

Humberto Mauro, cinema, história

Humberto Mauro, cinema, history

MARÍLIA SCHRAMM RÉGIO

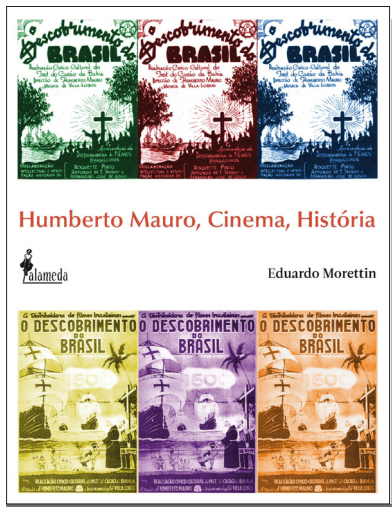
Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

<msregio@gmail.com>

MÁRCIO ZANETTI NEGRINI

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

<marcionegrini@uol.com.br>



MORETTIN, Eduardo.

Humberto Mauro, cinema, história.

São Paulo: Alameda, 2013. 496p.

Humberto Mauro, cinema, história é a junção da dissertação de Mestrado e da tese de doutorado, de Eduardo Morettin, defendidas em 1994 e 2001, respectivamente, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com orientação de Ismail Xavier. Morettin é historiador e professor de História do Audiovisual, na ECA/USP, neste seu trabalho desenvolve uma mescla de pesquisa historiográfica com análise fílmica, de modo a amplificar o tema do cinema educativo do governo de Getúlio Vargas, para além da mobilização documental.

O livro questiona as relações estéticas dos filmes *O Descobrimento do Brasil* (1937) e *Os Bandeirantes* (1940) em vista da ambivalência entre a contribuição e a insubordinação da linguagem cinematográfica ao projeto ideológico do Estado Novo. A escolha dos filmes corresponde ao momento de Humberto Mauro que abrange um período do cinema brasileiro cuja história articula-se com a educação, através de um plano político pedagógico voltado para a construção de um ideário nacional. Cabe salientar, que as obras permitiram um diálogo com questões iconográficas, tradições históricas e, ao mesmo tempo, pensar contextos em um sentido mais amplo do que se mostrava na época.

A partir do reconhecimento do cinema como um lugar da memória, que pode servir para a constituição de monumentos capazes de localizar no passado justificativas para um projeto presente, o autor nos mostra a documentação que convém aos saberes positivistas de uma época e a elaboração de uma cinematografia histórico-científica capaz de subsidiar a noção cívica do país. Morettin observa que o Estado institui, em 1932, a obrigatoriedade da exibição de curtas brasileiros antes dos longa-metragens estrangeiros, os chamados complementos. Com isso, o governo também passa a controlar a produção de filmes de caráter educativo e, cria-se o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em 1936, responsável pelas produções destinadas para salas de aula *a priori*, mas não somente, pois boa parte desses filmes também eram exibidos em salas comerciais.

O autor narra às circunstâncias que levam a constituição do INCE onde Humberto Mauro atuou como responsável técnico a partir de 1936. Essa designação técnica de Mauro é apontada como o lugar do diretor na realização de filmes cujo pensar era pretensamente articulado por aqueles que respondiam como os intelectuais capazes de designar a leitura correta da história, em uma valoração legitimada pela mobilização iconográfica e documental do período designado. Morettin ressalta que a atividade

do diretor-técnico era restrita aos documentos referenciais e obrigatoriamente subordinada aos historiadores que avaliavam o processo de construção dos filmes num controle extremo, próprio de um momento marcado pelo autoritarismo.

Humberto Mauro era considerado um técnico na direção do filme encomendado pelo Instituto do Cacau da Bahia (ICB), *Descobrimento do Brasil* (1937), e posteriormente, através do INCE, em *Os Bandeirantes* (1940), cabia aos intelectuais à catalogação do repertório imagético mobilizado para construção dos filmes. Destacam-se os nomes do antropólogo Edgar Roquete-Pinto e do diretor do Museu Paulista, Afonso Taunay. Morettin pontua um reconhecimento do cinema como potência de comunicação ideológica em detrimento do seu reconhecimento no status da arte. O pictórico, a música e literatura sobre os fatos históricos eram o que legitimavam nesses filmes um lugar de reconhecimento intelectual e artístico ainda que deslocados da *mise en scène*.

Através do mapeamento dos materiais criados no decorrer do século XIX sobre o tema do descobrimento e que deram subsídios à elaboração do filme *Descobrimento do Brasil* (1937), Morettin nos leva ao encontro da construção da memória e das estratégias de autenticação do filme em suas relações com os lugares de devoção a pátria e a fundação do que se desejou como ideia de nação. Soma-se ao referencial imagético e documental, a música de Heitor Villa-Lobos, alusão erudita que se apresenta como monumento sonoro de modo a ratificar, através do filme, a função da música no projeto ufanista de Vargas.

O autor evidencia a *mise en scène* desde o ponto de vista do colonizador português a representação que dispõe engendrar o contato harmonioso entre o povo indígena e os europeus. Morettin permite-nos notar que essa função gregária na gênese da civilização brasileira operada pelo filme corrobora com as ideias do regime nacionalista. No entanto, fica destacado no livro que a grandiloquência da trilha de Villa-Lobos destoa das imagens na medida em que Humberto Mauro opta por sugerir um caráter

melancólico aos personagens. De modo que, *Descobrimento do Brasil* (1937) não cumpre a função épica desejada em seu projeto.

Já o filme *Os Bandeirantes* (1940) ilustrava outro projeto ideológico do Estado Novo: a marcha para o oeste. Há também uma contemplação nacional, mas que prioritariamente enaltece a ocupação territorial do centro do Brasil. Neste contexto, diversos ideólogos vão criar um imaginário e representações simbólicas no filme que buscassem justificar a proposta, prefigurando o líder bandeirante como se fosse Getúlio Vargas. Assim, a obra tenta mostrar que em um trabalho conjunto e com os mesmos ideais de nação, conseguimos conquistar o que almejamos.

Como na produção de *Descobrimento do Brasil* (1937), em *Os Bandeirantes* (1940) também havia o dever de intelectuais importantes na equipe, para assim designar um saber cientificamente correto. Com o suporte de Taunay, utiliza-se quadros e estátuas do Museu Paulista, corroborando um estímulo iconográfico da época.

Algumas conclusões do pesquisador compreendem que havia um preconceito demasiado da aristocracia brasileira em torno do nosso cinema, em razão de que o mesmo era realizado por imigrantes e de origem popular. Além de precário, suas representações imagéticas transgrediam a noção desejada de um estado desenvolvimentista cujo valor de comunicação encontrava-se no figurar de um país civilizado e economicamente moderno. Das relações com o cinema hollywoodiano, Morettin mostra o referencial imagético pressuposto para uma representação brasileira ao gosto da elite. O que se produzia de cinema nacional era rechaçado pela classe legitimadora da produção cultural da época.

Verificamos que *Humberto Mauro, Cinema, História* articula um trabalho historiográfico e iconográfico, que constitui as concepções estéticas dos filmes ao mesmo tempo em que contextualiza a sociedade na qual essas obras emergiram. Com a análise fílmica, percebemos também não apenas aquilo que está vinculado a

um projeto de sociedade, mas como a linguagem audiovisual é capaz de tencionar os modos de representação cinematográfica ambicionados pela ideologia do Estado Novo. ●

Endereço dos autores:

Marília Schramm Régio <msregio@gmail.com>

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 7 – Partenon

CEP 91530-000, Porto Alegre, RS, Brasil

Márcio Zanetti Negrini <marcionegrini@uol.com.br>

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 7 – Partenon

CEP 91530-000, Porto Alegre, RS, Brasil