

OS QUASE ÉPICOS DE HUMBERTO MAURO



Humberto Mauro, Cinema, História



Eduardo Morettin



A obra de Humberto Mauro teve a sorte de ser abordada em profundidade por grandes pesquisadores como Paulo Emilio Salles Gomes, Alex Viány e Sheila Schwartzman, para citar somente os que publicaram ou organizaram livros a respeito. As diversas fases do seu cinema – Cataguases, Cinédia, INCE/Instituto Nacional de Cinema Educativo, Rancho Alegre – suscitaram abordagens diferenciadas do trabalho de um realizador que personifica boa parte das transformações ocorridas no cinema brasileiro na primeira metade do século passado.

Em *Humberto Mauro, cinema, história* (Alameda, SP, 2013), o professor e pesquisador Eduardo Morettin debruça-se sobre um recorte muito específico do trabalho de Mauro: apenas dois filmes históricos que ele realizou em fins dos anos 1930: o longa *O descobrimento do Brasil* (1937), produzido pelo Instituto de Cacau da Bahia com apoio do INCE, e o média *Bandeirantes* (1939, referido no livro como “Os Bandeirantes”), já integralmente produzido pelo instituto.

A imersão vertical da pesquisa de Morettin na gênese e na produção desses filmes vai gerar alguns efeitos bastante curiosos. Primeiro, o de inverter o movimento usual desse tipo de investigação, que é no sentido da História para o filme. O pesquisador geralmente vai colher na História os subsídios para uma análise mais aprofundada da obra cinematográfica, que é seu objeto e alvo. Morettin, ao contrário, parte dos filmes para esquadriñar a História, que é seu horizonte. Assim, o processo de concepção e realização dos filmes vai atrair os documentos e as ideias que caracterizavam um momento histórico, a que os filmes pretendiam servir.

O outro efeito é o de fazer a figura de Humberto Mauro esmaecer um pouco em vista da magnitude do projeto ideológico que regia a implantação de um cinema



Bandeirantes

educativo durante o Estado Novo. Tanto *O descobrimento do Brasil* quanto *Bandeirantes* contaram com a pesquisa e a orientação do historiador Affonso de Taunay, diretor do Museu Paulista, e do antropólogo Edgar Roquette-Pinto, intelectuais plenamente identificados com a recuperação e monumentalização do passado empreendidas pelo governo Vargas no rumo da construção de um “nacionalismo de massas”. Mauro, portanto, embora assine como diretor, vai ser solicitado a atuar mais como técnico cinematográfico, alguém capaz de converter em imagens as propostas da “intelectualidade dominante”.

Apesar dessa evidência, Morettin vai buscar, numa análise fílmica pormenorizada, as opções e também as insuficiências que subverteram, aqui e ali, o cumprimento da encomenda pelo cineasta. Para tanto, ele se debruça sobre os textos e as demandas dos educadores que fomentaram os pressupostos ideológicos dessa apropriação da arte pela educação cívica e pela cristalização de uma História oficial. Localiza os documentos que identificam a intenção de criar, em *O descobrimento*, um padrão “limpo” e “fidedigno” de filme histórico; e em *Bandeirantes*, um veículo audiovisual para o projeto da “Marcha para o Oeste”, criado por Vargas para ocupar vazios demográficos à base de idealismo e sacrifícios.

Um dos elementos que mais impressionam nesse livro de quase 500 páginas, com mancha gráfica mais larga que a média, são as 23 páginas de referências bibliográficas. O escopo da pesquisa é realmente extraordinário e inclui arquivos históricos e institucionais, livros didáticos e um sem-número de quadros, gravuras e desenhos.

Os parâmetros de legitimação do filme histórico estavam principalmente em documentos (como a Carta de Pero Vaz de Caminha) e nas artes plásticas, o que Morettin vai examinar com lupa de investigador. E aqui não se trata apenas de apontar inspirações, mas também de detectar as diferenças que torcem o sentido para adaptá-lo às conveniências do momento. Especialmente interessante é o apagamento de todo sinal de violência e imposição dos portugueses sobre os índios, em troca de uma dramaturgia da harmonia, da cordialidade e da submissão espontânea. O mesmo se verifica em relação a *Bandeirantes*. Nesse



caso, havia mesmo indicações de batalhas sangrentas no roteiro original de Mauro, mas que não chegaram a ser encenadas. A escravidão e a dizimação dos índios não têm lugar no filme, diluídas em imagens de colaboração inter-racial – perfeito modelo para o ideal de servir à Pátria com disciplina, trabalho coletivo e alegria.

A tenacidade do autor o leva a analisar desde as motivações da trilha musical de Villa-Lobos para *O descobrimento* até as relações entre a decoração do Museu Paulista e a configuração estética de *Bandeirantes*. Tudo, porém, navega na direção final de Humberto Mauro. Morettin utiliza o conceito de “pluralidade de canais”, cunhado por seu orientador Ismail Xavier, para examinar a contribuição específica do diretor, vale dizer seu grau de autoria. A conclusão mais evidente diz respeito a uma certa incompatibilidade de Mauro com a linguagem do épico. Daí sua preferência pelo registro da melancolia, do cansaço e do sacrifício do bandeirante, isto sem falar na tradição de precariedade do próprio cinema brasileiro que redundava em aventuras sem exaltação, erros de continuidade e inadequações na direção de atores. Um aspecto, porém, é destacado como clara opção pela imagem antiépica: o plano final de *O descobrimento*, que enfoca dois degredados deixados no Brasil após a partida da esquadra de Cabral.

Descontadas algumas reiterações típicas da exposição acadêmica, mas que até ajudam a preservar as linhas de raciocínio em trabalho de tal fôlego, *Humberto Mauro, cinema, história* é um texto de rara fluência e poder sugestivo. É provável que nenhum filme brasileiro tenha sido objeto de empreitada semelhante à que dissecou esse dois quase épicos que, para Morettin, representam “um interregno na carreira de Mauro”. Um interregno de (relativa) obediência a Roquette-Pinto. ■