

NARRATIVAS SOBRE MAURO: VOZES/INTÉRPRETES DO LEGADO DO CINEASTA AO CINEMA BRASILEIRO

■ ANDREA VICENTE TOLEDO ABREU

<https://orcid.org/0000-0002-6837-8873>

Universidade do Estado de Minas Gerais

■ MILENE DE CÁSSIA SILVEIRA GUSMÃO

<https://orcid.org/0000-0002-6170-9326>

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

■ ROSÁLIA MARIA DUARTE

<https://orcid.org/0000-0002-5758-2529>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RESUMO

Aprendizados e percursos intergeracionais, gestados na rede de relações da qual participava Humberto Mauro, em Minas Gerais, deram origem ao Ciclo de Cinema de Cataguases, que compôs o primeiro movimento de produção contínua de filmes da história do cinema brasileiro – o dos ciclos regionais – e, um século depois, ao Polo Audiovisual da mesma cidade, que, em meio à crise que atingiu a cultura, vem conseguindo manter sua produção. Este artigo articula narrativas sobre o legado de Mauro para os modos de pensar e de fazer filmes no Brasil: duas biografias, uma escrita por Ronaldo Werneck, outra, em linguagem audiovisual, realizada por André Di Mauro; duas historiografias biográficas, a de Paulo Emílio Salles Gomes e a de Sheila Schwartzman; o artigo de crítica cinematográfica, do cineasta Glauber Rocha, que ressignificou a trajetória de Mauro na história e memória do cinema brasileiro; e entrevistas concedidas por continuadores da rede de aprendizagem de cinema que os precedeu. Na sistematização e articulação das narrativas, identificamos as percepções dos narradores acerca do papel desempenhado por essa rede na formação de Mauro e acerca do legado do cineasta na configuração do cinema brasileiro.

Palavras-chave: Aprendizados de cinema. Trajetória cinematográfica. Polo Audiovisual.

ABSTRACT

NARRATIVES ABOUT MAURO: VOICES / INTERPRETERS OF THE FILMMAKER'S LEGACY TO BRAZILIAN CINEMA

The paths and the learning between generations, created by the network of relationships in which Humberto Mauro participated, in Minas Gerais, gave rise to the Cataguases Cinema Cycle, included in the first movement of continuous film production in the history of Brazilian cinema and, a century later, to the Audiovisual Pole of the same city, which, in the midst of the crisis that hit culture, has been managing to maintain its production. This article is about narratives of Mauro's legacy for the ways of thinking and making films in Brazil: two biographies, one written by Ronaldo Werneck, the other, in audiovisual language, made by André Di Mauro; two biographical historiographies, one by Paulo Emílio Salles Gomes and another by Sheila Schwartzman; the film criticism article, by the filmmaker Glauber Rocha, who granted Mauro the title of "father of Brazilian cinema"; and interviews given by followers of the cinema learning network that preceded them. In the systematization and articulation of the narratives, we identified the perceptions of the narrators about the role played by this network in the formation of Mauro and about the legacy of the filmmaker in the configuration of Brazilian cinema.

Keywords: Cinema learning. Cinematographic Trajectory. Polo Audiovisual.

RESUMEN

NARRATIVAS SOBRE MAURO: VOCES / INTÉRPRETES DEL LEGADO DEL CINEASTA AL CINE BRASILEÑO

Los aprendizajes y caminos intergeneracionales, generados en la red de relaciones en la que participó Humberto Mauro, en Minas Gerais, dieron lugar al Ciclo de Cine Cataguases, que comprendió el primer movimiento de producción continua de películas en la historia del cine brasileño, el de los ciclos regionales. y, un siglo después, al Polo Audiovisual de la misma ciudad, que en medio de la crisis que golpea la cultura ha sabido mantener su producción. Este artículo articula narrativas sobre el legado de Mauro para las formas de pensar y hacer cine en Brasil: dos biografías, una escrita por Ronaldo Werneck, la otra, en lenguaje audiovisual, realizada por André Di Mauro; dos historiografías biográficas, la de Paulo Emílio Salles Gomes y la de Sheila Schwartzman; el artículo de crítica cinematográfica, del cineasta Glauber Rocha, que resignificó la trayectoria de Mauro en la historia y la memoria del cine brasileño; y entrevistas dadas por miembros de la red de aprendizaje del cine que les precedió. En la sistematización y articulación de las narrativas, identificamos las percepciones de los

narradores sobre el papel de esta red en la formación de Mauro y sobre el legado del cineasta en la configuración del cine brasileño.

Palabra clave: Aprendizaje cinematográfico. Trayectoria cinematográfica. Polo Audiovisual.

Introdução

O progresso é anti fotogênico. Por exemplo, a roda d'água é de uma fotogenia fenomenal. Você troca por um muro de cimento armado...é uma porcaria. Parou a roda d'água e com ela se foi a poesia. (Humberto Mauro em entrevista contida no documentário de André di Mauro)

Este artigo articula diferentes narrativas sobre Humberto Mauro, um dos fundadores do cinema do Brasil, e sobre a rede de aprendizagem a partir da qual o cineasta e seus(as) companheiros(as) gestaram, desde anos 1920, com o Ciclo de Cinema de Cataguases, passando pela experiência dos estúdios, Cinédia e Brasil Vita Filmes, até o período em que foi diretor-técnico do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)¹. Na construção do percurso argumentativo, foram tomados como fonte relatos orais, narrativas biográficas (DELORY-MOMBERGER, 2011; XAVIER, VASCONCELOS & VALE XAVIER, 2018; MIRANDA DE ALCÂNTARA, 2020), historiografias biográficas (BURDIEL, 2014), elaboradas em diferentes tempos e contextos, e textos acadêmicos. A partir da interlocução dessas diferentes vozes/intérpretes, priorizamos a trajetória profissional e o legado do cineasta, procurando descrever, analiticamente, o modo como foram construídos os aprendizados coletivos que subsidiaram a invenção de certo modo de fazer cinema e de expressar, cinematograficamente, a cultura brasileira.

A significativa trajetória cinematográfica de Humberto Mauro tem sido retomada tanto no âmbito da crítica como no âmbito da historiografia do cinema brasileiro. A partir da segunda metade do século passado, intelectuais e artistas, dentre eles, Alex Viany (1959), Glauber Rocha (1963), Paulo Emílio Salles Gomes (1974), Sheila Schvarzman (2004), Eduardo Morettin (2007; 2013), entre outros, revisitaram intensamente o percurso do cineasta, que ajudou a fundar o cinema no país e produziu filmes por 50 anos de sua vida. Tais empreendimentos analíticos se traduziram em narrativas, cada qual a seu tempo, que têm em comum o reconhecimento da importância de Mauro e de sua produção imagética para a história do cinema e também para história do Brasil. Trata-se, em muitos sentidos, de narrativas sobre a cultura brasileira, pois, além de ter participado da gênese de um modo de narrar o Brasil, o cineasta mineiro contribuiu também com a gestação de certo modo de pensar as práticas culturais e educativas, tanto no contexto a que estava diretamente vinculado – Cataguases, Minas Gerais –, quanto em nível nacional, com suas obras cinematográficas realizadas no Rio de Janeiro no curto tempo de passagem pelos estúdios, bem como em sua atuação à frente da diretoria técnica do INCE.

Certamente o destaque à trajetória de Mauro se deve, em parte, por sua longa permanência na produção cinematográfica, desde os anos 1920, quando começou a fazer filmes em Cataguases (MG), juntamente com o fotógrafo Pedro Comello, passando pela ex-

¹ O Instituto Nacional de Cinema Educativo foi criado em 1936, sob os auspícios do então presidente Getúlio Vargas, que via no cinema um “livro de imagens luminosas” capaz de difundir educação e cultura por todos os rincões do país. Tinha como propósito a realização de filmes educativos a serem exibidos nas escolas e em outros espaços públicos, como uma forma de promover o acesso da população a conhecimentos científicos e artísticos.

periência na Cinédia com Adhemar Gonzaga e na Brasil Vita Film com Carmem Santos e, finalmente, por sua atuação no INCE (1936-1967), onde foi responsável pela realização de mais de 350 filmes, e finalmente pela fundação do seu próprio estúdio em sua cidade natal, Volta Grande, Minas Gerais (Rancho Alegre). Mas também diz respeito ao modo como ele produziu e ensinou a produzir imagens das práticas culturais e da vida cotidiana de pessoas comuns nos filmes que realizou antes, durante e depois do INCE.

Narrativas sobre Mauro

A escrita deste artigo teve como ponto de partida a reinterpretação, ao som de outras vozes, de relatos sobre Mauro coletados em uma pesquisa que analisou a presença simbólica do cineasta na política cultural de Cataguases e na fundação do Polo Audiovisual da cidade (ABREU, 2020). Esses relatos foram associados a narrativas² sobre o cineasta elaboradas por diferentes autores e em épocas diferentes, interpretações plurais de registros históricos e testemunhais da trajetória de Mauro e da construção coletiva de conhecimentos sobre o fazer cinematográfico. Buscamos amearhar

2 Entendemos narrativa, aqui, em seu sentido mais amplo, como “algo contado ou recontado; um relato de um evento real ou fictício; um relato de uma série de eventos conectados em sequência; um relato de acontecimentos; uma sequência de eventos passados; uma série de eventos lógicos e cronológicos” (PAIVA, 2008, s/p) produzidos pelo sujeito da experiência, sobre si próprio ou sobre outrem. Segundo Bruner (2002), uma narrativa se configura como uma sequência de eventos que envolve seres humanos “como personagens ou autores” (BRUNER, 2002, p. 46); seus constituintes e seus significados “dependem do lugar que ocupam na configuração da sequência” (idem, p. 47). A produção de conhecimentos com ou a partir de narrativas constitui-se como um “trabalho hermenêutico” e não tem como objetivo provar ou demonstrar alguma coisa, mas configurar elementos novos em torno de um problema em estudo (PAIVA, 2008, s/p). A narrativa oferece à compreensão de um tema, de um fenômeno ou de uma época, uma sequencialidade singular de elementos e eventos que configura um enredo e é indispensável ao significado de uma história (BRUNER, 2002, p. 48).

elementos e pistas novos que nos permitissem “dar a roda toda” ao problema em análise, como aconselha José Saramago em resposta à pergunta “o que é conhecer?”, no filme *Janela da alma*³ (João Jardim, 2001).

Narrativas e narradores que integram este texto:

1. *Kirirí Rendáua Toribóca Opé: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck*, ensaio-biográfico, escrito por Ronaldo Werneck, sobre a vida e a obra de Mauro, publicado em 2009;
2. documentário *Humberto Mauro*, dirigido por André Di Mauro no Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais, lançado em 2018;
3. textos de “historiadores biógrafos” (BURDIEL, 2014): *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, tese de doutorado em História de Paulo Emílio Salles Gomes, publicada em 1974; *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, tese de doutorado da historiadora Sheila Schvarzman, publicada em 2004;
4. capítulo sobre Humberto Mauro incluído por Glauber Rocha no livro em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, publicado em 1963, que traz fragmentos de artigo publicado em 7 de outubro de 1961, no suplemento dominical do *Jornal do Brasil*.

O autor de *Kirirí Rendáua Toribóca Opé: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck* nasceu em Cataguases, morou no Rio de Janeiro por mais de 30 anos e voltou à cidade natal no final do século XX. Como jornalista e crítico, colaborou com jornais e revistas cariocas como *Jornal do Brasil*, *Pasquim*, *Diário de Notícias*, *Última Hora*, *Revista Vozes*, *Revista Poesia Sempre* e *Revista História*, ambas da Biblioteca Nacional. Em 2013, organizou a edição especial sobre Cataguases para o Su-

3 Ver em: <https://ims.com.br/filme/janela-da-alma/>.

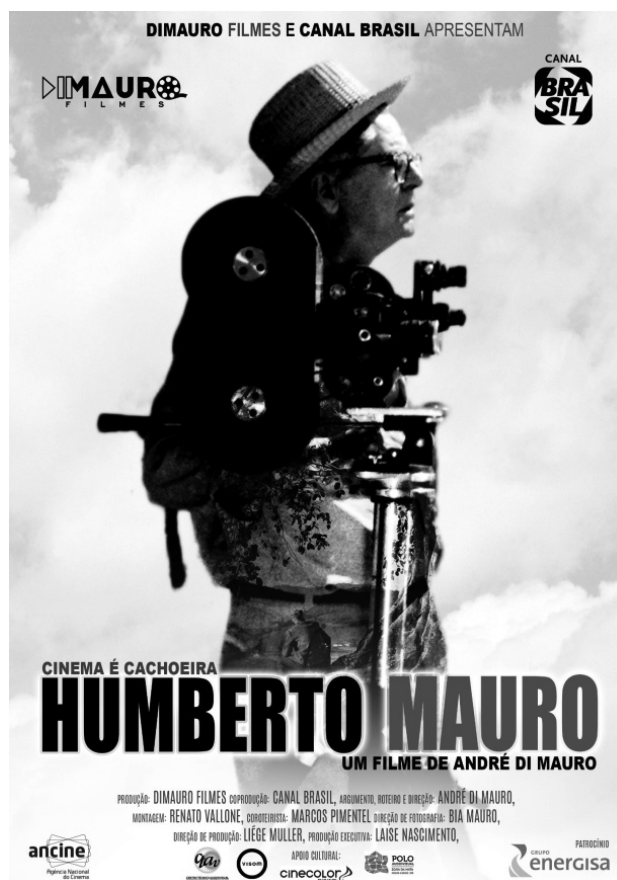
plemento *Literário Minas Gerais*. Desde 1968, colabora com o *Suplemento*, no qual já publicou poemas, resenhas e algumas críticas de cinema.

Editor de suplementos literários, ensaísta, tradutor e crítico de literatura, cinema e artes plásticas, tem textos e artigos publicados em vários veículos da mídia. Como produtor cultural, participou da organização dos dois festivais – Música e Poesia (1969/1970), realizados em Cataguases, e coordenou a exposição *Os mineiros do Pasquim*, em 2008. Como *videomaker*, editou dois filmes sobre a trajetória de Humberto Mauro, *sOLdade* e *Mauro move o mundo*. Ao longo dos últimos 30 anos, dedica-se a editar registros audiovisuais captados em vários formatos (Super 8, VHS, Super VHS, digital). Tem sua trajetória profissional marcada pelo cinema e pela poesia, presentes recebidos da cidade onde nasceu, e compartilhados com cineastas e críticos de cinema baianos e cariocas.

Werneck foi amigo de Mauro e é um dos maiores conhecedores da história de vida e da obra do cineasta, tema de muitos de seus trabalhos. O livro tomado como referência neste texto é um ensaio-biográfico sobre a trajetória do cineasta. Mesmo fundamentado em pesquisas, não tem estrutura narrativa estritamente teórica e circunscrita ao rigor dos estudos historiográficos. Os detalhes da vida, da produção e da estética maurianas são apresentados em um formato narrativo típico da cultura mineira, os *causos*⁴, que articulam relatos de encontros regados à maloca – cachaça “boa” produzida por Mauro –, fotografias, reprodução de matérias jornalísticas, poesias, entre outras formas de narrar, descontraidamente, sem perder o rigor/valor da história.

4 De acordo com o *Dicionário On-line de Português*: “relato curto de um acontecimento; conto, caso. Aquilo que realmente ocorreu; sucedido. Etimologia (origem da palavra *causo*). Forma alterada de *caso*.” Ver em: <https://www.dicio.com.br/causo/>.

Figura 1 - Poster Promocional do documentário *Humberto Mauro* (André Di Mauro, 2018, Brasil)



Fonte: Dimauro Filmes/material promocional.

André Di Mauro é sobrinho neto de Humberto Mauro. Tem formação multidisciplinar nas áreas de Produção, Direção e Roteiro. Criou e é responsável pela produtora Dimauro Filmes. Atua em cinema, televisão e teatro e participou da criação do curso de cinema da Universidade Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, no qual foi diretor-acadêmico e professor de realização cinematográfica, durante dez anos. Tem experiência como dramaturgo e escritor, e é autor do livro *Humberto Mauro: o pai do cinema brasileiro*, livro-roteiro resultado de pesquisas iniciadas em 1983 com Haroldo Mauro, irmão de Humberto Mauro. A publicação deu base ao documentário *Humberto Mauro*, lançado em 2018, como uma homenagem ao tio-avô, segundo informações contidas na página da produtora⁵. A narrativa entrelaça fil-

5 Ver em: <http://dimaurofilmes.com/index/>.

mes de Mauro e entrevistas concedidas por ele nos anos de 1960:

Humberto Mauro é um amplo painel dinâmico e humano sobre a criatividade e o cinema de Mauro, expondo as soluções técnicas incomuns para fazer seus filmes e diante das adversidades inerentes ao trabalho pioneiro no início do século XX em uma pequena cidade latino-americana. A voz de Mauro permeia o filme, contando histórias e falando sobre a vida, seu estilo cinematográfico e suas descobertas. De cena a cena vemos seus filmes se misturarem na edição criando uma visão ampla do que é seu cinema, com planos e seqüências de tirar o fôlego que nos remetem à uma viagem no tempo desvelando a própria história do cinema, nunca esquecendo a sua definição sobre o cinema: 'o cinema é cachoeira'. (página da Dimauro Filmes na internet).

Paulo Emílio Salles Gomes nasceu em São Paulo, em dezembro de 1916, e morreu na mesma cidade, em setembro de 1977. Foi militante político, historiador, ensaísta, crítico de cinema, professor, escritor, roteirista e fundador da Cinemateca Brasileira. Em estudo sobre a vida e a obra do crítico, Mendes (2012) argumenta que, mesmo com uma obra muito concisa, as ideias de Paulo Emílio tiveram impacto muito significativo no “debate sobre o cinema brasileiro moderno, na discussão técnica e cultural de uma cinemateca na institucionalização dos estudos do audiovisual” (MENDES, 2012, p. 9). Essa influência se deve, segundo o autor, a um juízo crítico autônomo e a uma erudição sempre atenta ao contexto político e cultural e “em dia com as descobertas internacionais” (idem). Fruto da tese de doutorado de Paulo Emílio, o livro *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, que integra este texto, é

[...] ao mesmo tempo, uma investigação rigorosa do primeiro Humberto Mauro, a descrição eficiente do seu contexto e dos seus filmes, assim como o ‘encaixe’ de sua produção em uma situação particular para o cinema brasileiro, quando pela primeira vez surge um realizador

que adapta técnicas norte-americanas para um assunto local. (MENDES, 2012, p. 12)

O livro *Humberto Mauro e as imagens do Brasil* resulta também de uma tese de doutorado elaborada por Sheila Schvarzman, e defendida em 2000, no Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) “[...] após seis anos de intensa e árdua pesquisa, devido à inexistência de um acervo Humberto Mauro e ao desaparecimento da documentação escrita do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), onde o cineasta trabalhou entre 1936 e 1967” (SARAIVA, 2004, s/p). Publicado em 2004, pela Editora da Universidade Estadual Paulista (Unesp), o livro recebeu, em 2005, o Prêmio Almanaque da *Revista de Cinema*. Schvarzman analisou 90 dos 357 filmes dirigidos por Mauro no INCE, o que “lhe permitiu fazer uma revisão historiográfica sobre os motivos que levaram Humberto Mauro a ser considerado o mais nacionalista dos cineastas brasileiros” (idem).

Glauber Pedro de Andrade Rocha nasceu em Vitória da Conquista (BA) em 14 de março de 1939, e faleceu no Rio de Janeiro em 22 de agosto de 1981. Considerado a maior expressão do cinema moderno no Brasil, foi produtor, diretor, roteirista, ensaísta, ator e crítico de cinema. Cineasta engajado, tornou-se líder de um movimento que defendia um cinema nacional autêntico, marcado pela realização autoral, envolvido com temáticas sociais relevantes e com potencialidade criativa na linguagem cinematográfica. Conhecido por Cinema Novo, o movimento reunia jovens diretores em torno da ideia de que o cinema deveria assumir uma posição transformadora da realidade e para isso deveria adotar uma estética revolucionária. A partir de 1964, figura como cineasta brasileiro de maior prestígio internacional. Seu filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) foi premiado no Festival de Cinema Livre na Itália. Em Cannes, recebeu também os prêmios Luís

Buñuel por *Terra em transe* (1967), melhor direção com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) e o prêmio especial do júri por *Di Cavalcanti* (1977), documentário filmado durante o velório do pintor, em 1976. Como jornalista e ensaísta, colaborou com diversos jornais do país, como *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *Folha de São Paulo* e *O Pasquim*. Dessa verve de escritor, destaca-se a sua produção reflexiva sobre o cinema organizada em três importantes obras: *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963); *O século do cinema* (1963); e *Revolução do Cinema Novo* (1963).

No livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), Glauber dedica o primeiro capítulo ao papel desempenhado por Mauro na configuração do cinema brasileiro, no qual retoma o artigo intitulado “Humberto Mauro e a situação histórica”, escrito para o *Jornal do Brasil* e publicado no Suplemento Dominical de 7 de outubro de 1961. O artigo foi escrito sob o impacto do filme *Ganga bruta* (1933), visto por Glauber durante o Festival em homenagem ao cineasta mineiro, realizado entre os dias 23 e 25 de setembro de 1961, em Cataguases.

Tomamos cada uma dessas narrativas em sua singularidade histórica, contextual e textual e as interpretamos à luz dos objetivos do artigo, procurando tecer um canto a muitas vozes que nos permitissem compreender o legado do cineasta no cinema e na cultura brasileiros e, especificamente, na produção audiovisual em Cataguases. Como metodologia de trabalho, relemos cada texto e assistimos ao documentário, identificamos e extraímos deles ideias, teses e argumentos que expressam, implícita ou explicitamente, o modo como cada narrador analisa e compreende: a) o papel do contexto histórico e cultural, da cidade e das redes de relações na formação de Mauro e na gênese de sua obra; b) o legado do cineasta na configuração do cinema brasileiro e em certo modo de produzir imagens do Brasil. Produzin-

do interpretações dos fragmentos selecionados, fomos construindo interfaces e diálogos entre diferentes olhares e perspectivas, buscando pontos em que estes se complementam, convergem e/ou divergem.

Nesse processo (re)interpretativo, procuramos escapar às armadilhas da “história pan-teão do cinema” (LAGNY, ROPARS-WUILLEUMIER e SORLIN, 1995), na qual são afixadas e exaltadas as personagens consideradas determinantes para os rumos dos acontecimentos, isoladas dos seus contextos históricos e culturais e das redes de aprendizado que viabilizaram suas criações. Como sugere Isabel Burdiel (2014), buscamos, nas biografias e historiografias biográficas que subsidiam este ensaio, superar a dicotomia entre a parte e o todo, entre o individual e o coletivo para compreender o papel desempenhado por Mauro e seus pares “na configuração do mundo que herdaram, habitaram e conformaram” (BURDIEL, 2014, p. 53). Evitamos, também, estabelecer relações deterministas entre passado e presente. Nosso foco principal são as circunstâncias e redes interpessoais que viabilizaram a emergência, em Cataguases, de um novo modo de produzir imagens do Brasil e da cultura brasileira e o modo como o conhecimento gestado ali foi apropriado pelas gerações posteriores. Articulando vozes, tecemos uma nova narrativa.

Vozes/intérpretes do aprendizado de Mauro e de seu legado

Olhando para o passado do cinema produzido no país, em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), Glauber Rocha tece uma narrativa que busca os grandes criadores do cinema para justificar/embasar suas reflexões acerca do Cinema Novo, algo que antecederesse, em linguagem, o que estava sendo produzido pelo que passamos a conhecer como cinema moderno. Encontrou em *Ganga bruta* (1933), de Humber-

to Mauro, expressões de autenticidade, marcadas por um sentimento de mundo, perceptível na maneira como o diretor expressava em imagens a paisagem social mineira, representando-a de forma despojada e ensinando como fazer cinema com poucos recursos. Segundo Xavier (2003), nesse esquema em que o cine-manovista monta uma trajetória do cinema no país, o cineasta mineiro comparece como “[...] prefiguração do cinema novo, uma manifestação da modernidade cheia de limites, mas um elo necessário” (XAVIER, 2003, p. 12). Ressaltando especialmente a força da expressão criativa e a autoria, como critérios distintos em sua narrativa, Glauber registra:

Na tentativa de situar o cinema brasileiro como expressão cultural, adotei o ‘método de autor’ para analisar sua história e suas contradições, o cinema em qualquer momento da sua história universal, só é maior na medida dos seus autores. (ROCHA, 2003, p. 36).

No percurso desenhado por ele para o cinema brasileiro, de 1930 a 1960, o que importa são os grandes nomes, cada qual vinculado a um contexto histórico específico e a determinado modo de produção (XAVIER, 2003). Sobre Mauro e o seu tempo, Glauber ressalta que 1930 foi a década que consagrou o documentarista holandês Joris Ivens, mas, para a história do Cinema Novo, a maior importância desta década está no fato de ser o período das produções mais importantes de Jean Vigo, Robert Flaherty e Humberto Mauro, no distante e selvagem Brasil.

Sim, numa época de complexa criação cinematográfica, Mauro em *Ganga Bruta*, realiza uma antologia que parece encerrar o melhor impressionismo de Renoir, a audácia de Griffith, a força de Eisenstein, o humor de Chaplin, a composição de sombra e luz de Murnau, mas sobretudo absoluta simplicidade, agudo sentido do homem e da paisagem, um lirismo, como bem conceitua José Guilherme Merquior⁶. (ROCHA, 1963, p. 45)

6 Destaca Glauber Rocha, o sentido da lírica para José

Além de compará-lo aos grandes autores do cinema mundial, Glauber traz para seu argumento narrativo a contextualização dos anos 1930 no Brasil, e a importância da poética cultural naquele momento, onde comparecem o romance nordestino, as artes plásticas e também a música, destacando a proximidade de Mauro a José Lins do Rego, Jorge Amado, Portinari, Jorge de Lima e Villa-Lobos. Faz isso, para afirmar que o que retardou a glória do cineasta mineiro foi a própria estrutura primária da cultura cinematográfica no país.

Para adensar sua reflexão, inclui no capítulo “Humberto Mauro e a situação histórica” fragmentos do artigo publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, que escreveu em 1961, no qual registrava sua participação no Festival de Cataguases em homenagem a Humberto Mauro:

Com Ely Azeredo, Walter Lima Júnior, Alex Viany, Sérgio Augusto e Paulo César Saraceni – críticos que estiveram no modesto Festival de Cataguases, concluímos que Humberto Mauro e logicamente *Ganga Bruta*, como cabeça de sua obra, é tema para livro, aliás providência em projeto. Desta maneira cremos que no momento a política mais eficiente é estudar Mauro e neste processo repensar o cinema brasileiro, não em fórmulas de indústria, mas em termos do filme como expressão do homem. (ROCHA, 1963, p. 49).

[...] Mauro investe num tipo de expressão contrária à análise de críticos ligeiros que o qualificam de primitivo. Se primitivo em cinema for dirigir a câmera pela intuição, antes de amordaçá-lo pela razão, Jean Vigo, Robert Flaherty, Roberto Rossellini, Luis Buñuel, o hindu Satyajit Ray e outros tantos, entre os maiores cineastas, são primitivos. Ao contrário, estariam mais próximos do conceito de primitivos os cineastas que, manejando com habilidade a mecânica, jamais conseguem, pela conjugação gramatical dos planos, transmitir um só momento de verdade. (ROCHA, 1963, p. 50)

Guilherme Merquior, citando-o: “[...] O que na lírica se percebe é o nascimento de uma significação”.

Em seu elogio crítico, Glauber (1963) argumenta que Humberto Mauro, em *Ganga bruta*, é guiado pela intuição e que sua raiz de montagem é a vivência. Destaca a inventividade técnica que enfrentava os detalhes da realização cinematográfica e afirma que “[...] a riqueza de *Ganga Bruta* não se limita a esta ou aquela manifestação de talento: a montagem, marcada por uma veia vivencial, encontra hoje relação com o ritmo sincopado de um Godard ou o ritmo especulativo de um Resnais” (GLAUBER, 1963, p.53-54). Finaliza sua análise definindo Mauro como o primeiro autor do cinema no Brasil e afirma que não se voltar “constantemente sobre a sua obra como única e poderosa expressão do cinema novo no Brasil” seria uma “[...] tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estereis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante” (idem).

Mais de dez anos depois da publicação de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, comparece na ambiência reflexiva do cinema brasileiro o livro *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, de Paulo Emílio Salles Gomes, publicado em 1974, pela Editora Perspectiva, resultado da pesquisa realizada para tese de doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP). Paulo Emílio relativiza a ideia de autor isolado do contexto, logo no início do livro, ao apresentar sua motivação para o estudo sobre o cineasta mineiro. Argumenta que só percebeu que era necessário escrever sobre Mauro quando compreendeu a importância de Cataguases e da Cinearte para a formação dele. Todavia, registra que a pesquisa realizada era apenas uma introdução a ser complementada por outro estudo para tratar da continuidade do percurso de produção do cineasta. Também pondera acerca da relevância de estudos que esclareçam o passado do cinema brasileiro, faceta pouco conheci-

da da cultura do país, citando trabalhos, então inéditos, de Walter da Silveira, Vicente de Paula Araújo, Maria Rita Galvão, Lucilla Ribeiro Bernadet, Alex Viany, Jean-Claude Bernadet e José Alípio de Barros (GOMES, 1974, p. 3-5).

A escritura da tese apresenta, inicialmente, a região da Zona da Mata mineira e da cidade Cataguases, bem como a chegada da família Mauro, composta por imigrantes italianos da região de Salerno, Itália, com o propósito de compreender as condições socioculturais que possibilitaram a realização dos quatro longas-metragens do Ciclo de Cataguases. Destaca a rede relacional que viabilizou ao primogênito da família os aprendizados necessários para tal feito, observa o percurso de formação de Mauro no interior de relações interpessoais que possibilitaram ao aprendiz passar de uma descoberta para outra, somando saberes que vão do âmbito da eletricidade ao da fotografia e desta ao do cinema. Feito isso, passa a tratar dos filmes, analisando *Valadião, o Cratera* (1925), *Os três irmãos* (não finalizado), *Na primavera da vida* (1926), *Os mistérios de São Mateus* (1926), *O tesouro perdido* (1926), *Senhorita agora mesmo* (1927), *Braza dormida* (1929) e *Sangue mineiro* (1929), destinando a cada filme um registro cuidadoso, desde a ideia original do roteiro, passando pela filmagem e pela análise das imagens realizada pelo processo de decupagem, até a exibição e recepção das obras pela imprensa e pelo público.

Gomes (1974) analisa, ainda, a influência da *Revista Cinearte* na formação de Mauro, argumentando, entre outras questões, que este esforçou-se para seguir à risca as lições da escola de *Cinearte*, e concluindo que:

[...] de fita para fita Humberto Mauro se modernizava de acordo com a orientação da escola de *Cinearte*, que coincidia, às vezes, com alguns de seus impulsos mais profundos, notadamente na expressão da sensualidade. Como linguagem e técnica – de acordo com as normas em vigor durante os últimos anos do cinema mudo – a

evolução de um filme para outro é precisa, rápida, surpreendente. (GOMES, 1974, p. 453)

Procedendo à análise detalhada dos filmes, descreve o processo no qual Mauro conduzia, com o maior rigor, a utilização dos recursos técnicos em consonância com a estrutura da narrativa que deveria traduzir em imagens.

O exemplo mais notável do domínio dos meios de expressão na última fita cataguasense de Humberto, reside na forma de utilizar os movimentos de câmera. Ele não se limita mais a esboçar uma paisagem, acompanhar um deslocamento ou sublinhar um momento. Em *Sangue Mineiro* compete frequentemente à câmera em movimento criar o espaço onde se desenvolve o drama das personagens. (GOMES, 1974, p. 454)

Finaliza a tese com o deslocamento de Mauro para o Rio de Janeiro, em 1930, quando já havia findado o Ciclo de Cataguases, pela impossibilidade de continuidade da realização de filmes no mundo rural, uma vez que a modernidade urbana havia passado a preponderar, especialmente na produção cinematográfica.

Se eu conseguir delinear o homem de 33 anos que no primeiro semestre de 1930 filmava *Lábios sem beijos* no Rio, terei encontrado uma contribuição válida para este levantamento da contribuição da cidade de Cataguases e da revista *Cinearte* para formação de Humberto Mauro. Formação aliás que nesta altura ainda se encontra longe do término. Depois de Cypriano Teixeira Mendes, Pedro Comello e Adhemar Gonzaga, ainda falta ao discípulo, cujos cabelos começam a branquear, o encontro do quarto e último mestre: Roquete Pinto. (GOMES, 1974, p. 450).

As contribuições reflexivas de Glauber Rocha e Paulo Emílio Salles Gomes acerca do legado de Mauro para a história do cinema brasileiro expressam a compreensão de que o cineasta mineiro reuniu em sua trajetória e expressou em sua produção fílmica as condições para representação da autenticidade necessá-

ria à constituição de uma matriz para o fazer cinematográfico no país. Chancela necessária tanto para o Cinema Novo, na busca de uma referência para fundação do que deveria ser o cinema brasileiro, quanto para a narrativa historiográfica que o reconhecido crítico paulistano se propôs a desenhar.

Entretanto, a partir de sua pesquisa sobre *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, Sheila Schvarzman (2004) argumenta que nas duas narrativas anteriormente destacadas o reconhecimento de Mauro como matriz do cinema brasileiro se ancora na produção do diretor no Ciclo de Cataguases, em *Ganga bruta* (1933) e nos filmes rurais do segundo período do INCE, deixando obscurecida sua produção do período da parceria com Roquette-Pinto. A historiadora chama a atenção para o fato de Mauro ter testemunhado todas as fases do desenvolvimento e os percalços do cinema brasileiro, entre os anos 1920 e 1970, observando que sua carreira documenta a história do cinema nacional por 50 anos, sobretudo acerca das tensões na construção da imagem do Brasil no cinema.

O encontro entre Mauro e Edgard Roquette-Pinto, então diretor-presidente do INCE, seu “último mestre”, conforme destacou Paulo Emílio, se deu em 1936, e viabilizou a contratação do cineasta mineiro como diretor-técnico para produção de filmes educativos, trabalho que realizou ao longo de 30 anos. O objetivo do instituto com a produção de filmes educativos era criar um novo país, trazendo pelas imagens as suas maiores referências, a exemplo dos vultos históricos, das riquezas naturais e também das descobertas científicas e tecnológicas. Registra Schvarzman (2004) que “[...] os inúmeros filmes que procuram abordar diferentes aspectos nacionais terminam por compor um novo inventário sobre um país, que acreditava-se, devia se conhecer para forjar, e o cinema seria um grande aliado nessa tarefa” (SCHVARZMAN, 2004, p. 16).

Em sua narrativa, Schvarzman (2004) examina a obra de Humberto Mauro realizada a partir de 1936, no INCE, destacando como a produção de *O descobrimento do Brasil* (1937), aliada às necessidades de um cinema voltado para a educação, viabilizou a ressignificação imagética do país e ao mesmo tempo instituiu um outro Brasil no cinema. Ressalta que o uso educativo do cinema no país, desde o final dos anos 1920, estava ancorado na crença no cinema como promotor da modernidade:

O cinema é um artifício, uma ‘arma’ moderna, portadora e transmissora de modernidade. Pensava de igual forma Getúlio Vargas, para quem o cinema seria o lugar de contato entre brasileiros que poderiam se conhecer, reconhecer, ver-se como ‘povo’ uno, apesar das múltiplas diferenças; os militares, desde os anos 10, já usavam o cinema como meio de documentação e divulgação de seus feitos na conquista e incorporação das fronteiras. Dos ‘cavadores’ de imagens aos educadores, políticos e militares, e até mesmo aos artistas, o cinema circunscrevia o Brasil. (SCHVARZMAN, 2004, p. 18)

No estudo, nos deparamos com a investigação sobre a constituição das imagens do Brasil mediadas pelo projeto do cinema educativo no âmbito estatal e sobre as ideias e inserções criativas do cineasta mineiro realizadas tanto na parceria com Roquette-Pinto, na primeira fase (1936-1946) do instituto, como na segunda fase (1947-1964), que se inicia com a aposentadoria do então diretor-geral. Schvarzman (2004) dedica um capítulo à institucionalização do cinema e de outros meios de comunicação pelo Estado, tomando como referência a trajetória do médico legista e antropólogo Edgard Roquette-Pinto, até a fundação e desenvolvimento do INCE. Observa que, como adepto da antropologia cultural, Roquette-Pinto compreendia que a diferenciação cultural não se dava no nível do corpo, mas no da cultura.

Tendo assistido aos horrores da Primeira Guerra Mundial, entre os povos tidos como mais

evoluídos culturalmente, questiona a própria noção de civilização, central naquele momento. Afirma que há povos cultos, porém distantes da civilização, o que parece combinar com a diferenciação que fazia entre as noções de educação e instrução. A instrução seria a apreensão de conteúdo, a educação, a internalização de práticas sociais, morais e éticas. (SCHVARZMAN, 2004, p. 99).

Criado para produzir filmes educativos, como ocorria em outros países, o INCE estava ancorado na crença de que a educação era o motor da transformação humana. Na sua primeira fase (1936-1946), o instituto vê no cinema um instrumento valioso para agilizar a formação dos incultos, especialmente no reconhecimento da cultura brasileira, por isso a tarefa a que se impunham seus integrantes era antes de tudo cívica (SCHVARZMAN, 2004, p. 199-200). Nesse período, as imagens do Brasil são caracterizadas pela harmonização dos conflitos, na busca da unidade nacional narrada “[...] por uma história comum povoada de heróis sábios que erige seu mito de origem” (idem, p. 303). Nessa perspectiva, realizou-se a produção de filmes escolares silenciosos e sonoros, em 16 mm, para a exibição em escolas e também em outras organizações sociais, atividade que se tornou a principal tarefa institucional, juntamente com a promoção de exibições diárias de filmes para professores e estudantes em seu auditório, bem como a acolhida em sua biblioteca dos interessados em aprendizados acerca do cinema na educação.

Em 1947, com a aposentadoria de Roquette-Pinto, o INCE passou a ser dirigido pelo médico Pedro Gouveia e pelo educador Paschoal Lemme, encarregado da parte educativa e dos roteiros. Experiente em políticas educacionais, este não compartilhava da crença da eficácia do cinema na educação. Sendo assim, considera Schvarzman (2004), Humberto Mauro passou a ter maior liberdade de atuação na produção dos filmes, podendo “colocar nas imagens as

suas próprias ideias” (SCHVARZMAN, 2004, p. 232). O mundo rural praticamente ausente na primeira fase do instituto comparece na segunda fase com maior vigor.

Cabe, portanto, mostrar a transição entre um Ince que guarda a influência do seu antigo diretor e as mudanças que se processam, em que se sobressaem não apenas o universo rural e a memória, mas a música brasileira, erudita e popular que se torna motivo dominante, condutora e parceira da própria imagem, essência daquilo que se põe na tela e que termina por identificar Mauro entre os críticos e os jovens diretores do Cinema Novo como ‘brasileiríssimo’, ‘autêntico’, ‘bandeira do cinema brasileiro’ [...]. (SCHVARZMAN, 2004, p. 310).

Trazendo a cronologia dos filmes realizados por Mauro, desde *O descobrimento do Brasil* (1937), passando por *Argila* (1940) e *Canto da saudade* (1952), seu último longa-metragem, e também analisando filmes de curta-metragem produzidos pelo instituto entre 1936 e 1964 e dirigidos por Mauro, Schvarzman (2004) constata duas diferentes visões de nação que foram sendo moldadas em imagens, perceptíveis em duas linhas de força que expressam o Brasil, uma em seu caráter extraordinário e outra que apresenta o caráter ordinário do país. Argumenta que Mauro, em sua maturidade, levou seu olhar do mundo exterior para o retorno à Volta Grande, às memórias de sua infância:

Não será exagerado dizer aqui que Mauro troca as utopias pela observação direta das coisas, e é compreensível que o Cinema Novo vá se apropriar dessa fase de seu trabalho, pois mesmo se aceitarmos que o ciclo vital descrito em *A velha a fiar* tem alcance universal, os elementos com que trabalha são os de um mundo imediato, próximo, imediatamente reconhecível como brasileiro. Era esse o ponto central do pensamento do Cinema Novo: encontrar a possibilidade de filmar o Brasil e os brasileiros com o olhar desvinculado de qualquer noção prévia sobre o que o país deveria ser - moderno, arcaico, etc. - e sem submeter-se a um cânone

estrangeiro sobre o que deveria ser o próprio cinema. (SCHVARZMAN, 2004, p. 352).

Com base nas narrativas produzidas por Paulo Emílio Salles Gomes e Glauber Rocha sobre a trajetória de Humberto Mauro, evidenciamos a importância de Cataguases na gênese do cinema do diretor e a contribuição dele à fundação do cinema brasileiro. O texto de Sheila Schvarzman nos permitiu ressaltar a estreita relação entre o longo período de trabalho na realização de filmes educativos, no INCE, e a consolidação da trajetória de Mauro como cineasta. A influência do olhar antropológico de Roquette-Pinto, a convivência estreita com educadores, a liberdade de experimentação e os recursos técnicos e financeiros para a produção dos filmes favoreceram o aprofundamento e enriquecimento de sua experiência cinematográfica.

Mauro e Cataguases: o Ciclo e o Festival

No documentário *Humberto Mauro* (2018), André di Mauro apresenta a vida adulta do tio-avô, como realizador, por meio de fragmentos de filmes e de entrevistas. Tendo como fio condutor uma entrevista realizada por Alex Viany⁷, nos anos de 1960, articula imagens gravadas por Mauro e imagens dele próprio, com suas falas em *off*. O que se pode dizer ao ouvi-lo é que, apesar de ter ido para Cataguases ainda jovem e lá ter construído aprendizados e experiências que possibilitaram a criação de seus primeiros filmes, para ele “[...] não existia

7 Almiro Viviani Fialho, mais conhecido como Alex Viany, nasceu em 1918, no Rio de Janeiro, e faleceu, na mesma cidade, em 1992. Foi cineasta, produtor, roteirista, escritor, ator e jornalista. Ver em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Alex_Viany. Seus filmes e livros, entre os quais *Introdução ao cinema brasileiro*, lançado em 1959, ofereceram contribuição significativa ao “desenvolvimento do pensamento estético, ético e artístico da cinematografia brasileira” e à historiografia do cinema nacional (Acervo Alex Viany). Ver em: <https://www.alexviany.com.br/>.

ambiente cinematográfico em Cataguases, o ambiente cinematográfico era eu e minha família, que sempre me apoiaram” (DI MAURO, 2018).

Figura 2 - Fragmento de filmes de Mauro incluído no documentário de André Di Mauro (2018)



Fonte: Dimauro Filmes/material promocional.

A linha argumentativa adotada por André di Mauro, no documentário, acentua a contribuição da família e dos amigos na realização dos filmes que compuseram o Ciclo de Cinema de Cataguases, que participavam produzindo, atuando e patrocinando e sugere que os cursos profissionalizantes – Eletricidade e Fotografia –, realizados por correspondência, não ofereceram a formação necessária ao fazer cinematográfico:

[...] nunca estudei esse movimento de cinema, como é que se faz continuidade, isso e aquilo. Esses homens é quem sabem porque cursaram esses cursos lá da Europa. Eu vou para filmar com o espírito da sequência. Aqui eu tenho que fazer isso e aquilo, como se eu estivesse escrevendo. É um processo meu diferente, que acho que ninguém faz assim. (DI MAURO, 2018)

No entanto, como assinalam Paulo Emílio e Ronaldo Werneck, a cidade que possuía “[...] um rio, uma ponte, uma praça, uma igreja. Algumas ruas e casas distribuídas em um quadrilátero central e quase perfeito. Seis mil habitantes, se tanto” (WERNECK, 2009, p. 39),

proporcionou-lhe as condições necessárias para se tornar um realizador.

Baseada em pesquisas sobre a construção histórica da cidade, Abreu (2020) argumenta que a singular ambiência cultural de Cataguases, marcada pelo cruzamento entre práticas e hábitos urbanos e rurais e pela presença de diferentes grupos étnicos, produziu um contexto favorável à criação artística. Em sua constituição, Cataguases comportou-se de forma diferente de outros centros fabris localizados no interior do país. Entre as décadas de 1920 a 1950, desenvolveu-se ali um movimento de caráter modernista, apoiado e financiado por uma porção da elite industrial, ações que contribuíram para a fundação “[...] do mito que insere Cataguases como um polo de cultura e arte a nível nacional” (CARLILE; CRUZ, 2006, p. 82). Essa ideia persiste até os dias atuais e foi reafirmada pelo poeta e jornalista Ronaldo Werneck (2006) em seu texto *Cataguases (ES) Cultural*:

Tratando-se de Cataguases, não é apenas uma expressão a mais. Desde os anos 1940, a cidade passou a ‘respirar o moderno’ por todas as suas ruas. Prédios, esculturas, monumentos – tudo, quase tudo hoje tombado nessa cidade que é um monumento vivo do modernismo no interior do país. (WERNECK, 2006, p. 113)

Werneck (2006) apresenta um panorama da cidade com todas as suas obras arquitetônicas e artes plásticas: o Colégio Cataguases, a obra de Oscar Niemeyer com um painel de pastilhas de Paulo Werneck e mobiliário de Joaquim Tenreiro; a Igreja Matriz de Santa Rita de Cássia, projetada por Edgar Guimarães, com painel de Djanira; o Hotel Cataguases, obra de Aldary Toledo, com esculturas de Jan Zach e jardins de Burle Marx, que também cuidou do paisagismo de outros pontos da cidade; o monumento a José Inácio Peixoto, com painel de azulejos, de Cândido Portinari; a escultura *A Família*, de Bruno Giorgi, dentre outros não

menos importantes. Werneck (2006) apresenta também movimentos culturais ligados à literatura e ao cinema, como o Movimento Verde e o Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa (Cineport)⁸, presentes ao longo da história da cidade. Para o autor/poeta, “Cataguases é modernista por (e) vocação. É literatura (moderna) cinema (moderno) desde os primeiros tempos do século 20” (Idem, p. 117), reforçando o ideário de cidade moderna, progressista, pulsante, extremamente cultural e artística.

Com a ida de Humberto Mauro para o Rio de Janeiro em 1930, Cataguases só voltou a fazer cinema na década de 1960, com o longa *O Anunciador: o homem das tormentas* (1967/70), de Paulo Bastos Martins, realizado pela produtora local, Agedor, do poeta Francisco Marcelo Cabral (WERNECK, 2009). Foi também nesse período, que Mauro Sérgio Fernandes, advogado, professor, jornalista, publicitário, escritor e poeta cataguasense, organizou na cidade, em 1961, o Festival de Cinema Humberto Mauro, em homenagem ao cineasta (ABREU, 2020). O Festival reuniu, além do cineasta, sua esposa Bêbe, importantes representantes do cinema nacional, entre os quais Glauber Rocha, Paulo César Sarraceni, Walter Lima Júnior (cineastas); Edla Van Steen, Liana Duval, Lola Brah e Helena Inês (atrizes); Alex Vianny, Ely Azeredo e Sérgio Augusto (críticos cinematográficos); Walter Pontes, presidente da Federação de Cineclubes, o produtor de cinema Fernando Aguiar, o pintor Loio Pérsio e o fotógrafo Luiz Alfredo, da revista *O Cruzeiro*. Quando Mauro Sérgio e seus amigos divulgaram no jornal da cidade que “[...] atores, atrizes, críticos e diretores cinematográficos estariam em Cataguases para homenagear Humberto Mauro, foram desacreditados. E só ganharam credibilidade depois

que jornais do Rio e de São Paulo noticiaram a realização do evento” (ABREU, 2020, p. 66).

O Festival foi realizado no Cine-Cataguases, hoje Cine Teatro Edgar, edificação de grande valor cultural, histórico e arquitetônico. A trajetória recente do espaço de 999 lugares foi marcada por inúmeros descaminhos, que vão desde uma desapropriação inacabada, péssimas condições técnicas de funcionamento, até uma interdição pelo corpo de bombeiros, em 2013. Desde então, sua retomada, revitalização e recuperação como patrimônio da cidade passou a integrar a pauta de mobilização permanente de artistas, produtores e gestores de diversas instituições locais.

A cidade sempre teve uma relação intensa e afetiva com o Cine Teatro como lugar de encontro, convívio social e exercício de cidadania cultural e foi dele que o jovem cineasta baiano, Glauber Rocha, saiu entusiasmado, depois de assistir *Ganga Bruta* (1933), durante o Festival. Em sua pesquisa sobre aprendizados intergeracionais de cinema em Cataguases, Abreu (2020) ouviu de Ronaldo Werneck, cataguasense que participou do evento, e estúdio da vida e da obra de Mauro, relatos curiosos sobre a presença de Glauber na cidade durante esse evento. Um deles foi sobre a noite em que Glauber “sumiu”. Durante um baile muito disputado, em que todos – visitantes do festival e cataguasenses – optaram pela dança, a conversa com os amigos e a paquera, Glauber preferiu ver e rever *Ganga bruta* a noite toda.

Aí ele volta para o Rio e faz um longo artigo sobre o Humberto Mauro no suplemento dominical do Jornal do Brasil, que tinha uma característica fantástica, era dominical, mas saía aos sábados. E o Glauber faz um longo artigo, que depois seria alguma coisa como ‘temos que respeitar Mauro!’ [...] E ele falando que o Cinema Novo deve muito a Humberto Mauro. Mauro é o mais novo de nossos cineastas! Mauro já estava com quase 70 anos. (WERNECK, in ABREU, 2020, p. 67).

8 Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa que teve início em 2005, em Cataguases, e envolveu oito países de quatro continentes: Brasil, Portugal, Angola, Moçambique, Guiné Bissau, Timor Leste, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe.

Em contribuição à pesquisa de Abreu (2020), o escritor cedeu uma foto registrada no Hotel Cataguases, durante o Festival, chamando atenção para a posição em que as pessoas se encontravam no enquadramento: “Todos olham para a câmera, Glauber fixa atentamente o seu olhar em Humberto Mauro” (WERNECK in ABREU, 2020, p. 68).

Figura 3 - Festival de Cinema Humberto Mauro⁹



Fonte: acervo pessoal de Ronaldo Werneck.

Os relatos concedidos à pesquisa permitem supor que, caso o Festival de 1961 não tivesse acontecido, Humberto Mauro poderia ter caído em esquecimento, pois foi a partir deste que Glauber Rocha, principal articulador do Cinema Novo, iniciou o processo de legitimação e ressurreição da obra de Mauro (ABREU 2020), que seria retomado, mais tarde, a partir de outra perspectiva, por Paulo Emílio Salles Gomes (1974). O artigo publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*¹⁰, no qual Glauber declara ter participado da homenagem de Cataguases a Humberto Mauro e o apresenta como um dos fundadores do cinema brasileiro, deu início ao reconhecimento da importância do cineasta e do Ciclo de Cinema de Cataguases.

⁹ A partir da esquerda: Alex Viany, Matheus Collaço, Ely Azeredo, Lola Brah, Humberto Mauro, Edla Van Steen, Loio Pêrsio, Liana Duval, Helena Ignez, José Carlos Monteiro, Walter Lima Jr, Sérgio Augusto e Glauber Rocha.

¹⁰ Mencionado pelo autor no capítulo sobre Mauro de *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1967).

O legado de Mauro no Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais

A atmosfera cultural de Cataguases e as redes de relações interpessoais ali constituídas, nos anos de 1920 a 1930, deram a Mauro os subsídios financeiros e os aprendizados necessários para criar um modo original de olhar e de narrar, cinematograficamente, a cultura brasileira. Essas mesmas condições, atualizadas pelo desenvolvimento econômico e social, tornaram possível a consolidação do legado do cineasta na criação de um Polo Audiovisual na cidade, quase 100 anos depois do Ciclo de produção de filmes que a tornou conhecida no mundo do cinema.

Figura 4 - Fragmento de *As Brazilianas* (1945), de Humberto Mauro e de *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015), dirigido por José Barahona



Fonte: Polo Audiovisual.TV¹¹.

Em entrevista à Abreu (2020), César Piva, diretor-presidente da Agência de Desenvolvimento do Polo Audiovisual da Zona da Mata

¹¹ Ver em: <http://www.poloaudiovisual.tv/>.

de Minas Gerais, ressaltou que o ambiente de Cataguases é muito interessante e diferente, e carrega o “peso” de um Modernismo interiorano e do cinema local. Esses elementos foram levados em conta pelas novas gerações, na criação do Polo Audiovisual, que reuniu pessoas engajadas na causa da cultura, dessa vez lideradas por uma mulher, Mônica Botelho. Retomando o legado de Humberto Mauro e do Ciclo de filmes local, identificaram o cinema, expandido com tecnologias digitais, e a formação para o cinema como polo em torno do qual seria possível reinventar a vida econômica da cidade.

Graduada pelo Fashion Institute of Technology em Nova York (EUA), Mônica Perez Botelho começou a atuar em relações sociais, comunicação e *marketing* da Cia Força e Luz Cataguases – Leopoldina, atual Grupo Energisa, em 1989. Desde então, como presidente da Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho, instituição de responsabilidade social e cultural do grupo empresarial, foi organizadora e gestora das políticas de patrocínios, gestão de espaços, eventos e projetos em Minas Gerais e de outros 11 estados brasileiros, sobretudo, em planos de investimentos de impacto no desenvolvimento humano, social e econômico nas áreas de atuação da empresa.

Em Cataguases, sede da fundação e da Energisa, idealizou e criou o Centro Cultural Humberto Mauro (2002), o Cineport (2005), com edições em Portugal (2006) e em João Pessoa (2007 a 2014) e o Festival Ver e Fazer Filmes (2008-2018). A partir dessas e de outras iniciativas estruturadoras, Mônica passou a integrar ações e projetos, transformando-os em empreendimentos culturais, fundamentais para implantação de um Arranjo Produtivo Local (APL) com foco na produção audiovisual. Em 2014, assumiu a presidência da Agência de Desenvolvimento do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais, e passou a ser

a principal responsável pela formação de uma ampla rede de cooperação e parcerias público-privadas, essenciais para a atração de empresas produtoras de filmes na região. Ações que geraram trabalho e renda, impactando o desenvolvimento de diversas cidades da região de abrangência do Polo Audiovisual.

Como empresária cultural, contribuiu para a produção dos longas-metragens: *A Luneta do tempo* (2014), protagonizado e dirigido por Alceu Valença; *Campo de jogo* (2015), dirigido por Eryk Rocha; e *Ballet do amor brasileiro* (2018), estrelado por bailarinos do Grupo Corpo Cidadão.

Com a participação decisiva de Mônica Botelho, uma nova rede de relações interpessoais e de aprendizados, mais profissional, com formação especializada e com o mesmo ancoramento na cultura local, deu forma empresarial à artesanaria cinematográfica do Ciclo de Cataguases, criada por uma geração de amantes do cinema que vislumbrava a potência cultural do cinema, sem, no entanto, dimensionar seu potencial econômico. Em 2018, Cataguases teve seu projeto de produção audiovisual aprovado no maior edital nacional para a área, fora dos grandes centros urbanos (Edital Coinvestimentos Regionais). Por meio de um arranjo inédito que reuniu recursos de isenção fiscal estadual, investimento privado e fundo público federal, na parceria entre a Agência Nacional de Cinema (Ancine), a Agência do Polo Audiovisual, o governo de Minas Gerais e o Grupo Energisa. Uma iniciativa que garantirá, por 16 anos, a execução, na região, de grandes produções audiovisuais, entre filmes de longa-metragem, séries de TV, animações, jogos eletrônicos e núcleos criativos. Uma trajetória que faz do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais um dos principais centros de formação profissional e produção, em cinema e audiovisual, em funcionamento no país, em um momento de desmonte intencional e sistemático

da cultura e do cinema brasileiros, promovidos pela Secretaria de Cultura do governo Jair Bolsonaro.

Informações disponíveis no *site* do Polo mostram que 2019 foi o ano com o maior número de produções audiovisuais já realizadas em cidades e distritos na Zona da Mata Mineira. Foram 13 obras, entre elas: seis longas-metragens, quatro curtas-metragens e uma série para televisão, duas pós-produções e dois lançamentos de filmes, produzidos em 2018. O Grupo Energisa, principal patrocinador do Polo Audiovisual, apresentou, no início de 2019, um empreendimento¹², com sede em Cataguases, que pode possibilitar uma significativa mudança de paradigma no modelo de desenvolvimento local, com impactos econômicos e sociais na região. Começaram também a ser estabelecidas parcerias com universidades e institutos estaduais e federais com objetivo de oferecer formação técnica aos jovens da região. Acrescenta-se a isso, a inauguração de salas de cinema em Cataguases e demais cidades que fazem parte da área de abrangência do Polo Audiovisual, a realização de oficinas de formação técnica em atendimento à demanda de qualificação e a estruturação, fortalecimento e manutenção da Agência de Desenvolvimento do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais, com editais que viabilizam a realização de filmes regionais e nacionais.

Com o início da pandemia, projetos foram suspensos, adaptados e/ou criados devido às medidas de isolamento impostas pela doença.

12 Trata-se do Rio Pomba Valley, uma proposta que alia o desenvolvimento de soluções tecnológicas com a produção de conteúdo audiovisual em Minas Gerais. Uma ação estruturadora de uma “nova economia” que pretende potencializar as iniciativas já em curso na região, tendo como âncoras a Fábrica de *Softwares* da Energisa e o Polo Audiovisual, a fim de ampliar parcerias, atrair novos empreendedores e promover qualificação profissional para que esse ambiente de criatividade, conhecimento e inovação possa crescer de forma sustentável (*Site* do Polo Audiovisual). Ver em: <http://www.poloaudiovisual.org.br/>.

Para isso, criou-se a plataforma Poloaudiovisual.TV que, por meio da *Mostra Fique em Casa*, exibiu *on-line*, durante o ano de 2020, mais de 300 produções, entre filmes, séries, videocliques, espetáculos e *lives*; realizou-se remotamente o Festival Fique em Cena, que arrecadou recursos emergenciais para 40 grupos de músicos brasileiros; organizou-se a Conexão, Memória e Afetividades, gincana cultural *on-line* que promoveu o registro de histórias da comunidade e o reconhecimento de personalidades locais; e fez-se circular uma moeda social, o *Ktá*, que criou uma rede de empreendedores e habilidades, fortalecendo a economia local.

Este ensaio está sendo escrito em um dos períodos mais trágicos da história recente do Brasil, com um número avassalador de mortos pela Covid 19, provocado pela incompetência do presidente Jair Bolsonaro e de seu governo na gestão das ações de prevenção e de saúde pública e na proteção econômica à população mais pobre. Além disso, os temas aqui tratados, redes interpessoais de aprendizado coletivo, arte, cultura, cinema e educação são considerados pelo governo como ambientes perniciosos de “doutrinação ideológica”. Por conta disso, os incentivos públicos que lhes cabem foram reduzidos drasticamente e seus pilares de sustentação vão sendo paulatinamente destruídos. A Ancine é alvo de um projeto de desconstrução, o Ministério da Cultura foi rebaixado à condição de secretaria e o Ministério da Educação sucumbe ao reacionarismo. Apesar disso, Cataguases segue legitimando projetos culturais plurais e apoiando a manutenção do Polo Audiovisual, como um dos mais importantes legados de Mauro para o país.

Considerações finais

Buscamos evidenciar neste texto, a partir das diferentes narrativas que acessamos, alguns

dos elementos contextuais que contribuíram para que Humberto Mauro desenvolvesse uma forma singular de fazer cinema no Brasil, inicialmente no interior do país e sem contato com outros cineastas, em uma cidade sem ambiente cinematográfico. Entre esses elementos, destacam-se: a atmosfera cultural de Cataguases, modernista fora da origem, que valorizava a produção artística local à arte produzida nos grandes centros urbanos; a multiculturalidade que caracterizava a vida social da cidade, no entrecruzamento nem sempre harmônico rural e urbano, agrário e industrial, com a forte presença de imigrantes e com uma parcela da elite econômica interessada em arte; o empenho dos pais em assegurar-lhe as melhores escolas que sua condição lhes permitisse prover, além de formação profissional e acesso ao ensino superior (que ele preferiu não concluir); o apoio incondicional da família, dos amigos e da esposa, Bêbe, na realização dos filmes (financiando, atuando, produzindo, exibindo, divulgando etc.); a adesão, ao projeto, do fotógrafo Pedro Comello e dos comerciantes Homero Cortes e Agenor de Barros, com os quais o jovem cineasta construiria uma duradoura e produtiva rede de aprendizados. Certamente a experiência de Cataguases foi fundamental para o desenrolar da trajetória de formação cinematográfica mauriana que aqui destacamos trazendo análises e reflexões atentas que abarcam os 50 anos dedicados ao cinema brasileiro.

Contribuiu para o reconhecimento de Mauro como um dos fundadores do cinema brasileiro o Festival de Cinema Humberto Mauro, promovido em Cataguases, em 1961, no qual algumas das mais importantes personalidades do cinema nacional tiveram contato com seus filmes, muitos pela primeira vez, incluindo Glauber Rocha, que teria se impressionado ao assistir *Ganga bruta*, com a forma original que Mauro expressava em imagens a cultura bra-

sileira. Também a sua longa permanência no INCE foi relevante ao possibilitar as condições de continuidade e de experimentação necessárias à expressão de uma concepção cinematográfica que para o Cinema Novo constituiu a fundação do cinema brasileiro.

Compreendemos que a trajetória de Mauro deixou marcas na cidade, o que reeditou, recentemente, sua relação com o cinema, também como atividade econômica, com a criação de um Polo Audiovisual. Herdeiro político de um dos primeiros ciclos regionais de produção de filmes do país, o Polo renova o que agora se apresenta como uma vocação cultural da cidade: a produção de narrativas em imagens sobre o Brasil.

As narrativas dos que conviveram com Mauro, dos que se dedicaram a pesquisas sobre sua vida e obra, dos que vivem em Cataguases e estão à frente do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais indicam uma articulação entre passado e presente em torno do legado do cineasta, que reafirma o papel social do cinema em suas diferentes dimensões, como arte, cultura, educação e desenvolvimento econômico. A experiência cinematográfica de Cataguases, traduzida nessas diferentes narrativas, realça o potencial das redes interpessoais e intergeracionais de aprendizagem que caracterizam o modo como o cinema desempenha seu papel. Os cataguasenses contemporâneos são herdeiros dos conhecimentos construídos em um processo social que segue configurando novos saberes e novas práticas.

Referências

ABREU, Andrea Vicente Toledo. **Cinema e Memória em Cataguases: de Humberto Mauro ao Polo Audiovisual**. Curitiba: Brazil Publishing, 2020.

BURDIEL, Isabel. Historia Política y biografía: más allá de las fronteras. **Ayer**. v. 93, nº 1 p. 47-83, 2014. Disponível em: <https://revistaayer.com/sites/de->

[fault/files/articulos/93-2-ayer93_RetosBibliografia_Burdiel.pdf](#). Acesso em: 15 mar. 2021.

BRUNER, Jerome. **Atos de significação**. POA: Editora Artmed, 2002.

CARLILE, Lanzieri Junior; CRUZ, Inácio Frade. Do óleo das telas ao óleo das máquinas: novas considerações acerca da vocação cultural de Cataguases. In: CARLILE, Lanzieri Junior; CRUZ, Inácio Frade (Orgs.). **Muitas Cataguases. Novos olhares acerca da história regional**. Juiz de Fora: Editar, 2006. p. 81-94.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Fundamentos epistemológicos da pesquisa biográfica em educação. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, UFMG, v. 27, nº 01, p. 333-346. abr. 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-46982011000100015&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 3 fev. 2021.

DIMAURO FILMES. Coordenação de André di Mauro. Desenvolvida por André di Mauro. Oferece consultoria, distribuição, produção, pós-produção e criação de conteúdo para Cinema, Publicidade, TV, VOD, Streaming, Branded Content, Digital e Art+Music. Disponível em: <http://dimaurofilmes.com/index/sobre-nos/>. Acesso em: 6 abr. 2021.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, Editora da USP, 1974.

HUMBERTO MAURO; Direção: André di Mauro. Produção: Di Mauro Filmes. Brasil: **Polo AudiovisualTV**. 2018. 90 min. Disponível em: <http://www.poloaudiovisual.tv/title/humberto-mauro/>. Acesso em: 7 mar. 2021.

LAGNY, Michèle; ROPARS-WUILLEUMIER; SORLIN, Pierre. *Generique des années 30*. Paris. Éditeur: **Presses Universitaires de Vincennes** (PUV), 1995.

MENDES, Adilson Inácio. A crítica viva de Paulo Emílio. 2012. 149f. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Departamento de Rádio e Televisão/Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MIRANDA DE ALCÂNTARA, Mauro Henrique. A narrativa biográfica no debate acadêmico contemporâneo: uma contribuição bibliográfica. **Revista Brasileira**

de Pesquisa (Auto)biográfica, v. 5, n. 14, p. 796-814, 29 jun. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/7814/pdf>. Acesso em: 6 abr. 2021.

MAURO, André Di. **Humberto Mauro: o pai do cinema brasileiro**. São Paulo: Giostri, 2013.

MORETTIN, Eduardo. Humberto Mauro. **Alceu**, v.8, n.15, p. 48 a 59, jul./dez. 2007.

_____. **Humberto Mauro, Cinema, História**. Alameda Editorial, São Paulo, 2013.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. A pesquisa narrativa: uma introdução. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**. vol.8, nº 2, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbla/a/gP-C5BsmLqFS7rdRWmSrDc3q/?lang=pt>. Acesso em: 24 maio 2021.

POLO AUDIOVISUAL ZONA DA MATA DE MINAS GERAIS. Coordenação de César Piva. Desenvolvido pela Agência Polo Audiovisual da Zona da Mata Minas Gerais. Apresenta articulação, planejamento, realização, registro e difusão das produções que acontecem no âmbito do Polo Audiovisual. Disponível em: <http://www.poloaudiovisual.org.br/>. Acesso em: 2 fev. 2021.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1a.ed. 1963.

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

SARAIVA, Renata. *Retratista do Brasil*. As muitas faces do país presentes na cinematografia do diretor Humberto Mauro. **Revista Pesquisa/Fapesp**, Edição 103, set. 2004. Disponível em <https://revistapesquisa.fapesp.br/retratista-do-brasil/>. Acesso em: 7 maio 2021.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

WERNECK, Ronaldo. Cataguases (es) cultural. In: CARLILE, L.J.; CRUZ, I.M.N.F. (Orgs.). **Muitas Cataguases: novos olhares acerca da história regional**. Juiz de Fora: Editar, 2006. p. 113- 131.

WERNECK, Ronaldo. **Kiryri rendáua toribóca opé:** Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck. São Paulo: Arte Paubrasil, 2009.

XAVIER, Antônio Roberto; VASCONCELOS, José Gerardo; VALE XAVIER, Lisimére Cordeiro do. Biografia e educação: aspectos histórico-teórico-metodológico. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica.** Salvador, BIOgraph, v. 03, nº 09, p. 1016-1028, set./dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/5607>.

Acesso em: 7 maio 2021.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

Recebido em: 24/05/2021

Revisado em: 16/08/2021

Aprovado em: 19/08/2021

Andrea Vicente Toledo Abreu é doutora em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Diretora da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) - Unidade Acadêmica de Carangola. Dedicou-se ao estudo das mídias na educação junto ao Grupo de Pesquisa em Educação e Multimídia (Grupem), além de coordenar o Grupo de Pesquisa Educação, Audiovisual e Narrativas Transmídia (Geant). *E-mail:* andrea.abreu@uemg.br

Milene de Cássia Silveira Gusmão é doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora titular do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS). Líder do Grupo de Pesquisa em Cinema e Audiovisual: memória e processos de formação cultural. Pesquisadora do Grupo Cultura, Memória e Desenvolvimento da Universidade de Brasília (UnB). Membro-fundador da Rede Latino-Americana em Educação, Cinema e Audiovisual (Rede Kino). *E-mail:* milene.gusmao@uesb.edu.br

Rosália Maria Duarte é doutora em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Professora associada do Departamento de Educação da PUC-Rio, coordenadora do Grupo de Pesquisa Educação e Mídia e membro do Grupo de Pesquisa em Cinema e Audiovisual: memória e processos de formação cultural. *E-mail:* rosalia@puc-rio.br