

PAULO EMÍLIO SALES GOMES, *Cataguases e Cinearte* na Formação de Humberto Mauro (*)

ALFREDO BOSI

Escritor, crítico e professor Paulo Emílio Sales Gomes, quem se põe a ler a sua obra, *Cataguases e Cinearte na Formação de Humberto Mauro*, sente logo um gosto forte cujo travo mais fundo sabe a certa boa prosa histórico-romanesca do século XIX.

A gente pensa naqueles romances que sempre começam dizendo "alguma coisa dos lugares e dos tempos em que se vão desenrolar os acontecimentos a serem narrados". O seu trabalho também começa assim; o primeiro capítulo chama-se, com bonita simplicidade, "A Zona da Mata". Mas o gosto desse estilo não se faz apenas com aquele travo histórico, que me lembrou um pouco Manzoni, um pouco o melhor Alencar, um pouco Sílvio Romero. Ele é equilibrado internamente por outro e mais moderno sabor: o que vem do fascínio pela reconstituição da experiência.

E o nome de Proust vem fatalmente à boca. A sua tese, que pode parecer (e tem momentos em que tudo indica que é) uma tese histórica, será melhor definida como uma tese proustiana. Como tanta coisa excelente feita pelo sr. e pelos homens que, em torno de *Clima*, se puseram a escrever há 30 e poucos anos atrás, a sua obra tem um jeito muito especial de ser moderna: que é penetrar com respeito mas desenvoltura nas imagens obsedantes do passado. Especialmente do *passado brasileiro*.

A crítica do tradicional, que essa geração é capaz de fazer, na medida em que o tradicional representa sistemas de opressão, mistura-se com o enlevo pelo antigo, enquanto este compensa a aridez do presente. O que fazer com esse contraste que às vezes dói como um caso de consciência? A

(*) Argüição da tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH da USP em 1972, publicada sob o título *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, pela Editora Perspectiva, São Paulo, 1974 (N. d. R.).

ambigüidade, que em Ética será mau sinal, se abriga espaçosamente na casa da Estética. Essa a sétima morada de uma geração de sociólogos, filósofos, antropólogos, professores de política ou psicanalistas que se afirmaram em São Paulo no começo da década de 40, e que encontraram o feliz e necessário refúgio no trato daquelas formas simbólicas capazes de arredondar o anguloso da oposição sempre revivida de presente e passado, moderno e tradicional.

Lucien Sebag, filósofo e jovem suicida, pensou o mito (e com o mito, a obra de arte) como sistema capaz de juntar, na esfera do simbólico, contradições de outro modo inconciliáveis. O mito impediria, segundo Nietzsche, que nós morrêssemos sob o peso da verdade; e nisto não dizia nada de novo, retomava Leopardi e Schopenhauer, que definiam a arte como única absoluta consolação. A melhor poética do Modernismo e a sua melhor crítica, que é a de Mário de Andrade, padroeiro destes de quem falo, e a quem falo, a melhor poética do Modernismo acabou sendo a reconstelação do passado brasileiro pelas vias transversas das estéticas futurista, expressionista e surrealista. Era um desvio aparente: o caminho se apartava da pseudotradição mais recente (Parnaso, Academia) para dar na tradição melhor (Colônia, Romantismo, Povo).

Mas como recompor amorosamente um passado de violência e opressão que a lucidez política levaria, antes, a denunciar? Só mesmo sob o signo da memória artística, da pura forma que tudo redime enquanto sagrada vontade de estilo.

Nesse caminho de volta há muitas voltas; e nessas voltas alguns acabam se perdendo para todo sempre no passado. Outros trarão, na volta, os marcos da história nova. Temos um exemplo perfeito, paradigmático, de perda irreparável: Gilberto Freyre. O seu regresso às fontes foi o que os marinheiros portugueses chamavam, opondo ao termo *rota*, *derrota*. A memória artística venceu-o, primeiro na imaginação, o que foi bom, depois na teoria e na prática. É uma salutar advertência aos que transportam para toda a realidade social os encantos da memória poética.

Temos, em Mário de Andrade, e em alguns de seus admiradores de *Clima*, exemplos de uma fecunda hesitação moral naquele mesmo ir e voltar ao passado com os olhos do presente. Um elo complexo dessa teia, pendendo às vezes arriscadamente para a bela estilização do mundo perdido, é a historiografia de um mestre, Sérgio Buarque de Holanda. Fora de São Paulo, essa descida no tempo deu-se com mais ímpeto, menos espinhos e escrúpulos de consciência: a memória é a forma e a razão de ser da grande obra nordestina de José Lins do Rego e Jorge de Lima, da grande obra mineira de Cornélio Pena e Lúcio Cardoso. Resistir à insolência e à aridez do novo foi o modo que todos eles encontraram para serem realmente modernos.

Volto à sua tese. Ela é feita dessa matéria aparentemente histórica (não que eu desconfie da sua erudição, antes sanciono-a com todos os louvores universitários), mas substancialmente artística, que se chama *evocação*.

A Zona da Mata e as histórias de seu povoamento, cheio de violências, seu ouro ilusório, seus ilusórios diamantes, o Arraial de Meia Pataca, Mar de Espanha, Cachoeira Alegre e a sempre presente Vila de Cataguases são signos de informação trabalhados por um estilo que vai distribuindo as coisas como quem arruma imagens de fundo e prepara a evidência corpórea do primeiro plano: a Cataguases do começo do século onde se dá a rapidíssima decadência do café e aonde chegam imigrantes, entre os quais Giovanni Mauro, o avô de Humberto Mauro.

As primeiras setenta páginas da tese são, a rigor, uma sóbria e pensada montagem da infância e da adolescência de Humberto Mauro. São páginas que li com prazer e que pretendo reler muitas vezes. No seu tom desprezioso de tomadas de aspectos da cidade provinciana, elas articulam, na verdade, informações sobre experiências cruciais para a obra toda de Humberto Mauro: Elas falam de uma idade de ouro que ele irá tematizar direta ou distorcidamente nos seus trabalhos de cineasta. O pai, a mãe, o menino que brinca, que vende cocadas, que estuda em colégio de padres, que se confessa com o indulgente padre Ciccarini, que comunga com fervor, que cruza perigosamente o rio, que brilha nos esportes, que supera todos na habilidade manual, que se terá comprometido em um falso testemunho diante dos poderosos para encobrir um crime..., a fase de playboyismo, a admiração pelo figurão Astolfo Dutra, os primeiros filmes vistos..., esse mosaico de experiências evocadas com engenho e arte quer dizer muito.

E, primeiro esclarecimento que eu lhe pediria nesta nossa conversa, a bela seqüência de imagens da primeira parte não significará, no seu espírito, muito mais do que diz materialmente na tese?

Eu sei que a sua tese foge meticulosamente a qualquer tentativa de enquadramento epistemológico mais rígido. Ela não usa de nenhum jargão teorizante. O que é um bálsamo para o leitor. Fiquei até espantado de ver, duas ou três vezes, um "diegeticamente" em quarenta e cinquenta páginas de prosa realmente concreta, sem espasmos tecnicistas. A pergunta que faço, porém, espero que seja inerente ao pensamento que rege o texto. Qual a função lógica das primeiras páginas da tese? Como ela não vem explicitada, ficou-me a suspeita de que as imagens, nela dispostas, da infância, da adolescência e do meio formador de Humberto Mauro se combinassem em um plano de interseção da psicanálise existencial (de um Sartre, talvez) com a sociologia. Ao longo da tese, quando se acena para uma interpretação mais geral do *significado* que teria a obra juvenil de Mauro, dá-se a entender que esse significado provém de uma combinação de dois componentes apenas justapostos:

a) a fixação na idade de ouro da infância na província pobre: matriz de todas as conotações afetivas mais vigorosas que se depreendem das imagens filmicas de Mauro;

b) o constrangimento ideológico (e daí, estético) em face das convenções, das regras do poder, que pontuam as atitudes do cineasta, desde o

respeito aos medalhões da política cataguasense até à obediência aos preceitos de "Cinearte" e, especialmente, de Ademar Gonzaga.

Mas essas operações de ligação somos nós, leitores, que devemos realizá-las. A sua parte introdutória é biografia, é evocação: está cheia de fios; o leitor de teses, viciado pelo levantamento de hipóteses e pela exposição de provas, apanha alguns desses fios e os mantém à mão, à espera de que o autor os conduza até as imagens fílmicas de Mauro que de algum modo justifiquem o relevo dado àquelas tomadas de biografia e da História.

Considero, por exemplo, o episódio do "susto de automóvel" (e a quase-ênfase que se dá à possibilidade de um falso testemunho do adolescente, constrangido pela presença de adultos a quem tanto devia) um desses fatos reveladores da dinâmica existencial de um homem. O *Baudelaire* de Sartre poderia ser alegado como base de referência. Se essa hipótese é também a sua, e se os episódios arrolados no início têm, na sua mente, uma função que vá além do anedótico, como creio firmemente que têm, então faltaria talvez à tese um pouquinho de insistência nesses nexos. O ceticismo em relação a todo discurso de causa-efeito, a aversão à linguagem probatória, me parece que foram levados um pouco longe; daí a impressão, injusta decerto, de um empirismo excessivo, de um descritivismo sem freio. Injusta, porque as peças para a feitura de uma hipótese (existencial e social) estão todas, na tese, admiravelmente expostas.

Mas eu lhe diria, respeitando, de fato, o seu modo de ser e de escrever, que a sua tese, como no cinema, prova só por imagens. E que a sua epistemologia obedece a um princípio evangélico: "Quem tiver olhos, veja; quem tiver ouvidos, ouça". Para que letreiros pedantes e redundantes de explicação? Por isso, quando percebi a ausência de uma sinalização abstrata, abri quanto pude os meus olhos para essa primeira parte, mesmo porque o que aí está dito da construção afetiva e moral de Humberto Mauro não voltará de maneira sistemática quando o seu trabalho entrar pela descrição miúda e técnica dos filmes que Mauro produziu até 1930. É só de passagem, e esgarçadamente, que se mencionam aqueles traços distintivos de fascínio pela infância livre na província e de respeito às constrições sociais, cuja combinação parece, entretanto, fundamental para entender até o sistema estético do primeiro Humberto Mauro.

Há, por outro lado, nesse trabalho tão rico, observações agudas sobre o significado da técnica em Humberto Mauro. Fica declarado, mais de uma vez, que a imaginação do cineasta não era propriamente intelectual, mas organizadora feliz de recursos artesanais, manuais ou mecânicos. E que essa componente, lúdica e técnica do electricista Humberto Mauro assumiria uma função estética na arte da fazer surtir um efeito visual expressivo; mas está sugerido também (p. 72) que a mesma componente lúdico-técnica, quando posta a serviço da eletrificação das velhas fazen-

das mineiras, no período em que o jovem Mauro trabalhou como instalador de força, não lhe proporcionou nenhuma alegria.

Essa última observação, arrancada antes do silêncio reticente do que de uma palavra franca do cineasta, não entraria também numa rede de hipóteses pela qual a velha paisagem de Minas, anterior ao surto industrial, representaria a verdadeira matriz emotiva de Humberto Mauro, mas que isso nem sempre pode ser admitido por alguém que, descendente de imigrantes, cresceu com os olhos postos no modelo burguês-progressista do Brasil do começo do século? É isso que a tese quer sugerir sem carregar a linguagem explicativa? Que, por exemplo, a percepção que Humberto Mauro tem de si mesmo, tal qual a manifestou nas entrevistas ao sr., deva ser analisada à luz das ideologias que ele foi, pouco a pouco, introjetando?

Gostaria de passar, finalmente, à análise das relações de Humberto Mauro com a atmosfera cultural e literária dos anos de 20.

Antes de ler o seu trabalho, a palavra Cataguases só poderia evocar na minha memória o movimento modernista em Minas, a revista *Verde* e os nomes de Rosário Fusco, Enrique de Resende, Francisco Inácio Peixoto, Guilhermino César. A ligação se fazia, naturalmente, muito a *posteriori*. Ora, a sua tese afasta, com bons argumentos, qualquer idéia de influência, mútua ou unilateral, que se possa estabelecer entre a Companhia Phebo e o grupo de Verde. E estende essa constatação a outro fenômeno, mais geral, que se teria dado até a década de 40, em nosso país, onde com as honrosas exceções de Mário (e depois de Octavio de Faria e de Vinicius de Moraes), não teria havido contatos efetivos entre o mundo das letras e o cinema. A observação é tão drástica que eu gostaria de ouvi-lo agora para ver se se pode modificá-la com algumas nuances.

Mas não é bem isso que mais me preocupa. Gostaria de saber se a relação entre Humberto Mauro e Cinearte, por exemplo, relação tão vinculante, ideológica e esteticamente, por volta de 30, não possa projetar-se sobre um fundo mais amplo de relação do cinema brasileiro da época com a "modernidade" tanto ideológica quanto artística.

Veja-se a direção dos conselhos de Adema Gonzaga publicados na sua revista:

a) combate aos chamados "filmes naturais" e aos seus produtores qualificados de "cavadores": é um combate contra o fotografismo improvisador, contra o naturalismo ingênuo, o realismo imediato;

b) daí, a preocupação com os trabalhos propriamente técnicos: fazer cinema de arte, dentro do estúdio, elaborar cenário (isto é, roteiro), cuidar do esqueleto (isto é, da estrutura narrativa), das costelas (isto é, dos desenvolvimentos), numa palavra, fazer o filme "posado";

c) a insistência nas tomadas de ambientes de extração urbana, burguesa, preferivelmente luxuosos, que dessem ao mundo a imagem de um Brasil novo; daí, uma seqüela infeliz de atitudes racistas e anti-populares.

Ora, a essa "modernidade", ou a esse "modernismo" urbano, industrializante, com veleidades a requinte de alta burguesia, que vem de "Cinearte", se oporia:

o "modernismo" provinciano, neopopular, memorialista, que se filtra das resistências íntimas de Humberto Mauro, para o qual a técnica entra como componente mágico (as maravilhas da mecânica e da eletricidade), e só como componente lúdico-mágico, e não como fator de modernização capitalista-industrial.

Acho que uma revisão da cultura dos anos de 20, apoiada em documentos como a sua tese, faria emergir um Modernismo mais complexo e contraditório do que o que se constrói apenas com os materiais da polémica literária. A revista *Cinearte*, conscientemente ou não, divulgava os temas da autonomia do objeto artístico em oposição ao que seria um modo naturalista de fotografar: nisso Ademar Gonzaga é um legítimo crítico modernista, apesar da sua mais que medíocre bagagem literária.

Mas as coisas não são tão simples. Rejeitando absolutamente o documento folclórico, ou regional, o crítico de *Cinearte* é, em larga medida, apenas moderno-burguês, porque não é capaz de entender, e até propõe recalcar e suprimir as instâncias populares, provincianas e infantis de um Humberto Mauro, por exemplo; instâncias que podem ser mais bem desvendadas nos seus primeiros filmes, *O Tesouro Perdido* e *Brasa Dormida*, mas que desaparecem em *Sangue Mineiro*, obra em que foi mais sensível a influência de *Cinearte*.

Então, o que é ser moderno?

Querendo ser moderno ideologicamente (isto é, burguês-progressista-urbano), o grupo de *Cinearte* recusa virtualidades de aproveitamento moderno da tradição. E voltamos ao ponto de partida, quando, com alguma ambição, tratei de descobrir o "jeito de o grupo de *Clima* ser moderno."

Porque a sua tese acaba pondo em crise, com mil e um matizes, a qualidade da influência exercida por *Cinearte* na obra juvenil de Mauro. Não que entrem os argumentos probatórios. O seu argumento, é ainda e sempre, a contemplação da imagem.

Comentando uma entrevista dada em 1930 em que H. Mauro diz dever todo o seu "cabedal cinematográfico" a *Cinearte* e a Ademar Gonzaga, o discurso da tese, porém, contradiz o testemunho do próprio Mauro e se detém na pura evidência da fisionomia:

"Na pequena corte que se criava em torno de Ademar Gonzaga na Cinédia poder-se-ia ter a impressão de que Humberto Mauro adquiria uma fisionomia indefinida. Mas basta olhar para uma das inúmeras fotografias do grupo que *Cinearte* publicará repetidamente para reconhecer nele alguém habitado por um outro mundo".

"Basta olhar". Quem tiver olhos, veja. E qual é esse *outro mundo* diferente daquele que a "modernidade" de Ademar Gonzaga promovia? Tudo indica que é o mundo que a sua bela introdução sobre a infância e a

adolescência provinciana de Humberto Mauro soube descrever com tanta simpatia e arte.

Não sairá dessa tese uma contestação sutil de um pseudomodernismo em nome de uma "modernidade" mais forte e mais abrangente? Serei excessivamente indiscreto ou subjetivo se lhe disser que essa contestação se faz em nome daquele "modernismo" que a sua geração aprofundou e ensinou: Modernismo que critica o passado com as armas do presente, modernismo que redime o passado com a força da contemplação estética?