

REGIONALISMO E IDENTIDADE NACIONAL NOS FILMES DE HUMBERTO MAURO DOS ANOS DE 1920¹

Ana Paula Spini²

RESUMO: O objetivo deste texto é analisar o cinema de Humberto Mauro dos anos de 1920, inscrevendo-o no processo de disputas entre projetos de nação para o Brasil em voga à época. Os filmes realizados permitem o levantamento de questões acerca das tensões entre o regional e o nacional, bem como dos binômios cidade/campo e litoral/sertão. Conclui-se que a perspectiva prevalecente de conciliação entre litoral e sertão e entre a tradição e a modernidade foi construída ao longo do período de realização dos filmes (1926-1929), no diálogo com a tradição literária e com os debates candentes à época sobre a identidade nacional brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Humberto Mauro, cinema silencioso, identidade nacional brasileira.

REGIONALISM AND NATIONAL IDENTITY IN HUMBERTO MAURO'S FILMS IN THE 1920

ABSTRACT: The purpose of this paper is to analyze Humberto Mauro's filmography in the 1920s inscribing it in the process of disputes between national projects for Brazil in vogue at the time. The films in question allow one to raise issues about the tensions between regional and national, as well as between the city/countryside and coast/hinterland binomials. It is concluded that the prevailing perspective of conciliation between coast and hinterland and between tradition and modernity was built over the filmmaking period (1926-1929), in dialogue with the literary tradition and the burning debates at the time on the Brazilian national identity.

KEYWORDS: Humberto Mauro, silent films, Brazilian national identity.

Em *Sangue Mineiro*, terceiro e último filme de Humberto Mauro no chamado Ciclo de Cataguases, a defesa da identidade nacional e sua articulação ao regionalismo se apresenta como proposta para a realização do cinema projetado pelo grupo Phebo Brasil Film /Cinearte³:

¹ Este texto é resultado parcial da pesquisa Diálogos impressos: a construção da literatura e do cinema na imprensa brasileira (1885-1930), financiada pelo CNPq. Uma versão preliminar foi publicada nos Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História.

² Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense e Professora da pós graduação e da graduação do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Área de atuação: História e cinema, Identidade nacional, Primeira República, história e gênero.

³ Adoto em várias passagens a expressão grupo Phebo/Cinearte por entender que a formulação do projeto de cinema nacional, que implicava também no estabelecimento de uma escrita fílmica nacional espelhada no modelo hollywoodiano de cinema, foi construída nos anos finais da década de 1920 por Humberto Mauro na intensa interlocução mantida com os redatores de *Cinearte*, particularmente Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. Considero, pois, que os resultados vistos nos filmes foram negociados entre estes homens que se empenhavam na constituição de uma indústria de cinema no Brasil.

Apresentando hoje SANGUE MINEIRO a Phebo realiza o seu quarto trabalho cinematográfico. O que nos levou a denomina-lo assim, longe de um sentimento de bairrismo, foi, antes de tudo, e principalmente, esse vigoroso sopro de brasilidade, que hoje reanima e reeduca a nova geração brasileira. Registrando costumes e aspectos da terra mineira, embora em rápidos detalhes, procuramos fixar, de algum modo, um pouco da alma simples e bôa da nossa gente. Grande parte desta pellicula foi tomada, em varias sequencias, internas e externas, no maravilhoso solar de MONJOPE, de José Mariano Filho, o grande reivindicador (sic) de nossas tradições coloniaes, constituindo este facto, um dos maiores, senão o maior dos interesses do nosso trabalho.

A cartela de abertura do filme destina-se a explicar o título escolhido e a enaltecer José Mariano Filho. Deixa transparecer a preocupação do grupo Phebo/*Cinearte* em negar o rótulo de bairrismo. É preciso, pois, inserir o termo nas disputas entre projetos de nacionalidade no período para a compreensão da importância de sua figuração na cartela de apresentação do filme.

No Manifesto Regionalista de 1926, cuja proposta era a “reabilitação de valores regionais e tradicionais” do Nordeste do Brasil, Gilberto Freyre enfrentava questão correlata ao reagir contrariamente ao empenho modernizante em Recife nos anos de 1920.

A maior injustiça que se poderia fazer a um regionalismo como o nosso seria confundi-lo com separatismo, ou bairrismo. Com anti-internacionalismo, anti-universalismo ou anti-nacionalismo. Ele é tão contrário a qualquer espécie de separatismo que, mais unionista que o atual e precário unionismo brasileiro, visa a superação do estadualismo, lamentavelmente desenvolvido aqui pela República – este sim, separatista – para substitui-lo por novo e flexível sistema em que as regiões, mais importantes que os estados, se completem e se integrem ativa e criadoramente numa verdadeira organização nacional. Pois são modos de ser – os caracterizados no brasileiro por suas formas regionais de expressão – que pedem estudos ou indagações dentro de um critério de interrelação que ao mesmo tempo que amplie, no nosso caso, o que é pernambucano, paraibano, norte-riograndense, piauiense e até maranhense, ou alagoano ou cearense, em nordestino, articule o que é nordestino em conjunto com o que é geral e difusamente brasileiro ou vagamente americano. (FREIRE, 1996, p.48)

A dura crítica de Gilberto Freyre ao “estadualismo” pode ser encontrada também em falas oriundas de São Paulo que se levantavam contra o regionalismo exclusivista emergente à época dentro do próprio movimento modernista paulista. Ao passo que para Sérgio Milliet, ser verdadeiramente brasileiro era ser paulista, para Mário de Andrade esta posição demonstrava um “bairrismo histórico” (VELLOSO, 1993, p.10). Se na literatura e na imprensa este debate foi acirrado, no cinema ele não foi ignorado. O grupo Phebo Brasil Film/*Cinearte* estava inserido nos debates acerca dos projetos de nação e de nacionalidade ocorridos nos anos de 1920. A defesa do cinema brasileiro à imagem e semelhança do cinema

de Hollywood fazia-se articulada com a adoção de uma perspectiva sobre a nacionalidade brasileira. Estrangeirismo e nacionalismo não eram excludentes para os homens do mundo de cinema do eixo Rio-Minas-São Paulo, que projetavam o ideal de Brasil nas imagens em movimento.

Nos filmes de Mauro, as imagens de Minas eram projetadas para fortalecer o “sopro de brasilidade” da época. Tal ideia era reforçada nas matérias de *Cinearte* sobre os filmes da Phebo. Em nota de 25 de abril de 1928, Pedro Lima explica os critérios que os levaram a escolher *Thesouro Perdido* como o vencedor do prêmio *Medalhão Cinearte* para o melhor filme de 1928:

É bem caracteristicamente brasileiro: é “branco” pois não tem cena nenhum imoral e a interpretação tem naturalidade. O espermacete da vela para curar mordida de cão, a alvorada do sertão, as espingardinhas de cano de guarda-chuva e outros detalhes, agradam e são bem nossos. (LIMA, *Cinearte*, 25 de abril de 1928)

O discurso sobre Brasil presente na filmografia de Humberto Mauro nos anos de 1920 foi sendo paulatinamente construído no processo de idealização, produção, realização e recepção destes filmes. As imagens que opõem litoral ao interior, o interiorano ao cosmopolita, foram construídas como um mosaico de elementos oriundos tanto da tradição imagética sobre o interior brasileiro, quanto do empenho modernizador encampado pela revista *Cinearte*, com o projeto de cinema industrial brasileiro, ao qual Mauro reivindicou participação e esteve inserido desde 1926. Assim, a análise aqui proposta será realizada no trânsito entre as imagens fílmicas, a defesa de projetos de identidade nacional e a análise da tradição imagética sobre o interior produzido por uma variedade de linguagens desde o século XIX, como a literatura, pintura, música, imprensa, ainda que em escopo reduzido.

Redefinindo espaços: locação dos filmes e “desgeografização” da identidade nacional

Os três filmes silenciosos realizados por Humberto Mauro no período, disponíveis em DVD⁴, *Thesouro Perdido*, *Braza Dormida* e *Sangue Mineiro*, tiveram cenas gravadas no Rio de Janeiro, além das locações em Cataguases, sendo que o primeiro e o último foram filmados também em Belo Horizonte. Isto permite a análise das imagens construídas sobre o litoral do Brasil em contraste ao interior e sobre a cidade em contraste ao campo. Permite, ainda,

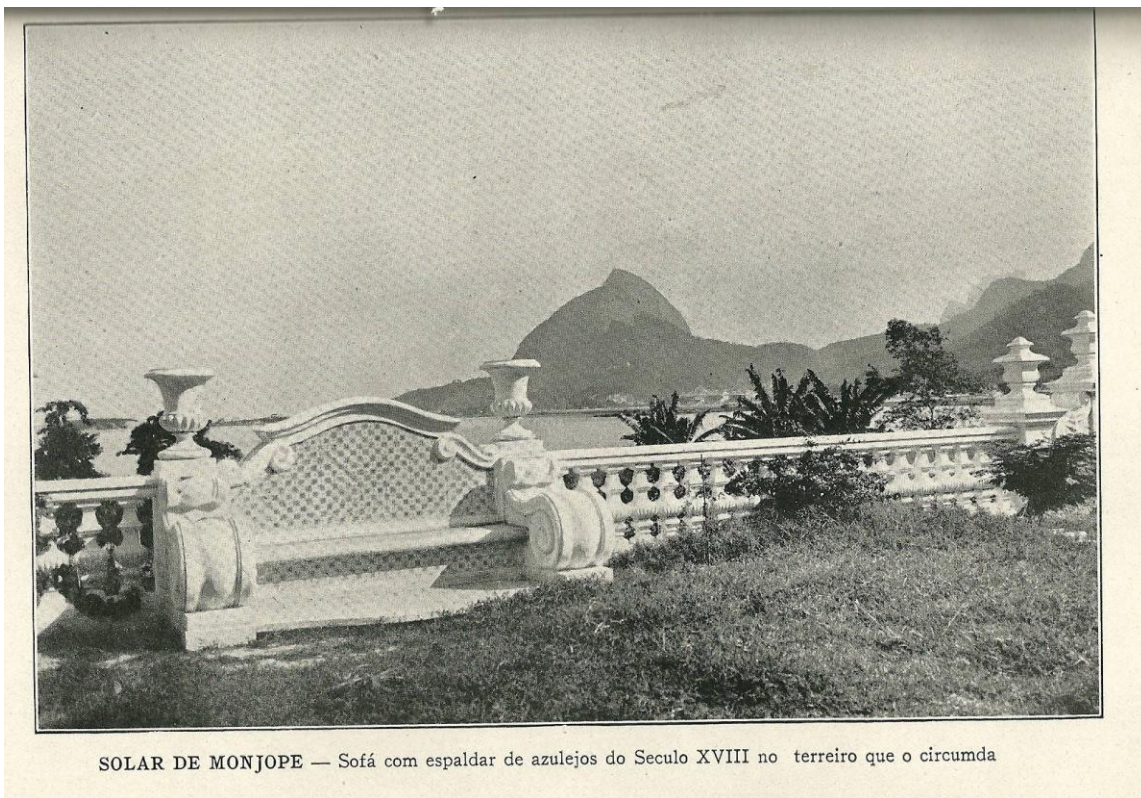
⁴ Em 1997 a Funarte lançou a coleção 100 anos de Humberto Mauro, com sete filmes longa metragens do diretor, tornando acessível ao público parte de sua filmografia, composta também por centenas de documentários realizados no INCE. Agradeço à CTA v, Funarte, do Ministério da Cultura, a cessão das três cópias relativas ao período de 1920, produzidas por sua companhia cinematográfica Fhebo Brasil Film, para a realização desta pesquisa.

analisar os resultados desta escolha na narrativa ficcional dos filmes e nos sentidos produzidos em torno da ideia de nacionalidade.

A deferência a José Mariano Filho na cartela acima reproduzida é a chave de entrada para esta análise, especialmente porque foi um dos que idealizaram um projeto de identidade nacional no campo da arquitetura, nos anos de 1920. Reconhecido pela revista *Ilustração Brasileira* como “esteta admirável” (*Ilustração Brasileira*, 13 de maio de 1922), acabara de construir o Solar de Monjope de estilo neocolonial na cidade do Rio de Janeiro (1928), e entre 1926 e 1927 foi o diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Consagrava-se à época por sua defesa das tradições artísticas brasileiras, sentidas como que em perigo de desaparecimento em função do processo de urbanização então em curso. Seriam os ecos do Manifesto Regionalista em terras litorâneas da antiga corte? Conterrâneo de Freyre e filho de grande proprietário rural em Recife, sua preocupação fundamental, orientada pelo arquiteto português Ricardo Severo, era a criação da casa verdadeiramente brasileira.

O Solar de Monjope era o cartão de visitas deste projeto de arquitetura nacional, um pastiche de estilos, feito com materiais vindos de várias edificações coloniais do nordeste brasileiro. José Mariano Filho teria acumulado durante anos diversos materiais recolhidos em conventos em ruínas, engenhos antigos, casas-grandes abandonadas de “opulentas fazendas” no interior do Brasil (COSTA, 1928). Móveis, louças, azulejos, cerâmicas eram fragmentos de uma arquitetura do passado colonial percebido como pomposo, que precisava ser recriado. O interior do Brasil era trazido para o centro do poder na Primeira República, à beira mar, em um processo de “desgeografização” da identidade nacional.⁵

⁵ O solar de Monjope foi demolido em 1973 após disputa judicial empreendida pelos herdeiros de José Mariano Filho contra o seu tombamento. Ver ATIQUÉ, Fernando. De “casa manifesto” a “espaço de desafetos”: os impactos culturais, políticos e urbanos verificados na trajetória do Solar de Monjope (Rio, anos 20 –anos 70). *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 29, n. 57, 2016, 215-234.



SOLAR DE MONJOPE — Sofá com espaldar de azulejos do Seculo XVIII no terreiro que o circunda

Azulejos do século XVIII no banco do jardim e vista para a Lagoa Rodrigo de Freitas. Ao fundo, Morro Dois Irmãos.

Imagem retirada do livro *A inquietação das Abelhas* (1927)



SOLAR DE MONJOPE — Detalhe da fachada lateral esquerda, vendo-se ao alto o "Moucharabieh" mourisco, e em baixo, o banco de azulejos

Em *A inquietação das Abelhas* (1927), livro de entrevistas com pintores, escultores, gravuristas e arquitetos, Angyone Costa reverencia José Marianno Filho. Dedicou-lhe o livro e a ele reserva o maior espaço dentre os arquitetos entrevistados. Tece uma representação com um forte apelo afetivo sobre o interesse de Marianno Filho pela arquitetura neocolonial:

A ideia de edificação do solar de Monjope nasceu em José Marianno filho da velha reminiscência da casa paterna, o solar de igual nome, edificado por sua família, em Pernambuco, e onde José Marianno passou a melhor parte de sua existência. Dessa época remota, ficou-lhe na alma uma forte afeição emotiva pela casa onde ensaiara a timidez dos primeiros passos e a sua inteligência se abriu para a compreensão dos fenômenos da vida. Os pequenos detalhes da infância e juventude ali passadas, juntamente com o fundo de paisagem desbotada, dos canaviais e cajueiros em flor, compuseram um quadro de delicada beleza no subconsciente desse espírito de artista, influenciando, poderosamente, no fundo paradoxalmente místico do seu caráter. (COSTA, 1927, p. 292)

O neocolonial remete, assim, a um tempo idílico da vida do “grande reivindicador das tradições coloniais” brasileiras, constituindo-se em uma metáfora da história do Brasil que se pretendia unívoca. Marianno Filho criticava tanto o desprezo pela arquitetura tradicional brasileira prevalecente no século XIX e a acolhida às diferentes arquiteturas imigrantes, quanto a padronização das construções impostas pela urbanização e pelo sanitarismo no período republicano. A casa verdadeiramente brasileira teria, aos seus olhos, as características da arquitetura colonial, alusivas ao engenho de açúcar, à paisagem do campo, à casa-grande de um Brasil rural e latifundiário. Assim, nas palavras de Carlos Kessel, “a recuperação da tradição pelo neocolonial teve a pretensão de desvelar uma origem pretensamente pura e perfeita da brasilidade, que teria sido posteriormente alterada, desfigurada pelo progresso e pela urbanização” (KESSEL, 1999, p.99). Temos aqui, portanto, no momento de modernização do Rio de Janeiro e de São Paulo, um dos vários movimentos de resistência que se opunham ao passado recente e à onda modernizadora, lançando mão de um passado remoto.

A gênese da nacionalidade estaria na chegada dos portugueses ao Brasil, tratados como “nossos avós”. Há, portanto, uma busca da brasilidade em termos de linhagem portuguesa, e uma negação das influências europeias outras, especialmente a influência francesa. Ainda assim, a matriz da nacionalidade brasileira reivindicada é a europeia, branca, contraposta ao romantismo que inseriu não brancos na narrativa da brasilidade.

Em 1928, um ano após o lançamento do livro, Angyone Costa publicava artigo de duas páginas na revista *Ilustração Brasileira* com o título “O solar de Monjope e a arquitetura tradicional brasileira”. (COSTA, 1928) O “esteta admirável” era uma personalidade pública frequentemente citada na imprensa e com trânsito nos altos escalões dos governos federal e municipal. Quando da notícia de sua provável nomeação para a direção da Escola Nacional de Bellas Artes, o jornal *Gazeta de Notícias* lançou a seguinte nota:

[...] nenhum outro nome sabemos que mais se impusesse à escolha do governo, para aquelas funções.

O Dr. José Mariano Filho é uma dessas raras individualidades cujo traço distintivo é o bem fazer.

A sua missão essencial na sociedade tem sido a de contribuir, patrioticamente, abnegadamente, com um desinteresse e uma constância de toda hora, para o nosso aperfeiçoamento artístico, para o brilho de nossas tradições artísticas, para o aumento e a ressalva do patrimônio artístico nacional.

Com o seu apostolado, que o é verdadeiramente a vida de mecenato, elevado e nobre, de José Mariano – granjeou a invejável situação de líder incontestável, nos meios onde se fala de arte, onde se ama e se protege a arte e onde têm abrigo os planos de sua defesa e de seu desenvolvimento.

Ainda há pouco, a iniciativa do ilustre presidente da Sociedade Brasileira de Bellas Artes despertava no país toda a consciência artística colonial, e lhe devemos esse empolgante movimento, de perfeito nacionalismo, que tão bem – para honra nossa! – vai repercutindo no estrangeiro.

Todos os problemas concernentes ao futuro das artes no Brasil encontram em José Mariano Filho o paladino, sempre a postos, inalterável na sua atitude de desassombro, de generosidade, de [...] civismo.

Designando-o o governo para o cargo a que aludimos, estamos certos de que seria das mais eficientes, de um irrecusável brilho a administração criteriosa e inteligente Dr. José Mariano Filho. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1926)

O nome de José Mariano Filho era também usado como referência para anúncio de oferecimento de serviços:

Oferece-se um encerador com prática bastante em cera e alguma prática em verniz, já tendo sido encerador do solar de Monope Colonial de propriedade do dr. José Marianno Filho. Trabalha-se sozinho com a companhia de Deus, para que eu possa tomar a responsabilidade do que me for entregue. Aceito escritórios e casas particulares de família, pensões e hotéis. (CORREIO DA MANHÃ, 1929)

Com toda a popularidade e importância política de José Mariano Filho à época, é um equívoco supor, portanto, que a escolha do Solar de Monjope para locação do filme *Sangue Mineiro* tenha se dado pela falta de uma edificação à altura em Cataguases. Era uma importante oportunidade para a entrada dos homens dedicados ao cinema nacional na rede de

sociabilidade que naquele momento ganhava credibilidade e adquiria a confiança da elite política brasileira. Em termos diegéticos, dava a cara do Brasil que se pretendia vender: rico, branco, bem sucedido. A um só tempo moderno e aristocrático.

Aqui a teoria de “desgeografização” proposta por Mário de Andrade à época auxilia a pensar no significado possível a ser atribuído a esta prática de Mariano Filho, pernambucano radicado no Rio de Janeiro, de captar materiais do interior do Brasil e propor para a desejada modernidade cosmopolita o padrão de moradia brasileira à imagem e semelhança dos engenhos, das fazendas nordestinas e mineiras do período colonial. Assim como Mariano Filho, Mauro realiza em *Sangue Mineiro* a “desgeografização” diegética do solar de estilo neocolonial ao “transplantá-lo” da capital federal litorânea para a jovem interiorana capital do Estado de Minas Gerais. No filme há, portanto, duas camadas de sincretismo geográfico que gira em torno do solar de Monjope: o significado estético do solar neste período, resultado de um processo de percepção de materiais de vários lugares do país, e a sua nova localização. Nas duas obras – Solar de Monjope e *Sangue Mineiro* – a identidade nacional surge da conciliação entre modernidade e tradição, litoral e sertão.

Em *Sangue Mineiro*, a tradição brasileira está representada por dois espaços distintos: o solar de Monjope, situado diegeticamente na cidade de Belo Horizonte, e a chácara do Acaba Mundo, nas cercanias da cidade. Espaços distintos que se fundem na construção de um espaço mítico por excelência da brasilidade, extensão da mineiridade. Em *Acaba Mundo*, temos uma matriarca, apresentada como defensora das tradições familiares, metáfora para as tradições nacionais. Defende tais tradições que passam a ser ameaçadas com a chegada do sobrinho carioca que, via de regra, leva para o mau caminho o primo, um rapaz nascido ali, obediente às regras tradicionais impostas às novas gerações. No solar de Monjope, o patriarca é o defensor das tradições familiares. Contudo, os ares de modernidade são bem-vindos ao solar, mantidos os ares aristocráticos.

Em *Thesouro Perdido* (1927), o Arraial do Príncipe na Serra do Caparaó foi o ambiente diegético escolhido por Humberto Mauro para sua trama de caça ao tesouro perdido. O “Arraial”, para Paulo Emílio, é Cataguases, a cidade natal de Humberto Mauro e onde a maior parte das cenas foram filmadas. A história que alude ao modelo narrativo norte-americano está relacionada também à história da região mineradora no período aurífero. A fictícia “Arraial dos Príncipes” parece ser menção a uma região histórica da exploração aurífera e parte da rota dos diamantes em Minas Gerais, a Vila do Príncipe, atual Serro, cuja colonização remonta a fins do século XVII, com as expedições de bandeirantes paulistas em busca de ouro e de pedras preciosas. Em 1720 foi estabelecida a Casa de Fundição e na

década seguinte foram descobertos diamantes neste local. Em 29 de janeiro de 1714 o território foi desmembrado da antiga Vila de Sabará e elevado a Vila do Príncipe (IBGE). Assim, a escolha da trama remonta à interiorização do Brasil no período colonial, em clara adaptação do modelo estrangeiro de narrativa cinematográfica a temáticas, espaços e costumes regionais.

Finalmente, em *Braza Dormida* (1928), a usina de açúcar diegeticamente localizada nas proximidades da capital federal situava-se no perímetro urbano de Cataguases. As demais cenas no campo foram filmadas na colônia agrícola Major Vieira, dirigida pelo ator Pedro Fantol, provavelmente nas imediações do Rio de Janeiro. (SALLES GOMES, 1974, p.218) Várias cenas foram filmadas na capital federal. Para Paulo Emílio a ampliação das gravações no Rio de Janeiro em *Braza Dormida*, deu-se pela ideia corrente na Phebo que as imagens da capital facilitariam “a exibição dos filmes nos principais mercados cinematográficos do país”. (SALLES GOMES, 1974, p.216)

O mito da mineiridade: o regional como nacional na imagética do sertão.

Os filmes de Mauro, junto com toda uma tradição narrativa literária e musical, entraram na formulação e reformulação do mito da mineiridade, reforçando imagens tradicionais e inserindo novas formulações identitárias a partir de mescla entre espaço diegético mineiro e extradiegético formado pela diversificação geográfica das locações (Minas Gerais-Rio de Janeiro). A partir do processo de recepção de seus filmes na imprensa, notadamente carioca, é possível perceber uma apropriação do que seria considerado tipicamente mineiro e sua universalização para a identificação do nacional.

Mineiro de Cataguases, Mauro foi visto por Paulo Emílio Salles Gomes como o homem do interior que foi perdendo sua identidade original à medida que aprofundava seus laços com Adhemar Gonzaga, homem do litoral, da capital federal. Ao longo do texto, Paulo Emílio dá ao leitor a imagem de uma relação entre desiguais, estabelecida em termos de ensinar e aprender, na qual Gonzaga é o mestre e Mauro o discípulo que foi perdendo, ao longo dos anos de aprendizado, a “seiva” ou a originalidade percebida no seu segundo filme, *Thesouro Perdido*, de 1927.

Há aqui uma percepção essencialista de identidade que consiste em avaliar como perda das características originais, puras, essenciais de uma certa cultura quando entra em contato com o outro, o estrangeiro, o de fora. Há ainda uma adesão ao mito da mineiridade ao identificar em um personagem de *Thesouro Perdido* – Pedrinho – “um tom verdadeiro e

brasileiro que o nosso cinema provavelmente ainda não conheceu”. Paulo Emílio vê a verdade em um Máximo Serrano que interpretou um único papel nos três filmes dos anos de 1920: o de homem do interior, caracterizado pela “simplicidade, inocência, renúncia”. Estas são, para Paulo Emílio, as características do personagem que reconhece como sendo o mineiro, e como projeção do mito, o brasileiro. A simplicidade e a inocência estariam relacionadas a uma vida no interior, idílica e pacata, estando inscrita em uma percepção do sertão como jardim do Eden. Segundo Lucia Lippi esta imagem “da terra como natureza paradisíaca está presente desde sua ‘certidão de nascimento’ com a Carta de Pero Vaz de Caminha”, sendo retomada como mito de origem até hoje. (OLIVEIRA, 2000, p.70)

As montanhas de Minas, a natureza exuberante, seus rios caudalosos, a tênue fronteira entre cidade e campo, o homem simples do interior são personagens recorrentes nos filmes de Mauro nos anos de 1920. O pai provedor, a família estruturada, ainda que com a ausência da mãe, a juventude moderna, o galã que tem algo a aprender neste lugar idílico, são outra constante nestes filmes. Como contraponto do idílio, o vilão – o pária ou o operário anarco-sindicalista – representando as esferas mais baixas da sociedade. O interior como lugar do idílio enfrentava suas mazelas como metáforas dos problemas nacionais. Era preciso superar o país do atraso derrotando seus inimigos para que a imagem de país moderno e próspero saísse vitoriosa. Este cinema fez frente à ofensiva de produção de uma imagética de nação habitada por índios e negros nos chamados “filmes naturais”, produzidos a partir das expedições científicas nas primeiras décadas do século XX.

Nos filmes de Humberto Mauro dos anos de 1920, a imagem positiva do interiorano é construída em oposição à imagem negativa do homem da capital federal. Este, galã dos filmes *Braza Dormida*, 1928 e *Sangue Mineiro*, 1929, é um degenerado: adicto em jogo de azar, frequentador de bordéis, ocioso, é um “sem eira nem beira”. Em *Thesouro Perdido*, ainda que haja separação entre herói e galã, ambos pertencem ao espaço diégético do interior. A separação entre o herói Pedrinho e o galã Bráulio (SALLES GOMES, 1974, p.144), clara ruptura com o modelo narrativo norte-americano, refere-se, segundo Luciana Corrêa de Araújo, à tensão existente na sociedade brasileira entre senhor e escravo:

A meu ver, é precisamente a dialética entre senhor e escravo, bem assentada no preconceito em relação ao trabalho braçal, que está na base da dissociação entre galã e herói, presente em filmes silenciosos brasileiros, nos quais se impõem os desdobramentos da “lenta estratificação de trezentos anos de cativo”. Nos desenlaces, não espanta, portanto, que outros façam o trabalho justiceiro pelo galã – afinal, ele é o senhor que, ao contrário do escravo, não precisa se submeter ao trabalho para se mostrar valoroso. (ARAÚJO, 2011, p.43)

Esta interpretação do herói brasileiro como fruto e herança da sociedade patriarcal e senhorial pode ser encontrada em outras análises realizadas sobre a literatura nacionalista e romântica. Para Fernando C. Gil os heróis de José de Alencar “orbitam em torno da relação de dependência e de favor de um grande proprietário [...] em que se misturam e se confundem intimidade e afeição patriarcal com o poder de mando e arbítrio sobre o outro.” (GIL,2010,p.144) Nos filmes de Mauro na década de 1920, os personagens vividos por Máximo Serrano representam o herói a quem cabe realizar o trabalho para o galã. Suas qualidades são, reconhecidas por Paulo Emílio, a simplicidade, a inocência e a renúncia. É o irmão, o funcionário fiel, o primo, o ajudante do galã nos três filmes. Ele representa o homem do interior que guarda as tradições de práticas masculinas como manejo do estilingue, da garrucha, da espingarda, e também do violão, reconhecidas por aqueles que escrevem sobre os filmes como “coisas nossas”. Este homem do interior é simples, é caipira, mas está longe de ser o Jeca Tatu de Monteiro Lobato e o interior longe de ser o local que precisa ser higienizado.

Se o homem da capital é o degenerado que se reabilita quando vivencia a simplicidade do interior, o mineiro é o homem virtuoso, aquele que não foi contaminado pelos vícios da cidade grande. Segundo Nísia Trindade Lima, “a ideia de um país moderno no litoral, em contraposição a um país refratário à modernização, no interior, quase sempre conviveu com concepção oposta, que acentuava a autenticidade do sertão em contraste com o parasitismo e a superficialidade litorâneos.” (TRINDADE, 2013,p.55) Esta idealização do interior relaciona-se à imagem de sertão como jardim do Éden. Na tradição romântica, “o sertanejo aparece como símbolo da nacionalidade pelo seu admirável modo de vida, caracterizado pela destreza e simplicidade. Natureza e organização social se fundem na base deste julgamento positivo, opondo-se à vida degradada e corrompida do litoral, ou seja, das cidades”. (OLIVEIRA,2010,p.71)

Esta perspectiva romântica é encontrada na literatura brasileira nas primeiras décadas do século XX e convive com outras visões de sertão como a que o associa ao inferno, na narrativa de Euclides da Cunha, e a que trata o sertão como purgatório, lugar de penitência, identificado como o sertão de Guimarães Rosa. (OLIVEIRA, 2010)

A imagem do sertão como paraíso aparece nas modinhas e poesias nostálgicas no início do século XX, em trovadores como Catulo da Paixão Cearense e Belmiro Braga – que exerceu grande fascínio em Humberto Mauro com suas conferências humorísticas realizadas na cidade de Cataguases. A distância da terra natal ou do tempo da infância instiga a memória afetiva e traz imagens de um interior idílico das serras, do luar mais brilhante, da

verde mata, do vale, do rio, dos pirilampos, do caminho da várzea, da porteira, da cerca de braúna. É a imagem do campo o cenário da felicidade, da realização, do paraíso. Uma imagem construída no “exílio” sobre o tempo que passou, em um momento em que as cidades se modernizam.

Em seu primeiro livro, *Montezinas*, publicado em 1902, Belmiro Braga rememora os tempos de infância no cenário idílico do lugar onde cresceu:

[...]
A casa onde nascemos, e esses campos
que a Primavera pródiga marcheta
e onde à noite cintilam pirilampos
a inundá-los de luz doce e discreta.
[...]
Cantemos a porteira lá do alto
De onde a casa querida já se avista;
Bem como o riacho aquele salto
Que à tarde, a gente, ao reboar, contrista;
[...]
A calçada, o moinho, a cruz, o pasto;
O vale a demarcar nossos terrenos;
E ao longe o matagal, cerrado e basto,
Palpitante de aromas e de ternos;

O ranço, o capim, a ribanceira,
a cerca de braúna tão antiga,
e essa frondosa e secular figueira,
Que dos raios do sol o gado abriga.
[...](BRAGA, 2011, p.41-47)

No mesmo livro, em *Reminiscências*:

Serras virentes que não mais trasponho,
na retina fiel ainda eu vos tenho,
a revejo através de um brando sonho

a casa onde nasci, as mansas rezes,
a várzea, o laranjal, a horta, o engenho
e a cruz, onde rezei por tantas vezes! (BRAGA, 2011, p.53)

Belmiro rememora o cenário da fazenda onde nasceu e cresceu, em Vargem Grande, distrito de Juiz de Fora. As imagens do lugar correspondem ao lugar idílico da infância na sua memória. Imaginação, tempo e memória entram na construção de uma narrativa melancólica do que não pode mais ser vivido. O campo aparece como este lugar primevo, original, de gênese. Com esta dimensão positiva convive a melancolia. Um lugar/tempo perdidos para sempre.

Em Catulo, a imagem idílica do sertão é contraposta à imagem negativa da cidade do Rio de Janeiro. O luar da cidade é escuro, a cidade é sem poesia e a gente é fria, não se importa com o luar do sertão.

“Não há, ó gente, oh não,
Luar, como este do sertão. ”
(refrão)
Oh que saudade do luar da minha terra,
Lá na serra branquejando,
Folhas secas pelo chão,
Esse luar cá da cidade, tão escuro,
Não tem aquela saudade,
Do luar lá do sertão.
[...]
A gente fria desta terra sem poesia,
Não se importa com esta lua,
Nem faz caso do luar,
Enquanto a onça, lá na verde capoeira,
Leva uma hora inteira,
Vendo a lua a meditar.” (CATULO, s/d)

A dualidade está presente nos filmes de Humberto Mauro, mas não há melancolia, pois se fala a partir do interior. Percebe-se nuances que permitem, ao final, conciliar tradição e modernidade, litoral e sertão. O homem da capital, galã em *Braza Dormida* e *Sangue Mineiro*, é regenerado quando descobre no interior do Brasil o valor do trabalho, da família, do amor por uma donzela.

O interior do qual fala Mauro está livre das mazelas que motivaram as expedições de Oswaldo Cruz, da narrativa de Monteiro Lobato sobre o caipira e suas doenças. Monteiro Lobato combatia a visão adocicada do nacional, do brasileiro, “apresentando ao público um Jeca Tatu como regra do caipira brasileiro, despido de qualquer romantismo, com uma carga negativa enorme, como sendo impermeável ao progresso e à civilização.” (NAXARA, 1998,p.24)

O interior de Humberto Mauro é o das casas de campo da elite que vive na cidade, da usina de açúcar que reúne trabalho agrícola e trabalho industrial. A capital modelo não é o Rio de Janeiro, o litoral, linda, admirada, porém caótica, corrompida, mas a Belo Horizonte do então presidente do estado Antônio Carlos, “cidade encantamento”, “cidade vergel”, “cidade-menina”. Cidade cujas fronteiras com o campo são diluídas, como as fronteiras entre tradição e progresso.

Em *Sangue Mineiro*, filme de 1929, a tradição e o progresso são representados, respectivamente pela endividada matriarca da chácara Acaba Mundo e pelo rico industrial da cerâmica, dono do solar Monjope. A simplicidade da vida do campo contrasta com o requinte

da vida no solar. Mas é no campo que a heroína encontra o abrigo para fugir dos desvarios da irmã educada “à americana”. O campo é como nos outros filmes, o lugar da redenção, da descoberta da felicidade. É lá que a heroína descobre o acolhimento da família tradicional, conhece o galã vindo do litoral, e este se transforma, podendo regressar ao litoral regenerado e casado. Entre o campo e a cidade, os personagens têm suas histórias entrelaçadas e representam a conciliação entre litoral e interior, entre tradição e modernidade, entre a Minas rural e a Minas urbana, voltada para o futuro.

Esta conciliação presente em Humberto Mauro pode ser lida como resultado da sua aproximação ao grupo de Cinearte, a partir de 1926, para o qual o cinema brasileiro era projetado no molde da modernidade à americana. Argumento forte se entendermos conciliação como elemento da ideologia da mineiridade que teria, segundo Otávio Dulci, “caracterizado o estilo dessa elite, conferindo-lhe espaço próprio e viabilizando ganhos políticos nos arranjos locais e nacionais.” Humberto Mauro expressaria, assim, uma cultura política na qual a conciliação é instrumento de ganho político e projeção nacional. Por outro lado, a conciliação é expressão do dilema enfrentado por mineiros desde o século XIX.

Ainda que a Minas da terra tenha predominado até o final do Estado Novo (CARVALHO,2005,p.68) o projeto de modernização e de progresso estavam presentes já no final do século XIX e início do XX, com a emergência no cenário estadual de políticos republicanos, como João Pinheiro, cujas ideias “rompiam dicotomias que teriam ainda longa duração no país, como é o caso daquelas entre agricultura e indústria; entre indústria artesanal e natural; entre trabalhador nacional e estrangeiro.” (GOMES,2005,p.96). Neste sentido, a transferência da capital do estado para uma cidade nova, planejada, significou a construção de um centro político moderno, símbolo do começo de uma nova fase de progresso para os mineiros (DULCI,2005,passim) Para Helena Bomeny “a capital ‘neutra’, construída com os critérios do planejamento arquitetônico, combinava duas dimensões curiosas. Nascendo como centro unificador de disputas locais, Belo Horizonte mesclava sua origem rural com a missão de responder pelo centro industrial e progressista do Estado.” (BOMENY,1994,p.53) Assim, tradição e modernização são duas facetas da Minas de João Pinheiro e de Humberto Mauro. E também dos modernistas mineiros.

A Belo Horizonte dos modernistas trazia as marcas da tradição do estado que centralizou a máquina política partidária com procedimentos oligárquicos de favorecimentos pessoais e locais, nas palavras de Helena Bomeny. (1994,p.62)Os modernistas de *A Revista* enfrentaram o tema na sua carta programa escrita por Carlos Drummond de Andrade:

Não somos românticos, somos jovens. Um adjetivo vale o outro, dirão. Talvez. Mas, entre todos os romantismos, preferimos o da mocidade e com ele, o da ação. Ação intensiva em todos os campos: na literatura, na arte, na política. Somos pela renovação intelectual do Brasil, renovação que se tornou um imperativo categórico. Pugnamos pelo saneamento da tradição, que não pode continuar a ser o túmulo de nossas ideias, mas antes a fonte generosa que delas emanem. (ANDRADE,1925)

A tradição não é, nesta perspectiva, ruim nem deve ser descartada. Deve ser a fonte para a inovação. Drummond propunha uma releitura inovadora da tradição cultural, o que torna possível compreender, segundo Maria Zilda Ferreira Cury, “como poetas mais tradicionalistas foram acolhidos e exerceram influência entre os mais radicalmente inovadores”. (CURY, 1998,p.99)

Esta tentativa de articular as imagens de Minas presentes em Mauro na tradição romântica de olhar sobre a natureza e o interior não deve ocultar os conflitos, os pontos de tensão entre o projeto do moderno e a persistência da Minas provinciana, conservadora, a Minas da terra. A conciliação litoral e interior foi possível com a prevalência da tradição sobre a inovação e a modernidade. Minas colocava limites aos intentos modernizadores dos seus literatos e do seu cineasta. A saída foi transpor a zona da mata mineira e buscar na capital federal os ares cosmopolitas, sob os auspícios do Estado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, Carlos Drummond de. A Revista, n. 1, 1925.

ARAÚJO, Luciana Corrêa. Versão brasileira? Anotações em torno da incorporação do modelo norte-americano em filmes silenciosos brasileiros. In. PAIVA, Samuel e SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

BOMENY, Helena. *Guardiões da Razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Tempo brasileiro, 1994, p.53.

CARVALHO, José Murilo de. Ouro, terra e ferro. In. GOMES, Ângela de Castro (org.) *Minas e os fundamentos do Brasil Moderno*. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2005.

COSTA, Angyone. *Ilustração Brasileira* Abril de 1928. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=107468&pasta=ano%20192&pesq=solar%20de%20monjope> Acesso em 1º de junho de 2016.

COSTA, Angyone. A inquietação das abelhas. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927, p.292. KESSEL, Carlos. Estilo, discurso, poder: arquitetura neocolonial no Brasil. *História Social*. n.6, Campinas, 1999. p. 69

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes Modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998

DULCI, Otávio. João Pinheiro e as origens do desenvolvimento mineiro. In: GOMES, Ângela de Castro (org.) *Minas e os fundamentos do Brasil Moderno*. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife. Ed. Massangana, 1996, 7ª edição, p. 47-75. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf> Acesso em 27 de maio de 2016.

GIL, Fernando C.. O caráter pendular do herói brasileiro. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 13, p. 132-151, june 2010. ISSN 2237-1184. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64088/66795>>. Acesso em: 30 june 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p132-151>

GOMES, Ângela de Castro, Memória, política e tradição familiar: os Pinheiros das Minas Gerais. In: GOMES, Ângela de Castro (org.) *Minas e os fundamentos do Brasil Moderno*. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2005.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2013, 2ª edição.

NAXARA, Márcia Regina C. *Estrangeiro em sua própria terra: representações do brasileiro 1870-1920*. São Paulo: Annablume, 1998, p.24.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

PAIVA, Samuel e SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. *Revisa Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 1993, vol. 6, n. 11. Disponível em <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_MonicaVelooso_Brasilidade_verde_amarela.pdf> Acesso em 28 de maio de 2016.

Fontes:

BRAGA, Belmiro. *Montezinas*. Seleção, estudo crítico e organização de Leila Maria Fonseca Barbosa, Marisa Timponi Pereira Rodrigues. Juiz de Fora: Funalfa, 2011, p.41-47.

Cinearte, O melhor filme brasileiro de 1927: O “Thesouro Perdido”, da Phebo Brasil Film de Cataguazes, ganha o medalhão de “Cinearte”. 25 de abril de 1928, p. 5. Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531_1928_00113.pdf> Acesso em 02/06/16.

Correio da Manhã, 9 de fevereiro de 1929.

IBGE. Disponível em<biblioteca.ibge.gov.br/visualização/dtbs/minasgerais/serro.pdf> Acesso em 20 de maio de 2016.

Gazeta de Notícias, sábado, 3 de maio de 1926, p. 1. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&pesq=jos%C3%A9%20mariano%20filho&pasta=ano%20192 Acesso em 31 de maio de 2016

Ilustração Brasileira, 13 de maio de 1922. Disponível em<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=107468&PagFis=5551>> Acesso em 31 de maio de 2016.

Ilustração Brasileira, abril de 1928, disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=107468&PagFis=12117&Pesq=solar%20de%20monjope>