



## *Canto da Saudade* (1952): O folclore e a visão de Brasil na obra de Humberto Mauro<sup>1</sup>

Sérgio César Júnior<sup>2</sup>

### Resumo

Esta pesquisa em andamento, iniciada em final 2014 analisa historicamente o longa-metragem *Canto da saudade* (1952), último filme do cineasta brasileiro Humberto Mauro (1897-1983), examinando seus aspectos estéticos e ideológicos. Essa obra é a menos conhecida e pouco analisada da filmografia de Humberto Mauro. O nosso interesse é compreender o lugar do folclore e da cultura popular na perspectiva de construção de uma certa identidade brasileira, perspectiva também presente em outras obras do cineasta, como as séries de curtas-metragens *Brasilianas* e *Educação Rural*. A partir do trabalho de decupagem do filme, do cotejamento das imagens com as fontes escritas e da bibliografia existente procuraremos identificar, a relação entre essa obra e os debates institucionais e acadêmicos sobre o folclore brasileiro vigentes no período do Pós-Guerra. Estamos investigando a concepção de identidade Brasileira essencialmente rural, do cineasta e as formas de circulação nesse filme. Considerando a relação do cineasta com órgãos federais como Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), bem como as discussões sobre o rumo da indústria cinematográfica brasileira nos anos 1950.

### Introdução

O nosso interesse em analisar historicamente as imagens de *Canto da Saudade* se originou durante a graduação de História em 2010, quando apresentamos o projeto de pesquisa ao Programa Institucional de Voluntariado de Iniciação Científica da Universidade Federal de São Paulo (PIVIC/UNIFESP). O título do trabalho é: “*Canto da Saudade* (1952): A idealização do meio rural e a concepção de identidade na obra de Humberto Mauro”. A pesquisa de Iniciação Científica foi realizada entre 2012-2013, contudo, devido ao curto tempo e a necessidade de abordarmos outros temas contidos nesse filme, nós estendemos a

---

<sup>1</sup> Esta pesquisa é financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e orientada pela Profa. Dra. Mariana Martins Villaça, docente de História da América Independente do Departamento de História da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (DH/EFLCH/UNIFESP).

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação de História da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/UNIFESP).

investigação do objeto (o filme) à pesquisa de mestrado. Os aspectos que buscamos aprofundar em nossa análise estão na relação entre cinema-Estado Brasileiros e o conceito de identidade, a partir dos elementos folclóricos contidos em *Canto da Saudade*. Por essa razão problematizamos as músicas, danças, festas, lendas, comidas, carro-de-bois, terra, oralidade e outras tradições rurais, que podemos extrair das imagens desse filme. Nossas indagações iniciais são as seguintes: por que *Canto da Saudade*, ainda não foi abordado exhaustivamente pelos pesquisadores do cineasta? Como Humberto Mauro aborda o folclore Brasileiro? Que elementos da cultura popular tem maior destaque no filme? De onde são procedentes? Qual é o valor aferido pelo cineasta? Qual sua função diegética no filme?

Humberto Mauro nasceu em 30 de Abril de 1897, em Volta Grande-MG, filho de Gaetano, Tereza Mauro, e neto de imigrantes Italianos, que ocuparam a Zona da Mata Mineira no século XIX<sup>3</sup>. Em 1910 a família de Mauro mudou-se para o município adjacente, Cataguases, em razão da transferência do local de trabalho de Gaetano Mauro, que era funcionário da companhia ferroviária *Leopoldina Railway*<sup>4</sup>. Durante sua juventude, o cineasta frequentava, a partir de 1919, as sessões do Cine-Teatro Recreio Cataguasense<sup>5</sup>. Nesta sala de cinema, Humberto Mauro pode conferir as projeções de alguns títulos Estadunidenses, como o filme que foi importante para a sua formação estética, *David, o Caçula* (1921), de Henry King<sup>6</sup>.

Como diretor de filmes, Humberto Mauro iniciou sua carreira, após fundar a empresa *Phebo Sulamericana Films*, junto com alguns amigos. Sua primeira realização foi o média-metragem *Valadião, o Cratera* (1925), seguida de *Na Primavera da Vida* (1926), *Thesouro Perdido* (1927), *Braza Dormida* (1928) e a última obra da produtora, *Sangue Mineiro* (1929). Este conjunto fílmico Mauriano produzido pela *Phebo Films* é conhecido na história do cinema Brasileiro como o “Ciclo de Cataguases<sup>7</sup>”. Com essas obras, Mauro ganhou a atenção dos críticos de cinema da revista *Cinearte*, Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, que passaram a orientar o cineasta, a desenvolver o seu próprio estilo cinematográfico<sup>8</sup>. Em 1930, Humberto Mauro é convidado para trabalhar nos estúdios da recém-fundada *Cinédia*, de propriedade de

---

<sup>3</sup> PAULO EMÍLIO Salles Gomes. Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 11-13.

<sup>4</sup> PAULO EMÍLIO. p. 18.

<sup>5</sup> Ibidem. p. 64.

<sup>6</sup> Ibidem. p. 114.

<sup>7</sup> SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 526.

<sup>8</sup> PAULO EMÍLIO, p. 121.

Adhemar Gonzaga, onde o cineasta realiza *Lábios Sem Beijos* (1931) e *Ganga Bruta* (1933), com o fracasso de bilheteria deste último filme, Mauro é demitido. A atriz e produtora Carmem Santos, proprietária dos estúdios da *Brasil Vita Films* contrata Humberto Mauro. Com a produção de Carmen Santos, ele dirige o *Favela dos Meus Amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936)<sup>9</sup>, por situação semelhante à ocorrida no estúdio anterior, o contrato de Mauro também é rescindido nessa indústria cinematográfica.

No mesmo ano em que sofre a demissão da *Brasil Vita Films*, Humberto Mauro recebe do antropólogo Edgard Roquette-Pinto a proposta para integrar a equipe do recém-fundado Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)<sup>10</sup>. Nesse instituto, o antropólogo ocupa o cargo de diretor geral. O órgão federal de cinema educativo precisa de um cineasta, para realizar as produções fílmicas pedagógicas. Ao aceitar a tal proposta, Humberto Mauro abre uma nova fase na sua carreira artística, dando sequência a uma expressiva produção de documentários e algumas obras de ficção. Na fase INCE nós podemos conferir os seus filmes, que marcaram a história do nosso cinema, como (os fictícios) *Descobrimento do Brasil* (1937), *Bandeirantes* (1940)<sup>11</sup>, *Argila* (1942)<sup>12</sup>, as séries (documentais) de curtas-metragens *Brasilianas* (1945-1964)<sup>13</sup> e *Educação Rural* (19-1955)<sup>14</sup>. Mauro permanece no INCE até se aposentar e o órgão federal de cinema ser oficialmente desativado (1967)<sup>15</sup>.

No início dos anos 1950, o cineasta Humberto Mauro fundou na sua cidade natal (Volta-Grande – MG) os Estúdios *Rancho Alegre*, onde ele realizou o seu último filme de longa-metragem *Canto da Saudade* (1952). Apesar de desconhecido pela grande parte do público Brasileiro, este filme recebeu o prêmio *Saci* em 1954, concedido pela crítica de arte do jornal *O Estado de São Paulo*<sup>16</sup>. No entanto, com relação à bilheteria, *Canto da Saudade* não obteve o mesmo êxito.

---

<sup>9</sup> VIANY, Alex. Introdução ao Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: MEC / INL, 1959, p. 108.

<sup>10</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. Humberto Mauro, Cinema, História. São Paulo: Alameda, 2013, p. 18.

<sup>11</sup> Ibidem. p. 18.

<sup>12</sup> ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O Cinema Como "Agitador de Almas": Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume, 1999, 173 p.

<sup>13</sup> SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e as Imagens do Brasil. São Paulo: UNESP, 2004, p. 318-328.

<sup>14</sup> Ibidem. p. 329-332.

<sup>15</sup> Ibidem. p. 339.

<sup>16</sup> Ibidem. p. 333.

A trama se passa em Volta Grande onde o Coronel Januário (Humberto Mauro), proprietário da fazenda Independência, se candidata a prefeito do município. O Coronel é padrinho da jovem Maria Fausta (Cláudia Montenegro), filha do Juvenal (Lourival Coutinho), o administrador da fazenda. A moça é cortejada por Galdino (Mário Mascarenhas), o carreiro da fazenda e sanfoneiro nas horas vagas. O carreiro nutre um amor não correspondido por ela. A paixão de Maria Fausta é por João do Carmo (Alfredo Souto de Almeida), o agregado da fazenda, ambos namoram as escondidas, porque, o pai de Maria Fausta não aceita o romance da filha com o tal agregado. Encerradas as eleições, todos na fazenda se dão conta do sumiço de Maria Fausta, principalmente Galdino, que sofre ao procura-la pelas redondezas. Galdino por intermédio de Vicente, o outro agregado da fazenda consegue obter, a localização exata do esconderijo de Maria Fausta. Ao chegar no local indicado, Galdino se decepciona ao encontrar a amada nos braços de João do Carmo. No dia do casamento (de Maria Fausta e João do Carmo), apadrinhado pelo Coronel Januário, os convidados se dão conta do desaparecimento de Galdino. Desde então, não se sabe do paradeiro dele. Galdino se torna uma lenda que circula entre os moradores de Volta Grande, pois, quem a conhece alega já ter ouvido o som da sanfona de Galdino, durante a tarde no canavial, tocando uma música triste e saudosa de sua amada.

### **Pressupostos Teórico-Metodológicos**

A nossa análise histórica do filme está baseada teoricamente nos historiadores da relação história-cinema e especialistas em Humberto Mauro. Os conceitos fundamentais dessa prática de investigar um filme, no campo de estudos históricos estão, nas reflexões do historiador Francês Marc Ferro<sup>17</sup>. Conforme as imagens, por nós analisadas e o surgimento das temáticas tratadas no filme, nós complementamos estas, com outras bases teóricas especiais para abordarmos o nosso objeto. No caso de *Canto da Saudade*, nossa principal referência bibliográfica é a obra *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1974), de Paulo Emílio Salles Gomes (1917-1976). O autor foi pioneiro nos estudos sobre o cineasta. Nesta obra são tratados os aspectos biográficos, históricos e estéticos, o recorte contextual abrange a produção fílmica da fase Cataguases, nos anos 1920, além do contato de Humberto Mauro com os críticos da revista *Cinearte*, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima.

---

<sup>17</sup> FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad.: Flávia Nascimento. 2ª. ed. Rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2010, p. 9-21.

O motivo de concentrarmos a atenção no *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* é porque, *Canto da Saudade* contém características que se assemelham ao primeiro cinema de Humberto Mauro, estudado por Paulo Emílio. Como por exemplo, os enredos filmados na própria cidade, com atores e figuração local, cenário em campo aberto mostrando a paisagem urbana e rural, argumento e roteiro simples.

Outros referenciais bibliográficos são as produções de pesquisas de crítico de cinema e historiadores. As obras que também nos servem de base nesta pesquisa são *Humberto Mauro: Sua Vida / Sua Arte / Sua Trajetória No Cinema* (1978), de Alex Viany, *Humberto Mauro, Cinema, História* (2014), de Eduardo Victorio Morettin, *O Cinema como “Agitador de Almas”*: *Argila*, uma cena do Estado Novo (1999), de Cláudio Aguiar Almeida e *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil* (2004), de Sheila Schvarzman. O único teórico-crítico de cinema é o Alex Viany, sendo o restante dos especialistas em Humberto Mauro, historiadores.

Em relação ao domínio da linguagem cinematográfica e ao aprofundamento da prática de estudos da cultura audiovisual, outros referenciais bibliográficos específicos de cinema e história-cinema compõem os aportes teóricos desta pesquisa. Um historiador pode encontrar questões que relacionem à autoria, influências artísticas, movimentos de vanguarda, estilo do realizador, regimes de produção, contextos (da obra e de produção) e outros relacionados ao filme. Por essas razões é que as obras que nos auxiliam na compreensão da arte cinematográfica nos estudos históricos são: *O Autor no Cinema* (1994), de Jean-Claude Bernardet, *Cinema Brasileiro: propostas para uma história* (2009), de Jean-Claude Bernardet, *A Estética do Filme* (1995), Jacques Aumont (org.), *Cinematógrafo: um olhar sobre a história* (2009), Jorge Nóvoa, Soleni Biscouto Fressato e Kristian Feigelson (org.), *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), de Glauber Rocha, *História e Documentário* (2012), Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Mônica Almeida Kornis (org.), *O Abrigo do Tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo* (2012), Henri Arraes Gervaiseau e *A Linguagem Cinematográfica* (2013), de Marcel Martin. A partir dessa base teórica apresentada partimos para a análise direta das imagens.

Para identificar o estilo de Humberto Mauro foram selecionadas algumas das cópias de filmes das fases *Phebo*, *Cinédia*, INCE<sup>18</sup>. Os filmes da *Phebo* são *Thesouro Perdido*, *Braza*

---

<sup>18</sup> Os filmes assistidos foram os da *Phebo: Thesouro Perdido*, *Braza Dormida*, *Sangue Mineiro*, *Cinédia: Lábios Sem Beijo*, *Ganga Bruta*, INCE: *Descobrimento do Brasil*, *Bandeirantes*, *Argila*.

*Dormida e Sangue Mineiro*; da *Cinédia* são *Lábios Sem Beijo* e *Ganga Bruta*, por fim, do INCE apenas *Descobrimento do Brasil*, *Bandeirantes*, *Argila*, *Brasileiras*, *Educação Rural*. O objetivo é mapearmos de modo geral a sintaxe fílmica contida nestas produções verificadas, a partir dos personagens, símbolos políticos, culturais e sociais. Dos tais filmes assistidos nós obtemos uma impressão abrangente da forma e conteúdo das imagens. Em seguida cotejamos com os estudos, já citados, de Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Viany, Eduardo Morettin, Cláudio A. Almeida e Sheila Schvarzman.

A análise densa das imagens aplicamos apenas em *Canto da Saudade*. Abordamos plano a plano a fotografia e os elementos sonoros<sup>19</sup>, transcrevendo os diálogos diretamente do filme, escolhendo algumas cenas para uma análise isolada (como a da escola rural, sonho do sanfoneiro, no teatro, casamento de Maria Fausta). As obras já citadas de Paulo Emílio e Alex Viany são referenciais para entendermos os aspectos estéticos e históricos na construção do filme.

### ***Canto da Saudade* (1952): análise das imagens dos principais personagens.**

Esta obra de Humberto Mauro foi realizada com toda a autonomia do autor, pois ele elaborou o argumento e roteiro, produziu, compôs algumas músicas, atuou e dirigiu. A linha diegética se estrutura em três estágios, dentro de dois gêneros cinematográficos, iniciando como documentário e continuando até o final como ficção. A mudança de tempo no filme é pontuada a partir do surgimento de um dos personagens em cada trecho. A marcação pontual da passagem narrativa é feita dentro da triangulação Humberto Mauro, Professora, Coronel Januário, pois, cada um destes personagens representa uma situação contextual. O cineasta no trecho documental está no contexto de produção do filme, a Professora ao narrar a história de Galdino faz a ponte entre o presente e o passado, o Coronel representa a tradição hierárquica dos valores rurais.

O trecho documental é breve. Após os planos de abertura contendo a ficha técnica de produção surge em plano médio conjunto, o cineasta apresentando o filme, o seu braço direito está apoiado na câmera, a qual, provavelmente tenha sido uma das utilizadas nessa filmagem.

---

<sup>19</sup> CARRASCO, Claudney Rodrigues. *Trilha Musical: música e articulação fílmica*. São Paulo: Universidade de São Paulo (Dissertação de Mestrado), 1993, p. 68.

Está em uma postura sobrea e formal perante a lente, contudo, se mantendo simpático e cortês. Com entonação celebrativa, em seu discurso sobre o filme inaugural do seu estúdio, expondo os motivos que o levaram a realizar esta sua produção. A mensagem é direcionada aos espectadores e ele nos trata como “meus amigos”, pois, o intuito é cativar o público e aproxima-lo da obra, como se este fosse visitante do município natal do cineasta. Como ao modo caipira de acolher com cordialidade e simplicidade, um amigo que o visita em sua moradia. O trecho documental, também serviu, para o autor da obra anunciar a retomada de seu estilo cinematográfico. A liberdade de escolher a temática do enredo e também, da estética visual são para Humberto Mauro os fatores que o incentivaram a declarar esta sua satisfação de realizar *Canto da Saudade*.

Os planos da cidade e da zona rural de Volta Grande são mostrados, partindo de um emendado *jump cut* com um *traveling* e *fade-in* feito de modo sutil, passando do plano da apresentação do cineasta, ao do ângulo *plongé* sobre o núcleo urbano com o trem cortando a cidade. Em seguida em plano geral do vale, num movimento de *traveling* entra outro plano geral [também em *plongé*] da antiga fazenda de seus avós. Os comentários de Mauro em *off*, sobre as imagens selecionadas, nos ciceroneiam a conhecer o cenário urbano e o da paisagem natural, o qual, ele aprecia tanto na condição de habitante da sua terra, quanto na de realizador.

A câmera mostra em plano geral e *plongé* a antiga casa, onde funcionava a sede da fazenda, cercada por outras casas do terreno, árvores e morros. O prédio da antiga casa, em *Canto da Saudade* é ocupado pela escola rural de ensino básico. A casa vai sendo mostrada em ângulos graduais de aproximação. Primeiro enquadra em plano geral e ângulo normal, seguido de plano conjunto e *contra-plongé*, a câmera focaliza o detalhe da parede da escola rural, onde está apoiado um estandarte da Bandeira Nacional, entre as janelas e acima do batente. Na mesma parede se localiza na parte superior abaixo do telhado, o letreiro pintado com a informação de “Escola Rural Sta. Cruz”. No plano conjunto seguinte, de dentro da sala de aula e ângulo normal, um aluno chegado atrasado à aula e tenta entrar discretamente, para não ser repreendido pela professora. Humberto Mauro pede licença ao público, para encerrar a sua narração da parte documental, pois vai começar o outro estágio diegético, o da Professora.

A cena da Professora na sala de aula é composta de cinco planos. O primeiro é um plano médio frontal da mestra solicitando aos alunos que se sentem, pois fará um anuncio do

passeio escolar no município (Volta Grande). Observamos pelos planos internos do prédio escolar que o recinto possui três janelas, que dão visão para o lado externo do ambiente. As janelas emolduram as cenas externas, mostrando pessoas e animais em atividades laborais do cotidiano campesino, enquadradas em planos conjuntos, em profundidade de campo.

A primeira janela está localizada atrás da mesa da Professora, onde deveria estar um quadro negro, habitual em qualquer sala de aula. Desta janela se pode observar homens e mulheres saindo por uma porteira, próximo a um dos currais, também há, um agregado da fazenda cuidando de um cavalo. A segunda janela está posicionada à esquerda de uma das alunas, de onde se avista o detalhe de um dorso equino. E a terceira no fundo da sala, mostra um estábulo vazio. Este jogo de imagens dentro das imagens é construído pelo cineasta de um modo sutil, criativo e pertinente à cena. Conforme vão se alternando os campos visuais do filme, devido ao efeito causado pela montagem, o espectador pode não perceber de imediato, estas minúsculas cenas acontecendo dentro da cena. Contudo, mais do que uma situação banal, estas imagens contém a lírica homenagem de Humberto Mauro ao universo rural de sua terra, o qual, deveria ser ensinado nas escolas.

A função da Professora no filme é a de introduzir, continuar e finalizar o enredo, como se ela fosse uma pedagoga, em momento de recreação, contando histórias para as crianças. Por isso, após ter feito o passeio pelo município, ela vai narrar aos alunos, a lenda de “Galdino, o sanfoneiro apaixonado”. Assim ela marca a passagem, do segundo para o terceiro e último estágio diegético do filme.

Em planos conjuntos são mostrados os alunos calados, comportados e com olhares atentos, na professora. Ela solicita aos alunos que fiquem atento à história a ser contada no filme. Esta é uma forma de criar uma empatia no público espectador com as crianças. Ao mesmo tempo, as imagens possuem um cunho pedagógico, para transmitir o exemplo do bom comportamento escolar. Humberto Mauro chama a atenção do público para se envolver com o filme e se encantar com as ações dos personagens. Como se o clima da sessão de cinema fosse o de “uma espécie de recreio”, conforme a intenção da Professora, quando fala aos alunos. Mauro quer persuadir o espectador, lançando na tela, a proposta hedônica, de se permitir ser levado pela narrativa da Professora, conforme estão fazendo os comportados alunos.

## Análise Histórica

Como a investigação continua em andamento, por razões de uma nova decupagem das imagens de *Canto da Saudade*, nós estamos revendo nossas abordagens aos outros temas, como o folclore, contexto cinematográfico e INCE. O filme nos faz aumentar o cuidado com o discurso narrativo da sua montagem e a simbologia contida na junção de imagem e som, devido a forma sutil das ações ocorridas, durante a passagem de tempo<sup>20</sup> entre as cenas. A começar pelo Coronel Januário, sendo ele é um exemplo de personagem, cujo, as características pessoais não são identificadas de imediato, dentro de cada cena.

Quando assistimos ao filme pela primeira vez, nós percebemos que Coronel Januário se comporta de maneira ambígua, oscilando entre o indivíduo patriarcal e o paternal. Na cena em que ele vai até o quarto de Galdino para acordá-lo, o Coronel Januário manifesta o seu lado autoritário, de fazendeiro da primeira república. Já nas primeiras aparições do Coronel, na cena do sarau na sua casa, durante a audição da pianista Edith Bulhões, ele sinaliza com o dedo indicador enriste e transversal à boca, para pedir silêncio a duas moças. Em seguida, ele agradece as mesmas moças, pela atitude de recato, com seu olhar terno e um simpático sorriso. Essas características inconstantes do comportamento indefinido do personagem, nos gerou a seguinte hipótese: Humberto Mauro interpreta ou não um coronel ambíguo?

A hipótese só poderia ser respondida ao assistirmos novamente *Canto da Saudade*, pois assim, aos poucos conseguimos decifrar com mais atenção os gestos, as palavras e as intenções do Coronel Januário. Concluímos que o comportamento do personagem, não é ambíguo, o Coronel é autoritário. Desta forma podemos refletir sobre sua representação, pela ótica do debate historiográfico do coronelismo<sup>21</sup>. O nosso intuito não é o de problematizar o

---

<sup>20</sup> MARTIN, Marcel. A Linguagem Cinematográfica. Trad.: Paulo Neves, Rev. Téc.: Sheila Schvarzman. São Paulo: Brasiliense, 2013, p. 250. O conceito de tempo que pode ser aplicado na análise de *Canto da Saudade* é o de *tempo revertido*. Porque dentro das estruturas temporais de narrativas, o autor identifica que dentro da relação espaço-tempo no filme, tem a sua diegese conduzida pela temporalidade das ações. Por isso, a narrativa se constrói dentro de algumas razões incidentes, dependendo dos personagens para ser conduzida. O autor adjetiva alguns tipos de razões que incidem conforme a passagem das cenas, como as “Razões Estéticas”, “Razões Dramáticas” e “Razões psicológicas”.

<sup>21</sup> Não pretendemos aprofundar a pesquisa sobre o coronelismo, apenas verificar algumas das características que se assemelham a um proprietário rural, com poder de mando na região, com as características do personagem interpretado por Humberto Mauro. Nós precisamos consultar as seguintes obras: *Coronelismo, enxada e voto* (2010), de Victor Nunes Leal; *Coronelismo e oligarquias 1889-1943: A Bahia na Primeira República* (1979), de Eul-Soo Pang; *O mandonismo local na vida política brasileira: da colônia à Primeira República* (1969), de Maria Isaura Pereira de Queiroz; *O populismo na política brasileira* (2005), de Francisco Weffort e *O Brasil Republicano: O tempo da experiência democrática* (2003), de Jorge Luiz Ferreira e Lucília A. Neves Delgado.

coronelismo no filme, mas entender como a estratificação social é representada pelo autor, associado ao seu valor de identidade dado à terra e do significado histórico do carro-de-bois. A análise histórica, também será feita, nos elementos artísticos-culturais, como o folclore e a música.

Os fatores de produção do filme, como o contexto industrial cinematográfico é um dos nossos temas a ser tratado nesta pesquisa. Por ser a década de 1950 um período em que o Brasil vive o desenvolvimento industrial e uma nova fase cultural é que devemos fazer uma breve contextualização das atividades de *Rancho Alegre*, com as de outras produtoras da época. Com a nova gestão de Getúlio Vargas, o Estado Brasileiro incentiva o surgimento de alguns empreendimentos cinematográficos, que contribuem com a produção de filmes no País<sup>22</sup>. Com o retorno da Europa ao Brasil, o cineasta Alberto Cavalcanti<sup>23</sup> participa da fundação de três estúdios Paulistas: Vera Cruz, Maristela<sup>24</sup> e Kino Filmes. Neste panorama da indústria de cinema, nós pretendemos comparar o surgimento dos estúdios de Humberto Mauro (*Rancho Alegre*), com os tais estúdios Paulistas, juntamente, com outros estúdios como a *Cinédia* e *Atlântida*<sup>25</sup>, que estavam há mais tempo em atividades. A comparação é para identificarmos no estilo Mauriano, a sua concepção de estúdio e delimitar o lugar do *Rancho Alegre* em *Canto da Saudade* e do *Rancho Alegre*, no panorama cinematográfico Brasileiro.

Outra verificação estético-histórica<sup>26</sup> nossa, em *Canto da Saudade* é compararmos o filme, com as séries de curtas-metragens produzidas pelo INCE: *Brasileanas* e *Educação Rural*. Estas séries de curtas-metragens documentais, nos revelam outra necessidade do autor, a de retomar a antiga essência rural na sua estética fílmica. Grande parte do cenário filmado é a paisagem campestre do município (Volta Grande-MG), com imagens e músicas que

---

<sup>22</sup> DUTRA, Eliana de Freitas. “Cultura”. In: GOMES, Ângela de Castro (coord.). *Olhando Para Dentro: 1930-1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, (História do Brasil Nação: 1808-2010; 4), p. 257.

<sup>23</sup> PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Cláudio M. Alberto Cavalcanti. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, p. 42.

<sup>24</sup> AUDRÁ JR, Mário. *Cinematográfica Maristela: memórias de um produtor*. São Paulo: Silver Hawk, p. 24.

<sup>25</sup> AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo É Um Pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. 1ª. reimp. São Paulo: Cinemateca Brasileira / Companhia das Letras, 1989, p. 19.

<sup>26</sup> Aqui há a necessidade de sabermos se Humberto Mauro manifestava um interesse no folclore Brasileiro. A nossa base bibliográfica são *O folclore em questão* (2003), de Florestan Fernandes; *A dinâmica do folclore* (2008), de Edson Carneiro; *Antologia do folclore brasileiro* (2001), de Luís da Câmara Cascudo e *Abecê do folclore* (1972), de Rossini Tavares de Lima.

remetem no cineasta, o sentimento nostálgico pela sua terra<sup>27</sup>. Em *Brasilianas*, o conjunto lírico de imagens e canções temáticas da natureza, nos propõe a aprofundar o olhar sobre os valores maurianos e também refletir, sobre o caminho percorrido pelo cineasta, que o liga de volta ao lugar de origem. Com a série de educação rural, a preocupação de Humberto Mauro é pedagógica. Ele busca na realidade regional, os conhecimentos da terra para ensinar ao camponês a utilizar os recursos naturais próprios, para viver em boas condições habitáveis e higiênicas. Esses instrutivos filmes orientam a transformar e conservar alimentos, construir fossas, capitar e armazenar água<sup>28</sup>.

### **Considerações Finais**

Apesar de *Canto da Saudade*, não ser um filme conhecido do público Brasileiro, nem mesmo ter sido explorado nas pesquisas de especialistas em Humberto Mauro, no entanto percebemos, a importância que tem este filme ao cineasta, história do Brasil e cinema Brasileiro. Consideramos que levar esta fonte-objeto de pesquisa, do nível de graduação ao de mestrado foi uma necessidade de mostrar, um ponto de vista sobre o nosso País, a partir de um artista que concebe o campo, como o lugar de identidade nacional. O que nos chamou a atenção para esta obra Mauriana foram as condições de autonomia de seu autor para realizá-la. Por essa razão resolvemos investigar suas características estéticas e seu conteúdo, com o intuito de verificarmos, se nesta obra de livre-expressão possui elementos sociais, políticos e culturais significativos para a identidade Brasileira.

Pelas constatações obtidas nas imagens de *Canto da Saudade*, ainda não pudemos abordar historicamente o folclore. Como já havíamos informado, a forma como o filme foi montado, nos obriga a assisti-lo, por mais algumas vezes, isso torna a situação delicada para extrair das cenas, mais manifestações de cunho popular. Embora não expusemos no início deste texto, nenhuma análise sobre as manifestações folclóricas encontradas no filme, porém, o que podemos afirmar por enquanto é que mapeamos, além da lenda do “sanfoneiro apaixonado”, também a canção “Peixe-Vivo”. Nossas suspeitas, ainda estão sobre as outras possíveis manifestações como o evento da “festa da Primavera”, danças, expressões orais e os modos dos personagens se relacionarem.

---

<sup>27</sup> Humberto Mauro e as Imagens do Brasil. p. 322.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 329-330.

Enfim, *Canto da Saudade* foi realizado com as ideias de seu autor, que concebia o homem na sua terra, os valores do campo e a natureza responsável pela vida saudável de seus habitantes. Ao realizar este último longa-metragem, Humberto Mauro projeta os valores rurais de sua cidade de origem, Volta Grande é o lugar onde o cineasta retoma o seu sentido de pertencimento.

### **Referencial Bibliográfico**

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O Cinema como “Agitador de Almas”*: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999, 258 p.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad.: Flávia Nascimento. 2ª. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010, 244 p.

GERVAISEAU. Henri Pierre Arraes de Alencar. *O Abrigo do Tempo*: abordagens cinematográficas da passagem do tempo. São Paulo: Alameda, 2012, 448 p.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013, p.

PAULO EMÍLIO Salles Gomes. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.

ROCHA, Glauber Pedro de Andrade. *A Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naif, 2003, 240 p.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2009, p.

SOUZA, José Ignácio de Mello. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.

VIANY, Alex. *Humberto Mauro: Sua Vida / Sua Arte / Sua Trajetória no Cinema*. Rio de Janeiro: Artenova / Embrafilme, 1978, p.