

Ganga Bruta: um cinema indiciário - “revelações” da sociedade brasileira nos anos 1930

Roberto Abdala Jr.¹

Introdução: definição do problema e proposições metodológicas

Ganga Bruta, lançado em 1933, foi o primeiro filme realizado por Humberto Mauro depois de obter sucesso nacional com *Brasa Dormida* (1929). A obra, entretanto, não atingiu a mesma repercussão do último trabalho do cineasta, nem se consideramos a crítica de época, tampouco se levamos em conta a acolhida do público. Os dados são relevantes, sobretudo, para situarmos socioculturalmente a obra no seio da cultura brasileira. Nesse sentido, merece destaque adicional o fato de o filme figurar entre os mais reverenciados da história do cinema brasileiro.² A produção, como convinha a um estúdio com as pretensões da *Cinedia*, contratou Mauro para dirigir e montar *Ganga Bruta*, contou com roteiro de Octávio Gabus Mendes e música de Radamés Gnattali. Afinal, a *Cinedia* havia sido concebida com a pretensão de ser o primeiro estúdio brasileiro de padrão internacional.

Visando explorar uma perspectiva metodológica para abordar o cinema, é possível tomar o filme em enquadramento de caráter “antropológico”,³ de forma que o tema escolhido, a construção do enredo, elementos diegéticos da obra – considerados sob viés mais dialógicos, além da narrativa cinematográfica em geral podem ser tomados como “índices”⁴ da sociedade

¹ Professor de História Moderna e Contemporânea da Faculdade de História da UFG.

² MORETIN, 2007. ROCHA, 1963.

³ GEERTZ, 1989. Consultar sobre as possibilidades de emprego das teses bakhtiniana em pesquisas de ciências humanas que envolvem mídia e cultura, *Mikhail Bakhtin: linguagem cultura e mídia* (Ribeiro & Sacramento, 2010)

⁴ Segundo Ginzburg, há um paradigma analítico cuja natureza antropológica tem origem na necessidade humana de interpretação de imagens da experiência cotidiana que toma como referência os “sinais”, detalhes que não são reconhecidos numa análise ligeira, mas somente por um estudo mais atento. Trata-se de um método análogo à “semiótica médica”, cujos sintomas indicam sua origem, a doença. O historiador se refere às imagens quando explica o “paradigma indiciário”, mas consideramos que sua sugestão pode ser aplicada às formas de expressão da cultura, especialmente, no caso da arte cinematográfica. (Cf. GINZBURG, 1989: 143-179.) Merece atenção como o método se articula aos argumentos de Kracauer que buscaram na produção cinematográfica alemã, do período entre guerras, elementos reveladores do “imaginário” – da cultura – que precedeu a ascensão do Nazismo no país. Segundo ele, a “vida interior se manifesta em vários elementos e conglomerados da vida exterior, especialmente naquelas *informações superficiais, quase imperceptíveis* que formam uma parte essencial da linguagem cinematográfica.” (Cf. 1988: 19; ênfase nossa) Nessa perspectiva, consideramos que uma análise cinematográfica que realize uma “descrição densa” seria então capaz de apreender alguns dos elementos que entram na composição da cultura de uma dada sociedade (GEERTZ, 1988).

na qual a obra foi engendrada. A abordagem seria um desdobramento das teses de importantes teóricos da Escola de Frankfurt, como Benjamin⁵ e Kracauer⁶ – ou mesmo outro teórico do campo das comunicações, como Williams⁷. Segundo o enquadramento da História Cultural pode-se considerar o filme como um discurso elaborado pelos agentes sociais envolvidos na produção de forma a compor a narrativa, cujas matrizes são as representações de época.⁸

Abordado segundo uma ou outra matriz analítica, o filme pode ser considerado uma expressão da cultura que compunha o imaginário social brasileiro nos anos 1930. Nas formas de expressão da cultura encontramos, pois, um repertório, não somente de significados atribuídos ao real, mas de significados que são articulados no sentido de construir uma inteligibilidade, uma lógica a esse mesmo real que é partilhada socialmente e que sugere aos sujeitos (e/ou agentes sociais) formas de apreciação, apreensão, bem como de ação sobre ele. Na perspectiva dos argumentos de Rüsen, configura-se entre os brasileiros no período dos anos 1930 uma “cultura histórica” que estabelece diretrizes para sua ação sobre a realidade.

Mas, as observações apresentadas a seguir pretendem não, exatamente, compor um quadro geral da “cultura” brasileira dos anos 1930. Ao contrário, nossa análise visa a investigar, sobretudo alguns aspectos desta cultura que entraram na configuração do discurso cinematográfico que é objeto deste estudo: o filme *Ganga Bruta*. No entanto, é preciso pensar nessa cultura como uma teia de significados na qual os realizadores – particularmente o cineasta Humberto Mauro – estavam imersos e buscaram inspiração para “criar” o filme, reconhecendo ou não esses elementos.

No outro extremo do espectro comunicativo em que circula a obra e com o qual busca construir seus significados, encontramos o público, cuja cultura, necessariamente, deveria oferecer também elementos com os quais a obra pudesse travar “diálogos”⁹ que assegurassem

⁵ BENJAMIN, 2012.

⁶ KRACAUER, 1988.

⁷ WILLIAMS, 2003.

⁸ CHARTIER, 1989.

⁹ No sentido que lhe atribui o filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin. Muito resumidamente, a noção de “dialogismo” rompe com uma concepção a-histórica da linguagem, reconhece que os significados dos discursos só podem ser apreendidos no momento histórico de sua enunciação e que ele(s) se constrói(em) em interação com o repertório sociocultural disponível então. Isso recupera o caráter histórico e culturalmente situado da ação da linguagem e do processo de construção dos significados que compõem os discursos. Confere à linguagem e às obras que a empregam as dimensões comunicativas e dinâmicas precípuas. (BAKHTIN, 1997 e 1998).

o processo de “interação”¹⁰ e invenção ficcional. Afinal, uma obra desta natureza pretende interagir, em múltiplas instâncias, com o público que, supostamente, partilha uma mesma cultura.

Seguindo essa premissa, às vezes pouco enfatizada nos estudos sobre cinema, um filme busca “dialogar” com elementos da cultura que entram na construção narrativa – segundo vozes e silêncios que, historicamente, informam a respeito das escolhas temáticas que são eleitas para figurarem, ou mesmo emergem na tessitura do discurso audiovisual, ainda que seus realizadores não se deem conta.¹¹ Assim, esses elementos da cultura se imiscuem nas mais sutis tomadas que entram na elaboração do discurso a que a obra busca a dar voz e/ou a silenciar, ou mesmo nem se dá conta que foi capaz de expressar, figurando como um aspecto, culturalmente, naturalizado. Nesse sentido, o principal objetivo do estudo é empregar o filme como uma fonte histórica que tem a função de revelar aspectos pouco identificados desta mesma cultura.

Contexto histórico e cinematográfico

O estúdio *Cinedia* fora fundado pelo jornalista e cineasta carioca Adhemar Gonzaga, também colaborador da revista *Cineart*. A revista de cinema com a qual Adhemar Gonzaga contribuía, defendia uma produção nacional de padrões internacionais. Nesse sentido, não seria errado considerar que o estúdio *Cinedia* talvez fosse um desdobramento pragmático dos ideais e aspirações alimentados pela revista.¹²

A linguagem cinematográfica empregada no filme talvez buscasse referências nos padrões difundidos pelas produções hollywoodianas que, então, dominavam o mercado mundial de cinema. Mas, como veremos, a obra extrapola, substancialmente, essas intenções. *Ganga Bruta* também guarda outras características importantes: foi o primeiro filme a empregar sonorização no Brasil, uma inovação técnica desenvolvida nos Estados Unidos por volta de 1926; contou com aporte suficiente de recursos, além de ser um dos primeiros que Mauro realiza na capital federal.

¹⁰ Ver Williams (1979) que em toda sua obra concebe os meios de comunicação e suas obras como fruto de “interação” sociocultural, ideia que parece ganhar consistência depois que ele tomou conhecimento de como as teses de Vygotsky e Bakhtin lidavam com a linguagem de forma análoga a que ele mesmo propunha.

¹¹ CHARTIER, 1989; FERRO, 2010.

¹² ALMEIDA, 1999.

O fracasso de bilheteria do filme, em que pesem muitos outros fatores, pode ser tributado ao fato de a obra não ter sido distribuída pelos estúdios internacionais que dominavam o mercado e, por isso, determinavam a inserção desses bens culturais no seio da sociedade brasileira.¹³ A inabilidade para lidar com a nova técnica sonora por parte dos realizadores, aliada a um estranhamento dessa nova forma de construção da linguagem cinematográfica por parte do público, certamente contribuíram para esvaziar as salas de cinema.

Não podemos esquecer que as primeiras exhibições de filmes em comunidades que desconheciam o cinema, eram acompanhadas por um “tradutor” que se encarregava de “desvendar” a linguagem cinematográfica para a assistência.¹⁴ No entanto, também aqui fazemos conjecturas, sem referências que possam confirmá-las. Mas, as pesquisas sobre a recepção cinematográfica são ainda difíceis de serem efetivadas e as análises serão sempre muito conjecturais como a que aqui fazemos, pois elas exigem, minimamente, um profundo conhecimento da cultura do público para que possa representar um elemento confiável nas análises.

O enredo: revelações do mundo cotidiano?

O enredo, concebido por Gabus Mendes, nos apresenta a história de um filho de industrial que busca o interior do país para se distanciar do trauma de sua vida pregressa e aí encontrar redenção. Nas primeiras sequências do filme nos deparamos com a tragédia pessoal do protagonista: Dr. Marcos, na noite de núpcias, assassina a noiva ao saber que ela lhe era infiel. Depois de absolvido, por unanimidade, pelo crime – por “médicos, professores engenheiros, pessoas de todas as classes sociais” – o engenheiro migra para um “interior imaginário do Brasil” – Guaraíba, onde dará andamento às obras da construtora ou da indústria – não fica claro na narrativa a natureza da empreitada com a qual ele está envolvido.

Na Guaraíba criada por Mauro, Dr. Marcos Rezende se instala num “bangalô” próximo à casa do gerente local da empresa – Décio. A proximidade com a residência de Décio permite que Marcos conheça e se envolva com a namorada do gerente – Sônia. O da moça namoro com Décio chega ao fim. O filme sugere que houve um envolvimento íntimo

¹³ GALVÃO, 1984.

¹⁴ SORLIN, 1985.

entre Marcos e Sônia, descoberto por Décio, fato provoca uma briga entre os dois. Depois da briga, Décio morre afogado no rio das cercanias por acidente. Finalmente, Dr. Marcos e Sônia se casam.

Uma concepção de história, ou a “cultura histórica” brasileira dos anos 1930

Humberto Mauro abre e fecha a película com o casamento do protagonista, o que sugere uma interpretação um tanto circular da história. Seria uma expressão da “cultura histórica” dos anos 1930? Segundo Rüsen, esta cultura pode ser entendida como o resultado de todas as formas de expressão que apresentam alguma interpretação do passado coletivo que uma sociedade colocou em circulação na cultura, inclusive a ciência histórica.

A visão “circular” de história apresentada no filme pode ser interpretada como expressão de um aspecto da cultura histórica inaugurada pela Revolução de 30, movimento que propunha, entre outras diretrizes, modernizar os processos políticos e econômicos, depois devolver à nação suas instituições. Assim, criando uma história que no seu fim reinicia todo o processo que, anteriormente, começou errado, o filme parece reproduzir um ideário vinculado ao movimento revolucionário dos anos 1930: uma refundação nacional, sob “novas” bases. A proposição também sugere que a expectativa alimentada pelas elites de não se ver afastada dos círculos de poder, deixando entrever que a proposta de Getúlio como uma alternativa viável para uma futura retomada de “seu lugar social” nos quadros políticos da época.

Impressiona a percepção de impessoalidade que o filme imprime à cerimônia do casamento, quase impedindo que os convidados na película e o público na sala de cinema “participe”, efetivamente, do evento. No filme, somente temos um vislumbre da “cerimônia”, como de resto vinha acontecendo, historicamente, com a nação em relação aos processos políticos do Estado brasileiro. Não podemos imputar a Mauro e/ou aos realizadores toda a responsabilidade dessa representação: certamente os demais agentes sociais brasileiros compreendiam também sob esse mesmo viés interpretativo os processos pelos quais o país, repetidamente, passava ao longo de sua história.

Um “povo” emerge na tela

O povo, no filme de Humberto Mauro, como de resto na própria sociedade brasileira aparecem como algo um tanto “disforme”, no sentido de não contar como uma definição que

o identifique, a não como elementos distintos entre si e da elite que, no conjunto, configuram um “outro” amorfo. Logo no início do filme surge o primeiro personagem popular da trama – Guimarães – motorista do Dr. Marcos que se assemelha aos monstros medievais na definição dos seus traços fisionômicos, como o próprio cineasta nos faz ver, por meio de um corte cinematográfico que percorre da imagem de um “gárgula”¹⁵ para um “close” de Guimarães.

A feiura aparece aqui como um traço natural, no sentido de ser uma “distorção da natureza”. Noutros termos, ela é naturalizada pelo “olho mecânico” do cineasta que nos revela os traços do serviçal em detalhes. A ideia da figura assustadora, quase repugnante, um verdadeiro personagem circense, um espetáculo a ser observado se comprova mais a frente na narrativa. A seguir, o mordomo também aparece como uma figura esdrúxula, no seu susto imóvel e seus olhos arregalados. Mesmo considerando que esses tipos fisionômicos figurem noutros filmes de época – do impressionismo alemão, por exemplo – é significativo o fato desses personagens sempre representarem pessoas do povo, nunca gente da elite.

A cena do bar, lugar característico do povo, é ainda mais reveladora. Ali, verdadeiros personagens exóticos circulam, curiosamente talhados para *nossa* apreciação. O cineasta tenta fazer o público não se *assustar* com as *monstruosidades* populares que podem ser capturadas pela câmera. O filme exhibe pessoas bastante diferentes, outros gárgulas que estão afastados da *sociedade dos comuns* – afastados também dos processos políticos, das instituições sociais – que existem, embora de distantes de alcançarem alguma expressão na sociedade.

Assustam por ameaçarem a *sociedade* de sorverem todas as águas, desfrutarem de toda a riqueza, quem sabe? Certo é que ameaçam, amedrontam, assustam. São exemplos de seres muito pouco comuns, cujas fisionomias se assemelham mais aos monstros do que aos humanos. São seres humanos deformados, assustadores em sua estética cinematográfica “monumental”. Afinal, os filmes eram produzidos, exclusivamente, para serem exibidos em tela grande e essa humanidade amorfa assemelha-se àquela que era a atração principal nos espetáculos de feiras ou circenses.

¹⁵ Gárgula: substantivo feminino. Buraco por onde se escoia a água de uma fonte ou de uma cascata; final esculpido, quase sempre representando figuras grotescas, que escoia as águas das calhas longe das paredes para não escorrerem por elas. (FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro: Nacional, 1979)

No bar estão as situações que a *sociedade* não pode deixar acontecer, não pode fruir da mesma forma. Assim, aparecem homens com nariz fálco ou outras figuras sociais que mais parecem artistas destes espetáculos de vaudeville ou de trupes medievais. Esse é o povo “exótico” que ainda não participa que não compartilha das estruturas sociais de poder, que só compõe a nação como força de trabalho. Assim mesmo, de uma categoria de trabalho: o não planejado, não intelectual – o trabalho braçal. Não deveriam assustar as elites por causa disso. Afinal, são seres humanos como *elite* – os grupos que compõem a nação – mas muito diferentes. Não ameaçam sorver a riqueza como o gárgula sorve a água abundante das chuvas.

O povo que “ameaçava” agora – nos anos 1930 – é outro: é exótico, mas suas diferenças não amedrontam. O povo que emerge dessas cenas é, essencialmente, submisso. No bar, Dr. Marcos quase imediatamente e pela força – característica própria do homem rude que vive do trabalho braçal – é capaz de submeter o mais forte *deles*, com facilidade e usando (essa) mesma força contra a *deles*. O filme apresenta a visão desse “outro” que está emergindo socialmente, é desconhecido e aparece como exótico, grotesco mesmo.

A visão que a película constrói desse povo carrega uma ironia mordaz, pois parece sugerir: olhe para o povo de quem você aí da plateia tem tanto medo; veja como, até usando “armas” próprias deles, o domínio da elite é absoluto; eles são submissos. Apesar de se insurgirem às vezes, se mostram logo afáveis, *domesticáveis*. São diferentes sim, mas são humanos; não se preocupem que eles, não são verdadeiros “gárgulas”. Assemelham-se a esses “monstros”, mas são bastante humanos.

A narrativa deixa entrever outro argumento: se eles querem participar da vida civil da nação permitam, pois sua ação estará submetida às regras que todos obedecem. Mas, caso não se enquadrem, é sempre possível e legítimo (como veremos) usar a força. Então, venham “ver” o *outro* povo dessa terra *brasilis*, desconhecidos por nunca participarem do banquete nacional. Apesar disso, sua existência não pode ser negada. *Eles* não precisam participar, mas devem ser reconhecidos como membros da nação.

A cena do bar encerra esse universo popular: quando nosso herói vai ao local *próprio* desse segmento da população. Nele, os personagens incorporam, efetivamente, o papel social que lhes cabe: são artistas de circo. A cena é cômica de tão grosseira. Dr. Marcos se impõe através de sua força física. O protagonista que vem da cidade e representa as elites da sociedade briga com outros frequentadores do bar e, vencedor na luta, obriga aos demais

“convivas” a encenarem seus papéis: dançarem, a equilibrarem pena no nariz, a plantarem bananeira. É a consumação do domínio da elite abastada sobre a turba popular que se submete, nem que seja pela força bruta, ou até por isso.

Humberto Mauro nos convida a observar o povo para exibi-lo “como ele é” ou, como diria Chartier (1989), como os membros da elite imaginavam que fossem. O discurso cinematográfico nos *revela* esse povo que nasce da vida cotidiana da qual não pode escapar. Sua performance circense nasce do bar onde se refugia de onde pode ser *captado pela câmera* e apresentado à elite que deseja conhecê-lo, talvez enfrentá-lo.

O filme expressa representações de uma elite que não está disposta a permitir que *ele* – o povo – se manifeste fora das suas regras, suas convenções, sua “cultura” civilizada, fora do estreito lugar social que lhe é “concedido”. A extravagância do populacho serve para o circo, não para a vida política ou social. O interesse que apresentam para a nação está circunscrito ao exótico, ao cômico, como num zoológico mágico de seres míticos, onde somente a crença na sua existência os torna reais.

O cineasta imprime um ritmo diferente às cenas do bar, sugerindo claramente o distanciamento da elite, representada pelo Dr. Marcos. Seu possível alheamento, seu possível automatismo *moderno*, pode estar sujeito, como outras emoções, à humanidade expressa por esse povo. A cena na qual o doutor se sente mais frágil, mais humano e vai se refugiar no bar é intrigante. O protagonista parece encontrar aqui as duas faces do povo: a circense que aguarda as decisões da elite; e outra, mais humana, na qual se refugiam todos os homens, nas suas emoções.

A estratégia narrativa de *Ganga Bruta* parece demonstrar que a elite não é tão brutal quanto parece, já que sofre da fragilidade humana e que o povo não é, por seu turno, tão assustador como costuma ser concebido pelos segmentos mais abastados da sociedade. A seu modo, Humberto Mauro constrói na tela uma sociedade brasileira que aproxima segmentos tão díspares da sociedade brasileira. Situação análoga a que o *Estado Novo* tentará construir a partir dessa época e que os sucessivos governos democráticos, sobretudo, os intelectuais e artistas buscarão realizar nas décadas seguintes.

A essa altura da película o gárgula, por onde vai a água, longe da sociedade, esse povo distante se aproxima do mundo civilizado, da elite, das paredes da sociedade. O povo não se mostra tão ameaçador como antes e o seu exotismo pode, até, ser apreciado.

A violência como força legítima: expressão de uma época?

A violência é outro dos aspectos que salta aos olhos ao longo da narrativa. A trama tem início com o assassinato da primeira esposa do Dr. Marcos. O assassinato permite a conclusão, quase imediata, de que se tratava de uma ação, se não corriqueira, pelo menos bastante comum na época. Não causa espanto, a não ser no mordomo que ocorre ao quarto depois do fato consumado. Na cena do bar que acabamos de estudar, observamos Dr. Marcos, ilustre representante da elite – engenheiro, filho de industriais – enfrentar esse mesmo povo de forma violenta, sem maiores esforços.

A significação da ida de Marcos ao ambiente do povo, subjugando-o facilmente, numa briga na qual ele sozinho derrota *toda a população do lugar* – o bar – é expressiva. Não foi assim que o presidente Vargas tomou o poder e se colocou como o líder de toda a nação? Não seria essa a forma legítima de conquistar a liderança e exercer o poder numa sociedade como a brasileira? Submetendo os poderes locais, populares ou não, o *líder* pode assegurar a manutenção e o funcionamento das estruturas de poder, numa sociedade dada, sobretudo no caso do Brasil. Simbolicamente, a obra “realiza” essa façanha para/com o público.

A cena na qual Sônia deixa à vista, intencionalmente, um álbum de fotos da cidade do Rio e provoca uma reação agressiva por parte de Marcos, não deixa dúvida quanto ao prazer relativo à violência, embora velada. Sônia expressa prazer deliberado com a reação violenta do amante que demonstra, cenograficamente, por meio de um sorriso maroto. Mesmo a cena de relações sexuais entre Marcos e Sônia sugere mais agressividade do que carinho, ou ternura. Nesse aspecto também são apreendidos pelo cineasta o tênue limite entre a “civilização” das elites e sua violência extrínseca. Mais do que isso: na verdade é revelado o caráter violento das elites, apesar de seu verniz civilizado.

As cenas que compõem o discurso cinematográfico de *Ganga Bruta* sugerem que a violência, longe ser um valor negativo, é francamente positivo. Encarada como forma legítima de enfrentamento social e político, a violência emerge das relações que figuram no filme como se a “luta de classes” fosse, efetivamente, uma briga que deveria ser encarada como tal. Dr. Marcos pode ser considerado como legítimo representante de uma elite que submete a *todos os envolvidos* com a narrativa cinematográfica, situação que no momento da exibição significa tanto os personagens do filme e quanto o público das salas de cinema. O personagem

pode ser tomado como o grande líder, encarnando o desejo de controle dessa elite sobre a turba popular que teima em se tornar presente na história.

Se o personagem sugere alguma fragilidade humana, ele espera que reconheçamos nele o líder que cumpre seu papel, apesar de tudo. A função para a qual a própria população, sem o saber, o nomeou será exercida com “violência” eficaz. Como no comentário do filme, no qual ele é considerado “muito eficiente”, também a nação precisava de alguém que pudesse levá-la ao encontro de seu destino, alguém que fizesse a nação se realizar como projeto.

Não é sem razão que toda a trama ocorre obrigando o público a observar, sem se envolver. Na tessitura da trama, o povo não é convidado a participar ou torcer. O filme não busca a empatia do público; quer que observemos como assistência, distantes dos acontecimentos. Os atores não nos comovem como os personagens de Chaplin. Eles se revelam para que possamos saber o que acontece, sem, contudo buscar a participação mais efetiva e decisiva do público nos acontecimentos da história.

Um novo modelo de desenvolvimento emerge no horizonte de expectativas coletivas

A chegada do Dr. Marcos na região de Guarafba é uma nova referência na trama. Quando ele sai da cidade do Rio, o faz de trem, um meio de transporte que tem seu lugar como uma imagem da modernidade desde o fim do século XIX. Ao chegar em Guarafba, vemos na tela uma imagem de uma região rural característica do interior do Brasil, sobretudo nos anos 1930. A imagem de amplos espaços virgens, pronta para ser utilizada, surge na tela como um país que está por ser construído, tudo ainda por ser feito.

Na sequência seguinte figura o lugar que receberá a atenção de Dr. Marcos: uma construção de proporções monumentais que deixa entrever a insignificância do homem diante de sua grandiosidade. O homem não é importante em si, sua importância e significação se apoiam naquilo que é capaz de construir. O discurso é muito semelhante ao dos regimes que se instalam na Europa e no Brasil.

Num país que tem na agricultura sua maior fonte de riqueza como o Brasil daquela época, a indústria aparece como sendo *o novo*. Não uma indústria de pequenas proporções, mas uma grande indústria, dirigida por um engenheiro jovem da capital do país que chega

com sua eficiência para transformar esse Brasil rural, também de proporções monumentais, em “outro”, em industrial.

Incansavelmente a câmera retorna ao grandioso monumento da indústria civil que está encarregada de transformar essa paisagem agrária. Essa é a imagem do trabalho e da busca da ação do homem brasileiro. É esse o sentido que se quer para o país. Essa é a meta a ser alcançada pela nação brasileira, liderada por alguém que não teme seus opositores, enfrenta-os com destemor e submete-os, mesmo que pela violência.

O espanto é maior quando sabemos que o próprio Mauro é originário do interior do país – Cataguases, Minas Gerais – mas que, assim mesmo, foi incapaz de representar o ambiente rural brasileiro como valor positivo no filme. Na cena que descreve a saída do Dr. Marcos do Rio de Janeiro e sua chegada à região de Guarafba, essa última é apresentada como uma opção que está entre a Amazônia e a Patagônia, lugares tão afastados como inóspitos.

Guaraíba é um lugar distante que oferece “muito trabalho”, segundo o próprio protagonista. Lugar que ainda está para ser construído pela população jovem do país, sob a eficiente direção da elite bem formada – numa das poucas escolas de engenharia do Brasil – e certamente através de uma nova atividade que garantisse mais segurança na obtenção da riqueza: a indústria. A narrativa cinematográfica permite considerar que Humberto Mauro estava se antecipando ao corolário de propostas que o getulismo se encarregará de instaurar no país, como uma receita para o crescimento da economia.

A representação que Mauro expressa no seu filme, de um novo modelo para a solução do país que muitas vezes aparece mais como um desafio monitorado por Vargas, no alto da sua liderança, que uma proposta sustentada por essa elite. Contrariando a ideia de que a perspectiva empreendida ao longo dos governos Vargas seria algo de caráter pessoal e/ou arbitrário, próprio de um líder político desta natureza, Mauro nos leva a acreditar que as propostas getulistas contavam com bastante apoio na sociedade, se não de forma explícita, pelo menos compunha representações que circulavam na cultura de parte da elite da época.

As imagens de grandes proporções que invadem a tela, quando o filme mostra as construções em Guarafba, parecem violentar o imaginário coletivo do público, assim como violentam o ambiente rural, para transformar a paisagem num canteiro de obras. Como em Guarafba, o Brasil demandava uma nova proposta que reconstruísse as esperanças brasileiras no crescimento do país, transformando-o também num canteiro de obras.

As imagens quase oníricas da indústria iriam, sem dúvida, povoar a imaginação das novas gerações de brasileiros que estariam empenhados no crescimento do país, tal qual fizeram no filme de Humberto Mauro para a pequena assistência que ele conseguiu atrair para as poucas salas de cinema brasileiras nas quais *Ganga Bruta* foi exibido. Sem o saber, Mauro estava levando às telas um sonho acalentado por brasileiros do passado, mas, sobretudo do futuro. As novas gerações, entretanto, desejavam também uma participação maior na riqueza do país, mas, essa aspiração, o cineasta foi incapaz, infelizmente, de retratar.

Referências

- ARAÚJO, Inácio. *Cinema, o mundo em movimento*. Rio de Janeiro: Scipione, 1995.
- AUMONT, Jacques et. al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail . O discurso no romance. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp / Hucitec, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do discurso. *Estética da criação verbal*. São Paulo: MartinsFontes, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: Entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 1989.
- ECO, Umberto. *A obra aberta: formação e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FERRO, Marc. "O filme: uma contra-análise da sociedade?" In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (Org). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979, p. 199-213.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HOLANDA, Sérgio Buarque & FAUSTO, Boris (direção). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, 1984, TomoIII, volume.

GINZBURG, Carlo. Sinais. In: *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1989: 143-179.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte*. São Pulo,: Perspectiva, 1974.

LAGNY, Michele. Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Barcelona: Bosch, 1997.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madri: Siglo XXI de Espanha Editores, S/A, 1989. Volume I e II.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, B. Soleni; FEIGELSON, Kritian (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Ed. UFBA, São Paulo: Ed. UNESP; 2009.

NÓVOA, Jorge; barros, José D' Assunção (org.). *Cinema-história: teorias das representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

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

ROSENSTONE, Robert A. *A historia nos filmes os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999. 2ª ed.

SHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena M. B., COSTA, Vanda M. R. *Tempos Capanema*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo / Paz e Terra, 1984.

SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine la apertura para la Historia de Mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

STAM, Robert & SHOHAT, Ella. *Critica a imagem eurocêntrica*. Cosac Naify, São Paulo, 2006.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da USP, 1995. 2ª ed.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo, Edusp, 2001.