

Mineiridade na literatura e no cinema dos anos de 1920: trânsitos, distâncias e conexões.

ANA PAULA SPINI*

A preocupação central deste texto é refletir sobre o mito da mineiridade expresso nos filmes de Humberto Mauro nos anos de 1920, articulando-o a outras narrativas que consolidaram um certo imaginário sobre o interior do Brasil. As narrativas de memorialistas, estrangeiros, cronistas, historiadores, ensaístas, políticos e literatos sobre Minas Gerais e os mineiros, construíram, na longa duração, segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda, o mito da mineiridade. Segundo a autora,

“gestou-se em Minas uma cultura política própria que ganha relevo nos momentos de transição no Brasil, visível no chamado fenômeno da conciliação [...] reconhecem-se nos mineiros qualidades essenciais de bom senso, de moderação e equilíbrio, virtudes estas consideradas essenciais à urdidura do acordo”[para o entendimento nacional] (ARRUDA, 1990:14).

Os filmes de Mauro, junto com toda uma tradição narrativa literária e musical, entraram na formulação e reformulação do mito da mineiridade, seja reforçando imagens tradicionais, seja propondo novas imagens que indicam ruído e tensão na formulação das representações sobre Minas, os mineiros e o Brasil no período.

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 conhecera”. Paulo

* Universidade Federal de Uberlândia, doutora em História, CNPq.

Emílio vê a verdade em um Máximo Serrano que interpreta um único papel nos três filmes dos anos 20, o de homem do interior, caracterizado pela “simplicidade, inocência, renúncia”.(GOMES, 1974:167) 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. (LIPPI, 2000:70)

As montanhas de Minas, 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, representando as esferas mais baixas da sociedade – o pária ou o operário anarco-sindicalista – são, ao final, derrotados para que a imagem de país moderno e próspero saia vitoriosa.

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”.

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.” (LIMA,2013:55)

Esta, relaciona-se à imagem de sertão como jardim do Éden. Na tradição romântica, segundo Lucia Lippi,

“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, 2000: 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, 2000:74-75)

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.

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, 2011:41-47)*

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: 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.”*

A dualidade está presente nos filmes de Humberto Mauro, mas não há melancolia, pois se fala do futuro. 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. Segundo Márcia Regina Capelari Naxara, 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, 1998:24)

O mineiro típico dos filmes de Mauro não corresponde à imagem do Jeca Tatu. Máximo Serrano, o ator que representa, segundo 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 não é o personagem de Monteiro Lobato.



Máximo Serrano em *Tesouro Perdido*



... em *Braza Dormida*



... em *Sangue Mineiro*



Galã em *Thesouro Perdido*



... em *Braza Dormida*



... em *Sangue Mineiro*

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, de arquitetura neocolonial, ambos virtuosos e guardiões da família. 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, 2005:68) 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, 2005:96) 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) 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, 1994:53)

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 (BOMENY, 1994:62). 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. (DRUMMOND, A Revista, n. 1, 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, 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.

BIBLIOGRAFIA:

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

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

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

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.

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

DULCI, Otávio Soares. As elites mineiras e a conciliação: a mineiridade como ideologia.

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

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.

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