o herói não tem a mesma sorte e morre ao tentar salvar a mocinha, que sai ilesa e termina a trama com um galã numa cena romântica na cachoeira. Para Paulo Emílio, a imaginação diegética de Mauro na elaboração de um roteiro possuía

⁶ Ibidem, p. 73.

⁷ Ibidem, p. 79.

⁸ Ibidem, p. 78.

⁹ Ibidem, p. 78.

¹⁰ Ibidem, p. 144.

¹¹ VIANY, Alex. *Humberto Mauro: Sua Vida / Sua Arte / Sua Trajetória no Cinema*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978, p. 132.

¹² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: EDUSP, 1974, p. 451.

limites¹³. O teórico atribui isso, ao talento prático do cineasta de consertar aparelhos e máquinas, conforme já apresentamos. A pouca imaginação intelectual foi originada do seu interesse como cinéfilo por produções de enredos mais digestivos construídos de maneira simples e objetiva, encontrada na grande parte das produções hollywoodianas¹⁴.

Com *Sangue Mineiro*, Mauro encerrou o Ciclo de Cataguases e aceitou o convite de Adhemar Gonzaga para trabalhar com ele no Rio de Janeiro como diretor de suas produções na recém-fundada *Cinédia*. O estilo de Mauro foi aperfeiçoado nos estúdios de Gonzaga, porém, aquela estética caipira que era a sua marca nos filmes de Cataguases foi substituída por enredos de estética da vida urbana, da primeira metade do século XX. As obras desse período foram *Lábios Sem Beijo* (1931) e *Ganga Bruta* (1933). Nessas tramas maurianas, as protagonistas eram mulheres jovens, burguesas e modernas que circulavam livremente pela cidade dirigindo seus automóveis com outros jovens de seus níveis sociais. Mesmo com enredos ambientados em meio urbano, Mauro mantinha um pouco do seu sotaque estético, pois ainda havia nas cenas românticas finais da mocinha com o galã, um encontro entre ambos em alguma paisagem rural.

Na trajetória mauriana dentro do INCE, o cineasta se viu obrigado a interromper a continuação do seu estilo iniciado no Ciclo de Cataguases e desenvolvido nos estúdios cariocas da *Cinédia* e *Brasil Vita Film*¹⁵. Isso ocorreu entre 1937 e 1947, no período em que o INCE estava sob a direção do antropólogo Edgard Roquette-Pinto. A partir de 1948 sob a direção de Paschoal Lemme, os projetos de Mauro ganharam mais liberdade¹⁶ e permitiu ao cineasta que retomasse sua antiga linha de filmes de temáticas rurais. As obras que indicam a retomada do seu estilo e poética bucólica são as séries documentais de curtas-metragens *Brasilianas* (1945-1964) e *Educação Rural* (1950-1955).

Quando realiza *Canto da Saudade* Mauro ainda está como funcionário do INCE, mas inaugura os *Estúdios Rancho Alegre* (Volta-Grande, MG) onde dirigiu o único filme desses estúdios seu último longa-metragem. O que há em comum entre *Canto da Saudade* e *Brasilianas* que estão condizentes com o estilo e poética mauriana, esteticamente são os planos conjuntos, ou gerais de morros, residências caipiras, gente nas cachoeiras, tudo isso acompanhado de um fundo musical.

A identificação de Mauro com as obras de compositores como Hekel Tavares nas cenas do filme é devido a essas terem sido inspiradas em temas de cultura nacional. Nas cenas musicais Mauro contou com o acordeonista Mário Mascarenhas, que além de interpretar o personagem principal, também demonstrou seu virtuosismo durante as performances dramáticas e musicais. O repertório do acordeonista foi eclético

¹³ Ibidem, p. 72-73.

¹⁴ Ibidem, p. 73.

¹⁵ Não tratamos da passagem de Mauro na *Brasil Vita Film*, por razões de não existir nenhuma cópia dos filmes *Favela dos Meus Amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936), pois a produtora sofreu um incêndio e destruiu parte de seu acervo. Isso nos impossibilitou de conferir o seu estilo de filmar nessas duas obras. Para entender melhor essa passagem de Mauro pelos estúdios da *Cinédia* e *Brasil Vita Film* ver SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004, p. 84-94.

¹⁶ MORETTIN, Eduardo Victorio. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 455.

variando entre o erudito e o popular. Executando desde obras de compositores clássicos brasileiros como Carlos Gomes, Heitor Villa-Lobos e Ernesto Nazaré, até as mais populares de Raul Torres e Florêncio, Noel Rosa, Kid Pepê e coretos de domínio público “Zum-zum” e “Peixe-Vivo”.

Estética do rural e estética do folclore

Volta-Grande, MG, a terra natal de Humberto Mauro foi mais do que um mero cenário para ambientar ações de personagens. O local serviu de oficina de criação estética, onde o cineasta desenvolveu sua poética visual filmando detalhes cotidianos de um nostálgico universo rural. Desde um carro-de-bois a circular nas estradas de terra, ou uma formação nebulosa no céu¹⁷, uma expressão facial do caipira, até uma cena de festa, tudo se contextualizou em sons e imagens nas suas narrativas fílmicas. Desta forma, Mauro concebeu um universo rural com percepções e valores a partir de uma paisagem habitada por gente e pelos traços culturais de sua terra.

Em *Canto da Saudade* a parceria entre Humberto Mauro e seu filho o diretor de fotografia José de Almeida Mauro (“Zéquinha Mauro”) consolidou uma sintonia entre ambos no trabalho com as imagens em movimento. Desde a realização de *Brasilianas*, Mauro e seu filho procuravam registrar detalhadamente a simplicidade dos aspectos efêmeros da natureza. A câmera captava as luzes incidentes nos objetos do cotidiano caipira e as cenas das manifestações tradicionais de nossa cultura, assim Mauro dava ao filme um sentido poético bucólico que naturalizava a convivência do homem com o campo.

Para entendermos a linha de construção da poética mauriana baseamos na ideia de estética autoral, na teoria do cineasta Glauber Rocha (1939-1981), quando ele justificou seus conjuntos de obras, ao defini-los como produtos artísticos de suas três fases cinematográficas. Essas fases ele as denominou de “Estética da Fome¹⁸”, “Estética da Violência¹⁹” e “Estética do Sonho²⁰”. Em cada uma dessas “Estéticas”, Rocha imprimia nos seus filmes suas percepções artísticas e histórico-políticas das realidades sociais, artísticas e culturais do Brasil e América Latina. Segundo Glauber Rocha havia a necessidade de sensibilizar os grupos hegemônicos da política econômica internacional sobre as condições das populações submetidas aos projetos políticos impopulares. O cineasta “dizia que nossa pobreza era compreendida mas nunca sentida pelos observadores internacionais²¹”. O propósito era dar visibilidade a “nossa pobreza” ao maior número possível de espectadores dos seus filmes, sobre a gravidade da situação econômico-social brasileira e principalmente com isso sensibilizar os organismos mundiais.

¹⁷ RIBEIRO, Fabiano Mauro. No tempo do talento de Zequinha Mauro. Rio de Janeiro: CTAv. 18/12/2008. Disponível em: <http://www.ctav.gov.br/2008/12/18/no-tempo-do-talento-de-zeca-e-humberto-mauro/>. Acesso 18 mai. 2015.

¹⁸ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 66.

¹⁹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 66.

²⁰ *Ibidem*. p. 248.

²¹ ROCHA, loc. cit.

Conforme já esclarecido no parágrafo anterior, das “Estéticas” de Glauber Rocha aproveitamos apenas a ideia, porém não o conceito, para mapearmos e refletirmos o estilo e a poética de Humberto Mauro em *Canto da Saudade*. Apesar de Glauber Rocha ter considerado Mauro a referência maior do movimento Cinema Novo²², ainda sim é necessário destacar as distinções entre os dois estilos. Também é necessário fazer as devidas ressalvas entre as estéticas de Glauber Rocha e de Humberto Mauro. Lembrando que as percepções de Glauber Rocha interpretavam um contexto político contundente brasileiro e latino-americano. Já as de Mauro estavam sob a memória subjetiva do cineasta com sua terra, representando um Brasil rural nas cenas musicais de manifestações de cultura nacional.

Partindo para a etimologia do termo estética. Se recordarmos a origem semântica pensada pelos antigos gregos no período clássico, estética é sinônimo de sensação, sentir e sentimento²³. Doravante ao século XVIII, estética passa a ser um desdobramento da filosofia, se tornando uma disciplina que estuda a percepção do belo²⁴. O primeiro vínculo estabelecido entre um sujeito com sua terra é por meio das sensações físicas que ele experimenta durante as fases de sua vida. O artista manifesta os seus sentimentos oriundos dessa experiência sensorial nativa a partir do seu ofício, ao conceber uma obra. No caso de Humberto Mauro com Volta-Grande, suas recordações da terra natal, também foram frutos dessas sensações subjetivas como o cheiro, som, cores, luminosidade, volume, dimensões, sabores e texturas. Essas formas captadas por todos os sentidos de nosso corpo, o filósofo Mário Ferreira dos Santos classificou de “intuição sensível²⁵”. Aquilo “que é um captar imediato dos fatos exteriores pelos nossos sentidos, que nos transmite deles uma imagem²⁶”.

Para o filósofo Donald W. Crawford, o ser humano atinge a sensação de bem-estar quando ele toma contato com a natureza se relacionando visualmente com a fauna e flora originais, ou pouco impactadas pela ação antrópica. Esse tipo de contato faz com que o indivíduo afira valores estéticos ao ambiente, como se lançasse um olhar de apreciação a uma obra de arte exposta em um salão. No entendimento do filósofo, o indivíduo procura nos locais naturais refugiar-se da vida urbana, ou segundo sua definição, a natureza dá a ele a condição de “um afastamento da sociedade²⁷”. Isso faz com que muitos indivíduos elejam suas paisagens e fundam parques ecológicos, ou patrimônios naturais a serem frequentados e preservados por seus visitantes e associados²⁸. Dentro das áreas escolhidas, segundo Crawford, a partir de um movimento

²² ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 66.

²³ SANTOS, Mário Ferreira dos. *Convite à Estética*. São Paulo: Logos, 1966, p. 11.

²⁴ GUYER, Paul. As origens da estética moderna: 1711-35. In: KIVY, Peter (org.). *Estética: fundamentos e questões da Filosofia da Arte*. São Paulo: Paulus, 2008, p. 27.

²⁵ SANTOS, Mário Ferreira dos. *Convite à Estética*. São Paulo: Logos, 1966, p. 63.

²⁶ SANTOS, loc. cit.

²⁷ 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.

²⁸ 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.

voluntário de “volta à natureza²⁹”, o indivíduo se reconecta consigo mesmo desenvolvendo “virtudes morais individuais³⁰”.

A preferência subjetiva dos artistas por uma paisagem no local de refúgio, ou por razões de ócio, ou como inspiração no processo criativo de elaboração de uma obra artística é definida pela filósofa Anne Cauquelin, como “a paisagem na janela³¹”. Para a filósofa, nossos olhos observam algo dentro de um espaço limitado semelhante ao de uma janela que emoldura a cena visualizada, sendo essa janela o nosso acesso ao mundo externo³². A tela no seu significado literal é o suporte imagético do trabalho do artista, se tornando essa, a sua janela para o mundo, pois nela está selecionado o trecho da paisagem a ser representado. O efeito ótico produzido pela luz nos ambientes externos, ou internos, ao derivar ilusões expressionistas de contrastes, ou múltiplas gradações de intensidade de luz e sombra provoca nos artistas a necessidade de projetar na tela suas impressões³³. Eles o fazem conforme as técnicas próprias de cada fazer artístico.

Entendemos que no ofício do pintor a tela branca é preenchida com informações pinceladas e traduzidas no colorido das paletas, até se definir em imagem figurativa do cenário natural. No fazer do cineasta, ao registrar com a câmera, ele conduz as cenas roteirizadas e adaptadas e as recriam no processo de montagem, em um jogo semântico com imagens e sons. Ambos possuem em comum técnicas próprias de desnaturalização e representação de suas percepções sobre o mundo, para exibí-las ao espectador. Com isso, Cauquelin expõe o potencial polissêmico ou convencional que a tela pode sugerir a quem a observa. Segundo a filósofa a interpretação do artista na tela é a janela de acesso ao exterior de uma casa, assim também podemos dar a ela um novo recorte com “nosso ponto de vista (singular, infinitesimal)³⁴”.

Somando a tudo que foi apresentado até aqui sobre estética, outro conceito que contribuiu na nossa análise de *Canto da Saudade* foi o de beleza, do filósofo Erwin Panofsky. Com base no pensamento clássico do orador romano Cícero, Panofsky ao definir a obra de arte como uma “representação sublime³⁵”, nos traz a ideia de que o belo se faz na mente, ou espírito do artista. O artista é quem percebe pelo contato visual, registrando mentalmente uma imagem e somente ele consegue encontrar a beleza num rosto humano, ou num objeto e em uma paisagem. Nesse sentido a perfeição da imagem é um processo mental do artista que o inspira a realizar com sua técnica a produção de uma obra de arte.

Enfim, todos esses conceitos estéticos, nos instrumentalizam no mapeamento do estilo e poética maurianos em *Canto da Saudade*. Os valores dados pelo artista, quando em contato com a sua terra para

²⁹ CRAWFORD, loc. cit.

³⁰ CRAWFORD, loc. cit.

³¹ CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 136.

³² CAUQUELIN, loc. cit.

³³ CAUQUELIN, loc. cit.

³⁴ CAUQUELIN, loc. cit.

³⁵ PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, p. 16.

realizar essa obra desnaturalizando a paisagem em sentido polissêmico e convencional em som e imagens em movimento.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O Cinema como "Agitador de Almas": Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume, 1999, 258 p.
- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, 196 p.
- KIVY, Peter (org.). *Estética: fundamentos e questões da filosofia da arte*. São Paulo: Paulus, 2008, 436 p.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013, 494 p.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974, 475 p.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, 259 p.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, 238 p.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, 559 p.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004, 398 p.
- VIANY, Alex. *Humberto Mauro: Sua Vida / Sua Arte / Sua Trajetória no Cinema*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978, 360 p.