

MAURO E DOIS OUTROS GRANDES

Publicado em *Il cinema brasiliano*, Gênova, Silva Editore, 1961, p. 65-71, sob o título *Mauro e due altri grandi*.
(tradução de Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado para o livro *Um intelectual da linha de frente*)

Contam-se nos dedos os brasileiros que conhecem bem a obra de Humberto Mauro, e eu não sou um deles. Mas não há nenhum outro diretor de cinema brasileiro que me interesse tanto.

Conheço mal os filmes de Mauro pois vivi muitos anos afastado do cinema brasileiro, não só do ponto de vista geográfico mas também do intelectual. Quando posteriormente adquiri o gosto pela problemática social, econômica e estética do cinema do meu país, o acesso aos filmes de Mauro tinha-se tornado difícil. Felizmente não se perderam; existem cópias negativas ou positivas de quase todos, e sei que um dia terei ocasião de vê-los e estudá-los.

Mas, se os contatos com a obra foram escassos, foram muito freqüentes com o seu autor. Diria até que somos amigos e fico tentado a afirmar que o conheço bem. Mas, pensando melhor, me contenho. E me pergunto se a personalidade dele é tão simples quanto parece à primeira vista. Talvez o ar bonachão de provinciano assumido e convicto seja uma máscara que encobre sentimentos complexos e atormentados. Por isso mesmo, o método de aproximação mais adequado a Humberto Mauro é certamente a dúvida sistemática frente à sua simplicidade como artista e como homem.

Como muitos de seus colegas estrangeiros, os três personagens mais célebres do cinema brasileiro - Mario Peixoto, Humberto Mauro e Lima Barreto - padecem de megalomania. Em cada um deles, esta característica se manifesta de modo diverso e em Mauro, na sua forma mais sutil.

Peixoto é o autor de *Limite*, filme famosíssimo e de grande prestígio, mas que poucos viram. Sou um dos privilegiados. Foi há uns vinte anos e devo confessar que me agradou. A impossibilidade de revê-lo, porém, tornou os seus contornos imprecisos em minha memória. Recentemente, visitando a Faculdade Nacional de Filosofia no Rio de Janeiro, pude rever uma meia dúzia de planos, prováveis variações descartadas na montagem da versão original de *Limite*. Essas cenas de Peixoto causaram em mim uma forte impressão. Mas o filme, por melhor que seja, não me parece capaz de justificar a megalomania do autor.

A atitude de Peixoto diante do seu único filme encerra traços de absoluto delírio. A cópia positiva existente está mutilada e do negativo original restam apenas fragmentos. À parte a real estatura artística da obra, *Limite* é fenômeno importantíssimo no modesto panorama do cinema brasileiro. Seria normal e desejável fazer logo um contratipo e recuperar o que resta do filme, coisa que aliás já teria sido feita se Peixoto não se intrometesse em cada tentativa. Acho que nunca entenderei o motivo das suas reiteradas evasivas ou negativas. Às vezes me parece que uma espécie de orgulho tortuoso o faz desejar que sua obra pereça em lenta agonia, cercada da ansiedade de um número cada vez maior de jovens e fiéis admiradores. O mito da obra-prima perdida é uma constante na vida literária do Brasil colonial e dos primeiros anos pós-independência; não é impossível que, no Brasil moderno, o filme *Limite* reencarne esse mecanismo compensador quando a derradeira cópia chegar à fase final da decomposição química.



O cangaceiro

Daí em diante, será inútil verificar historicamente a afirmação de que Eisenstein teria demonstrado entusiasmo pela fita, ou mesmo certos fatos controvertidos sobre a impressão que a obra teria causado no Brasil e no exterior, quando foi lançada, há vinte anos. O universo de *Limite* não pertencerá mais à história, à estética ou ao cinema. O filme estará plenamente inserido na lenda e no mito, e a herança de Mario Peixoto aos pósteros não será a sua obra, mas o seu delírio transmitido a alguns milhares de pessoas.

Lima Barreto delira também, mas de outra maneira. A sua megalomania é um fato concreto; porém, dotado de agudíssimo senso publicitário, ele se utiliza deste traço da sua personalidade em exhibições deliberadas e calculadas. Supor que o enorme sucesso internacional de *O Cangaceiro* tenha virado a cabeça de Lima Barreto seria um erro. Ele não mudou. Estou certo de que a consagração não o surpreendeu. Muito antes pelo contrário.

Depois de *O Cangaceiro* Lima Barreto preparou *O Sertanejo*. A propósito deste projeto não realizado volto a evocar o mito da obra-prima perdida. Há muitos anos assisti à leitura de *O Sertanejo* pelo próprio Lima Barreto. Impossível descrever este extraordinário espetáculo: não saberia reproduzi-lo com exatidão. O autor, que interpretou pequenos papéis em filmes (pelo menos, duas vezes) sempre demonstrando ser mau ator, recitou todos os personagens da fita que idealizou com um brio e um vigor histrionico extraordinários.

Lima Barreto é atrevido e não tem medo da vulgaridade; no roteiro de *O Sertanejo*, ele se salva pela inspiração constante. Não só as personagens épicas revelam o seu largo fôlego. Das cenas íntimas aflora um lirismo do cotidiano que o cinema brasileiro não conseguira ainda expressar e que só encontramos em alguns versos da nossa modesta poesia. Nunca cheguei a ler o roteiro de *O Sertanejo* e a impressão que me causou o projeto deve ser em parte atribuída à presença estimulante e cativante do próprio Lima Barreto. E porém indiscutível que nos encontrávamos então diante de uma explosão de energia e imaginação, deploravelmente sufocada em seguida pelas circunstâncias adversas em que mergulhou, naqueles tempos, o cinema brasileiro. Só agora, depois de tantos anos, Lima Barreto realizou o seu segundo filme de longa metragem,

A Primeira missa, provavelmente uma obra de encomenda para estimular vocações sacerdotais. Com toda a sua capacidade de desdobrar-se em várias crenças, é difícil dizer se Lima Barreto esteve de fato à vontade na realização dessa história moral, convencional e exemplar. A fita se passa numa pequena cidade do interior e sua ação transcorre em grande parte no Brasil de antes de 1930. Parece impossível que Lima Barreto fosse capaz de manifestar a sua adesão afetiva aos valores arcaicos de um país agrário e pouco desenvolvido.

E assim voltamos a Humberto Mauro. Se Peixoto, em trinta anos, realizou um único filme e Lima Barreto mal concluiu o segundo, o caso de Mauro é bem outro. A sua produção é relativamente abundante, uma dúzia de filmes em trinta e cinco anos, sem contar os documentários – certamente mais de uma centena – que realizou para o Instituto Nacional do Cinema Educativo.

Conheci Mauro há vinte anos no Rio de Janeiro, mais precisamente, no Instituto. Falava dos seus filmes com discrição e modéstia quando, a certa altura, a propósito de não sei mais que processo técnico utilizado numa das suas fitas, deixou escapar um comentário maroto: “Dizem que um americano, um tal de Griffith, fez a mesma coisa em um dos seus filmes. Preciso verificar se foi antes ou depois de mim, ou na mesma época”. Eu, que até então ouvia distraído a conversa, pois não estava de fato muito interessado no cinema nacional, fiquei curioso. Percebi então que Mauro, evidentemente bom conhecedor das obras do “tal Griffith”, procurava maliciosamente retardá-las, insinuando-se como pioneiro em escala internacional. Quando, recentemente, me falaram da existência de um obscuro poeta brasileiro, Salome, que antecipava a data das suas poesias inspiradas em Victor Hugo na vã esperança de ocultar a sua fonte, me veio à lembrança o Humberto Mauro daqueles tempos. Hoje ele sabe que o encanto gerado pelas suas obras repousa em valores mais permanentes do que os inventos técnicos, mas aquela sua velha preocupação será decerto útil para os estudiosos que se dispuserem a entender o que teria levado o jovem Mauro a fazer cinema, em 1925, na pequena cidade de Cataguases, interior de Minas Gerais.

A Cataguases daquela época deverá um dia ser estudada de perto. Não foi somente por Humberto Mauro que a cidadezinha



Ganga bruta



Limite

se tornou célebre. O Brasil vivia então o período heróico do Movimento Modernista na literatura e nas artes, iniciado em São Paulo poucos anos antes. Surpreendentemente foi no mundo pequeno, isolado e remoto de Cataguases que surgiu o primeiro grupo intelectual (chegaram a editar uma revista, *Verde*) que se declarou solidário aos jovens escritores e artistas de São Paulo, cuja rebeldia foi um marco indelével na evolução da vida cultural brasileira. É inimaginável que, numa cidadezinha como Cataguases, não se produzisse um contato entre Humberto Mauro e o grupo “Verde”, mas não há qualquer prova de que o futuro cineasta tenha sido tocado de algum modo, pelo espírito modernista.

Mauro se dedicou ao cinema não porque fosse intelectualmente moderno, pois não o era, mas porque possuía o gosto e o talento da mecânica. Inicialmente, foi o lado mecânico da máquina de filmar que o seduziu. Isso não significa que fosse desprovido de sensibilidade. O gosto e as idéias de Mauro, apesar da sua indiscutível inteligência e vivacidade, eram eminentemente convencionais. É muito provável, caso tivesse escolhido um outro meio de expressão, que a sua contribuição não ultrapassasse o âmbito restrito da curiosidade regional. As imagens primorosamente enquadradas e montadas por Mauro nos seus filmes, se transportadas para outro terreno artístico, seriam exemplo do conformismo mais desolador. O que permitiu a Mauro superar-se intelectualmente foi o prazer criador do manejo de uma máquina de filmar.

O talento técnico intuitivo de Humberto Mauro permitiu-lhe absorver o que faziam os diretores estrangeiros, seguir os seus passos, tentar repetir a sua linguagem ousada. É o que dá a alguns dos seus filmes – sobretudo *Ganga bruta* – um tom ora clássico ora de vanguarda, que chamou a atenção dos críticos que ultimamente vêm se interessando pela sua obra.

A introdução de *Ganga bruta* é um modelo de articulação e economia de linguagem. Com uma precisão que nada fica a dever aos mestres estrangeiros, a conjugação destes elementos ao longo do filme – como por exemplo na sequência da caminhada trôpega de um personagem

bêbado, em que a câmera de filmar se torna um elemento dramático participante – corresponde às aspirações da vanguarda internacional. Se o valor do filme se reduzisse exclusivamente a esses aspectos, *Ganga bruta* não teria maior interesse. O que o faz atraente e saboroso é a sua qualidade a um só tempo muito brasileira e pessoal. Se a heroína evoca o conceito do encanto feminino no cinema americano, derivado do conceito griffithiano vigente até a década de 20 da beleza frágil, e o herói, com seus impulsos, sua melancolia, seu código de honra, seus bigodes – um traço latino-americano em geral e brasileiro em particular, encarna indiscutivelmente a expressão nacional, o universo das personagens secundárias traduz, sublinhada e deformada por um obscuro pessimismo, a realidade brasileira, que Mauro compartilha com muitos outros realizadores cinematográficos brasileiros, antigos e modernos. O povo brasileiro era e ainda é um povo brutal. Pode-se dizer que Mauro deliberadamente escolheu os seus colaboradores com base em critérios negativos. Há uma sequência de briga num bar que assume a forma penosa de um balé grotesco.

Ganga bruta, tal como boa parte do cinema dramático brasileiro, vem impregnado de um clima de estagnação e decadência. O que não impede, porém, que no filme – como de resto de modo ainda mais claro em obras anteriores e posteriores do autor – se manifeste o lirismo que a vida no interior inspira a Humberto Mauro.

Faz tempo que não o vejo. Suponho que deve estar intratável depois de ter sido descoberto por Georges Sadoul. Mas sempre naquela sua maneira característica, de caipira desconfiado que aparentemente nada quer, mas na realidade tudo exige na sede insaciável de reconhecimento.

Humberto Mauro, Mario Peixoto e Lima Barreto são as personalidades mais fascinantes da história do cinema brasileiro. A mania de grandeza não é neles traço negativo de caráter, e sim arma para combater a frustração a que se vêem até hoje condenados todos os artistas e artesãos do cinema brasileiro. A sua megalomania é na verdade grito de protesto.