

Em defesa da identidade nacional: tradição e modernidade no filme *Sangue Mineiro* de Humberto Mauro (1929)

Ana Paula Spini*

O objetivo desta comunicação é articular a visão de Brasil e de brasilidade de Humberto Mauro no filme *Sangue Mineiro*, de 1929, a projetos de nação nas primeiras décadas da República. No filme é flagrante tanto a defesa das tradições nacionais – do neocolonial, das festas locais, do campo como lugar de regeneração – como a aprovação de aspectos da vida moderna, citadina, do modelo norte-americano de comportamento. Esta aparente contradição coloca ao historiador o desafio de inserir o cinema em um universo maior de disputas entre projetos de nação na Primeira República, a fim de problematizar e matizar a dicotomia campo/cidade, tradição/modernização, nacional/estrangeiro.

Palavras-chave: Identidade Nacional; Primeira República; Cinema Brasileiro.

In defense of national identity: tradition and modernity in the Humberto Mauro film *Sangue Mineiro* (1929)

This communication aims articulate the vision of Brazil and Humberto Mauro Brazilianness in the film *Sangue Mineiro*, 1929, to national projects in the first decades of the Republic. The film shows both the defense of national traditions - the neocolonial, the local parties, the countryside as a place of regeneration - as the approval of modern life, the urban modernization, the American model of behavior. This apparent contradiction to the historian puts the challenge to enter the film in a larger universe of disputes between national projects in the First Republic in order to problematize the dichotomy rural/urban, tradition/modernization, national / foreign.

Keywords: National Identity; First Republic; Brazilian Cinema

A abertura do filme *Sangue Mineiro*, realizado em 1929, em 35mm, é composta pela seguinte legenda ou letreiro explicativo do início do filme em três quadros:

* Professora do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia; doutora em História pela Universidade Federal Fluminense, e-mail: anapaula.spini@gmail.com

Apresentando hoje SANGUE MINEIRO a Phebo realiza o seu quarto trabalho cinematographico. O que nos levou a denomina-lo assim, longe de ser 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 rapidos 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 das nossas tradições colonias, constituindo este facto, um dos maiores, senão o maior dos interesses do nosso trabalho.

(Imagens 1,2 e 3: reprodução do letreiro de abertura do filme)

O nome de José Marianno Filho aparece, declaradamente, como uma das adesões intelectuais de Mauro e de seus sócios na defesa das tradições coloniais. José Marianno Filho 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. Sua preocupação fundamental, orientada pelo arquiteto Ricardo Severo, de origem portuguesa, era a criação da casa verdadeiramente brasileira. O solar Monjope seria visto, à época, como o modelo e padrão dessa arquitetura que se pretendia nacional.

Angyone da Costa, em seu livro *A inquietação das abelhas*, de 1927, tece uma representação com um forte apelo imagético 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 do Brasil”, 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. 69) Temos aqui, portanto, no momento de modernização do Rio de Janeiro e de São Paulo, um movimento de resistência que se opunha 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 prevalecente no século XIX. Ainda assim, a matriz da nacionalidade brasileira reivindicada é a europeia, tradicional, contraposta à moderna. Neste sentido o movimento neocolonial, que se coloca crítico do ecletismo, encontra adeptos no modernismo, como Mário de Andrade. (PINHEIRO, 2011, p.229)

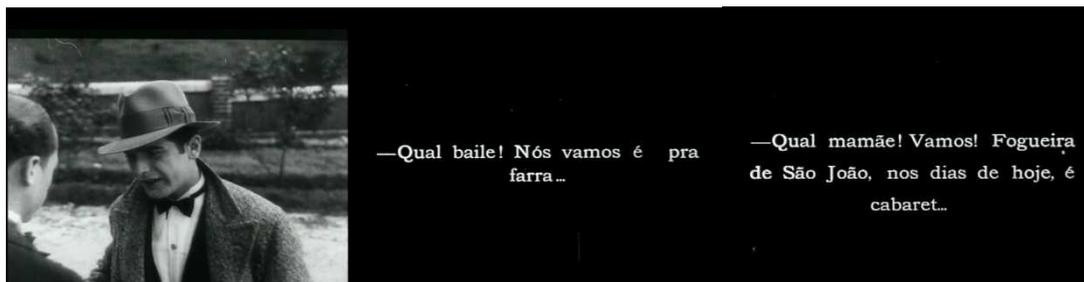
Em *Sangue Mineiro*, a tradição brasileira está representada por dois espaços distintos, que podem sinalizar para certa maleabilidade ou transitoriedade da concepção de tradição para Mauro: de um lado, o solar de Monjope, situado, diegeticamente, na cidade de Belo Horizonte, e de outro, a chácara do Acaba-Mundo, nas cercanias da cidade.

Espaços distintos, a cidade e o campo, que se fundem na construção de um espaço mítico por excelência da brasilidade, tratada como *mineiridade*. Em Acaba-Mundo não há lugar para as modernidades: Dona Martha é a matriarca, descendente de grandes proprietários de terra, apresentada como defensora das tradições familiares, metáfora para as tradições mineiras e nacionais. Defende tais tradições frente à 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.



(Imagens 4,5 e 6: a matriarca chama a atenção do filho que abaixa a cabeça em sinal de respeito.)

Para quebrar este ritmo do campo, o sobrinho vindo do Rio de Janeiro hospeda-se na chácara trazendo costumes e comportamentos de um jovem da cidade grande: quer o cabaré, a movimentação, a aventura.



(Imagens 7.8 e 9): Christovam rejeita a ideia de Max de levá-lo ao baile e voltar para a festa de São João organizada pela mãe).

Essa postura de Christovam (o sobrinho) muda com a chegada de Carmen, jovem filha adotiva do industrial Sampaio que foge de casa após uma decepção amorosa: seu namorado se envolve com sua irmã. É o amor vivido nas montanhas de Minas que transforma o jovem degenerado pelos costumes da cidade grande. Ele se casa com Carmen e retorna ao Rio de Janeiro, redimido.

No solar de Monjope, que Mauro transporta da Gávea, no Rio de Janeiro, para a Belo Horizonte “cidade-encantamento cidade-vergel, cidade-menina,” a defesa das tradições familiares não se opõe à modernidade.

O patriarca é um industrial – índice da modernização – caracterizado como um aristocrata – índice da tradição. Seus trajes estão em consonância com a suntuosidade arquitetônica neocolonial. O fraque, a bengala e o chapéu compõem o visual do industrial bem-sucedido e refinado.



(Imagens 10, 11 e 12: o patriarca sempre apresentado como “O industrial”, e caracterizado como um aristocrata).

O pai cuida sozinho de duas filhas, sendo que uma delas acaba de chegar depois de uma temporada de estudos fora, sendo educada “à americana”. A outra, adotiva, sabe dirigir automóvel, mostrando autonomia e liberdade de ir e vir acompanhada pelo namorado nas

estradas dos arredores da cidade. Neuza, a filha que estudou fora por quatro anos, vive um romance com o namorado de sua irmã. Nas cenas de amor entre Neuza e Roberto, Mauro explora a languidez da moça para que mais tarde a mesma seja reprovada pelo pai, que responsabiliza a educação moderna pelos seus erros de conduta.



(Imagens 13.14 e 15: Neuza, “educada à americana” se envolve com Roberto, namorado da irmã).

A cidade como Belo Horizonte não é representada como oposta aos valores tradicionais. A oposição proposta por Mauro no filme não é apenas entre cidade e campo, mas entre a capital da República e a capital mineira.

Ainda que Humberto Mauro ensaie certa conciliação entre campo e cidade, uma vez que Belo Horizonte é uma cidade onde as tradições são guardadas sem que se recuse a modernidade, os comportamentos repreensíveis de Christovam e Neuza são relacionados ao fato dele vir do Rio de Janeiro e dela ter sido educada à “americana” fora da cidade natal. No final, o estrangeirismo de ambos é o grande responsável por seus desatinos.

Mas esta representação positiva de Belo Horizonte é interpretada por Paulo Emílio Salles Gomes como motivada por razões de ordem política:

Em *Sangue Mineiro*, diegeticamente, tudo acontecia em Belo Horizonte, uma maneira de reavivar o interesse do Presidente Antônio Carlos que tardava em cumprir as promessas que, aliás, nunca cumpriu. (GOMES, 1974, 385)

No entanto, faltam evidências que permitam tal interpretação, ainda que a mesma possa levantar questões importantes referentes ao trânsito político não apenas de Humberto Mauro, mas também de seus sócios, em um momento no qual o cinema é pensado como indústria e negócio. Contudo, é preciso considerar não apenas o cinema como negócio, mas como linguagem que expressa certa visão de mundo.

Em *Sangue Mineiro*, Mauro transita pelo universo de uma elite agrária e industrial. Esse olhar sobre Minas que concilia a tradição e o progresso representados na elite rural em declínio e na elite urbana em ascensão nos convida a refletir sob que bases se dá essa conciliação. Se a tradição, cujo baluarte é a família, está imbuída de positividade na narrativa do filme, a modernidade é representada de maneira ambígua: ora positivamente, ora negativamente. Há o claro elogio do avanço tecnológico diegeticamente – o automóvel como meio de transporte mais adequado – e extra-diegeses – a experiência cinematográfica como um elemento desta modernidade. Mas há a crítica à degeneração do comportamento virtuoso na cidade grande – uma crítica da perda da moral identificada à tradição, que se perde com a educação cosmopolita. Neste sentido, a conciliação realizada no filme consiste em fazer prevalecer a tradição onde a modernidade levou à degeneração dos costumes.

Esta ambigüidade sobre a modernidade, que é boa e é má, pode indicar, como sugere Paulo Emílio, que Mauro estava se “modernizando” frente às influências do mestre Adhemar Gonzaga. Editor da Cinearte, crítico e cineasta, homem de grande influência no meio cinematográfico brasileiro da época, projetava um cinema brasileiro à imagem do cinema hollywoodiano. Esta ambigüidade pode, ainda, indicar que Mauro não era alheio às questões mais candentes da própria época relacionadas às calorosas discussões sobre a tradição e a modernidade.

O filme, tendo sido rodado em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, busca a síntese entre o melhor de Minas – a simplicidade e a bondade da gente – e o melhor do Rio de Janeiro – o Solar que representa a verdadeira brasilidade. Em ambos busca-se a tradição, mas é em Minas que está o progresso, o futuro. Humberto Mauro em *Sangue Mineiro* concilia campo e cidade ao mesmo tempo em que constrói uma imagem de Minas e de Brasil a partir da representação de uma elite que se moderniza apegada às tradições do passado.

Paralela a essa representação da nação por meio da linha de força entre campo e cidade, o próprio cinema de Humberto Mauro está inscrito em um projeto de construção do cinema brasileiro a partir do modelo industrial do cinema hollywoodiano. Ao mesmo tempo, vê este cinema como adversário do cinema brasileiro no mercado nacional de filmes. Sua fala em 1932 na rádio Educadora e transcrita no livro *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*, organizado por Alex Vianny, apresenta a realidade do cinema brasileiro em contraste com a estrutura financeira e técnica da indústria cinematográfica dos Estados Unidos:

O diretor de cena no Brasil ainda está um pouco longe de conseguir realizar os seus filmes tal qual ele os imagina – isto pelo fato de nossa indústria de filmes não contar com os poderosos elementos econômicos e financeiros de que dispõe essa mesma indústria nos Estados Unidos da América do Norte.[...]

O público comumente compara os filmes brasileiros com as superproduções americanas, produções essas lançadas sempre nos cinemas de primeira linha.

No entanto, grande parte da produção americana que nos é enviada não passa nos cinemas do grande público; é lançada nos cinemas de segunda linha, às vezes mesmo nos subúrbios, indo daí para o interior. É uma produção americana inferior.[...] Assim, se os nossos filmes não são inferiores a essas produções e são muitas vezes até melhores, por que não se concluir daí que o cinema brasileiro é uma obra que se deve apoiar incondicionalmente? (apud VIANY, 1978, 103-104)

Aqui Humberto Mauro defende o cinema brasileiro como projeto nacional e reivindica apoio governamental. Cumpre a função de um analista que deslinda a falácia da qualidade indelével do produto importado. Existiam os filmes de “primeira linha”, mas o que se via em profusão, principalmente no interior e no subúrbio eram os filmes “inferiores” produzidos nos Estados Unidos. Desta forma, a busca da identidade nacional que pode ser vislumbrada em *Sangue Mineiro* e nos demais filmes produzidos ao longo de sua carreira, pode ser também identificada na sua batalha pelo fortalecimento do cinema brasileiro por meio da reivindicação do apoio do Estado.

Assim, a inscrição de Mauro na disputa por projetos de nação e de brasilidade pode ser procurada na tecitura de seus filmes, mas não apenas. Deve ser também investigada, na trilha do trabalho referencial de Paulo Emílio Salles Gomes, na experiência do fazer cinema na década de 1920. O cinema, como negócio, levou à constituição de uma rede de influência, na qual as escolhas dos atores e atrizes, do título do filme, do tom da crítica, eram definidas para atender demandas desta rede de influência e de sociabilidade (GOMES, 1974, 367-384). Neste sentido, é preciso considerar a produção cinematográfica no campo de força de interesses variados entre os atores sociais que experimentavam o cinema como ofício e projeto nacional.

Referências Bibliográficas:

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. In: *Estudos Históricos – Dossiê História e Natureza*. Rio de Janeiro, n.8, p. 145-51.

COSTA, Angyone. *A inquietação das Abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *Rebeldes Literários da República: história e identidade nacional no Almanaque Brasileiro Garnier (1903-1914)*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. P. 77-115.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

KESSEL, Carlos. Estilo, discurso, poder: arquitetura neocolonial no Brasil. In: *História Social*. Campinas, nº 6, p. 65-94, 1999.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge et al (orgs.) *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA/ São Paulo: Editora UNESP, 2009. P. 99-131.

LAGNY, Michèle. História e Cinema. In: GARDIES, René. *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.p.91-115.

MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo revisitado. IN: *Estudos Históricos – Dossiê modernismo*. Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1988.

MORETTIN, Eduardo. Humberto Mauro. In. *Alceu*. V.8, p. 48-59, julho/dezembro 2007.

MORETTIN, Eduardo. Quadros em movimento; o uso das fontes iconográficas no filme *Os Bandeirantes* (1940), de Humberto Mauro. In. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 18, n. 35, 1998.

MORETTIN, Eduardo. As exposições universais e o cinema: história e cultura. In. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.32, n.61, p. 231-249, 2011.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no Debate Cultural dos anos 1920 no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2011.

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

VELLOSO, Mônica Pimenta. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

VIANY, Alex. (org.) *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio De Janeiro: Editora Artenova, 1978.