

**Cinema à moda brasileira:  
Ganga Bruta e a questão da identidade nacional**

Flávia Lago de Jesus Pereira\*\*

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo discutir a propaganda de construção de uma identidade nacional brasileira presente na filmografia do cineasta Humberto Mauro, a partir de seu filme Ganga Bruta de 1933. A análise deste filme nos permitirá identificar e compreender um cinema que apresente uma forma diferente de propaganda que não esteja associada a uma proposta governamental. Neste sentido, por meio do estudo de Ganga Bruta busca-se perceber outra proposta de propaganda no cinema para além da que está tradicionalmente associada à política e aos governos. Por outro lado, este estudo contribuirá também para as discussões acerca da produção cinematográfica brasileira, suas dificuldades e perspectivas no cenário do cinema mundial.

**Palavras-chave:**

Cinema de Propaganda, Cinema brasileiro, Humberto Mauro, Ganga Bruta.

**Abstract:**

This paper aims at discussing the propaganda related to the building of a Brazilian national identity on Humberto Mauro's filmography, especially his 1933 movie "Ganga Bruta". Analysing this movie will allow one to identify and understand different forms of propaganda, unrelated to governmental proposals, that may be presented by the cinema. In this sense, by studying "Ganga Bruta" one seeks to perceive a cinema propaganda proposal beyond those which are traditionally associated with politics and governments. On the other side, this study will also contribute to the debates on the Brazilian film production, its hardships, and its perspectives, regarding the cinema world stage.

**Keywords:**

Propaganda film, Brazilian cinema, Humberto Mauro, Ganga Bruta.

**Introdução**

A arte cinematográfica – cujo início data do período de 1893 a 1895, quando ocorreram as primeiras projeções de filmes com Edson nos EUA e os irmãos Lumière na França – não surge com um código de linguagem específico. As experimentações acerca das novas possibilidades de projeção de imagens e/ou fotografias associadas ao movimento marcam o chamado *Primeiro Cinema* (1894-1915). Era o encantamento diante da descoberta de uma forma de registrar cenas não mais de maneira congelada e estática, como nas fotos, e sim num contexto dinâmico, que despertava o interesse pela sétima arte e o aperfeiçoamento das técnicas ligadas ao seu desenvolvimento.

---

\* Graduanda do 7º semestre do curso de História: Licenciatura e Bacharelado pela Universidade Federal da Bahia e Graduanda do 5º semestre do curso de Comunicação Social com Habilitação em Relações Públicas da Universidade do Estado da Bahia.

No início do século XX, o cinema – enquanto componente histórico e social – transformou-se, acompanhando as realidades sociais nas quais estava inserido. Neste sentido, seu foco e objetivos modificaram-se, bem como as discussões a respeito de suas funções na sociedade. O cinema é reflexo de seu tempo e da sociedade que o produziu e, por isso mesmo, expressa os condicionamentos sociais de sua época. Assim, pensar o papel do cinema exige uma contextualização histórica.

Na relação entre cinema e realidade, esta arte pode apresentar-se como representação ou construção do real. A função representativa do cinema ocorre na medida em que os temas, as narrativas, os personagens e a forma como os filmes eram produzidos sinalizavam os anseios e preocupações que estavam presentes em cada sociedade. Esta representação, portanto, é uma rerepresentação da realidade; simboliza a maneira como determinadas pessoas ou grupo social apreendem, significam e interpretam o real, sendo, deste modo, uma perspectiva ou ponto de vista da sociedade.

A construção, por sua vez, evidencia-se no momento em que as produções cinematográficas apresentavam a suas maneiras alternativas para os problemas do contexto social em que estavam inseridos e uma tentativa de propor às pessoas que outra realidade era possível. Representação e construção estabelecem, portanto, um diálogo entre cinema e realidade, cinema e sociedade, numa relação de influências recíprocas.

Neste quadro, destaca-se uma forma particular do relacionamento cinema e realidade: é o que se denomina “cinema de propaganda”. Os filmes de propaganda estão presentes na história da arte cinematográfica desde os primeiros anos do século XX. A propaganda no cinema está tradicionalmente associada à política e aos governos, a exemplo da montagem soviética dos anos 1920 na intenção de consolidar os princípios comunistas, o cinema alemão do período nazista e, no contexto brasileiro, a produção feita na Era Vargas. Nesse ínterim, a propaganda política aparece como o caminho hegemônico da analogia entre cinema e propaganda. Entretanto, esta é uma das várias possibilidades de propaganda a serem exploradas nos filmes. Neste sentido, a proposta deste trabalho é discutir um cinema que apresente outro tipo de propaganda que não a governamental – há muito estudado por diversos autores.

A percepção de variadas formas de propaganda no cinema só será possível a partir da ampliação deste conceito, porque permitirá a inclusão de elementos antes negligenciados pela idéia habitual de cinema. Desta maneira a ampliação do conceito de propaganda representará a possibilidade de identificarem-se formas propagandísticas que anteriormente não foram assim consideradas em virtude de uma restrição conceitual que só enxergava a propaganda no cinema quando estava vinculada à política dos governos e regimes.

A partir desta idéia de cinema de propaganda como é possível pensar o cinema no Brasil dos anos 20 e 30 do século passado, considerando que no mesmo período o elemento propagandístico já está presente no cinema europeu – através das vanguardas – e nos Estados Unidos por meio do cinema industrial que se desenvolve? Para refletir sobre a propaganda nas produções do cinema brasileiro nestas décadas foi escolhido como objeto de investigação o cineasta brasileiro Humberto Mauro. Sua eleição se deve, primeiro, ao fato de ele ser considerado, especialmente pelos intelectuais do cinema novo, o pai do cinema no Brasil, tendo sua obra importância fundamental para o desenvolvimento da arte cinematográfica no país; segundo, porque seus filmes apresentam uma proposta cinematográfica diferenciada na época por sua tentativa de construção de uma identidade nacional, possuindo características que nos permitem investigar a presença de certo tipo de propaganda. Com isto, o debate a

respeito do cinema de propaganda será realizado tendo como questão central a presença ou não de algum aspecto propagandístico em Humberto Mauro.

Considerando a amplitude de sua obra, fez-se a escolha de um filme – *Ganga Bruta* (1933) – que atendesse aos objetivos da pesquisa: filme produzido por Humberto Mauro entre as décadas de 1920 e 30 (até 1935, antes da criação do INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo – em 1936 e da instauração do Estado Novo, em 1937). Este recorte temporal do trabalho de Humberto Mauro se deve ao fato de que com a criação do Estado Novo a idéia de propaganda no cinema esteve atrelada à política do governo Vargas, o que nos faria retornar à idéia tradicional do conceito de propaganda. Como o objetivo aqui é a ampliação deste conceito, nos interessará um contexto histórico que favoreceu a produção de filmes com um maior distanciamento dos regimes políticos. Isto não significa que antes do Estado Novo a utilização do cinema como instrumento de propaganda governamental não existisse, inclusive porque Getúlio Vargas já era o representante maior do Brasil no período. No entanto, o Estado Novo marca uma mudança nos rumos da política brasileira e no que se refere ao cinema uma intensificação de seu uso pelo governo e de maneira muito mais explícita.

Além disso, a escolha deste período baseou-se no interesse em compreender qual o cenário da filmografia brasileira numa época em que o cinema mundial recebe as contribuições da produção das vanguardas européias – das quais destacamos a Montagem Soviética, Expressionismo alemão e o Surrealismo – e também do desenvolvimento de uma arte ligada às indústrias, com o chamado cinema industrial de Hollywood.

A opção por *Ganga Bruta* enquanto representante das produções de Humberto Mauro no período escolhido se deve ao fato de que foi a partir da revisão da crítica feita a este filme – avaliada negativamente pelos críticos na época de seu lançamento – que os cineastas, especialmente na década de 1950, “descobriram” em Humberto Mauro uma tradição cinematográfica fazendo com ele fosse eleito o “pai” do cinema brasileiro. Desta maneira, a reavaliação de *Ganga Bruta* fez com que os cineastas dos anos 1950 e 1960 se voltassem para a filmografia de Humberto Mauro buscando compreender quais foram as suas contribuições para o desenvolvimento e consolidação do cinema nacional.

De acordo com isso, a questão é entender o que está sendo realizado neste período no Brasil, paralelo à Europa que expõe as vanguardas e aos Estados Unidos com o cinema industrial. Desta forma, a partir da articulação das propostas mencionadas, a questão a ser desenvolvida neste artigo é qual a proposta de propaganda presente na obra de Humberto Mauro pensando-a através do filme *Ganga Bruta*.

### **O cenário do cinema brasileiro na década de 1920 e 1930 e sua relação com o cinema mundial**

O desenvolvimento e a posterior consolidação do cinema ocorreram de formas diferenciadas nos diversos países do mundo. Cada realidade social encontrou maneiras próprias de trabalhar com esta nova linguagem e de inseri-la nos contextos de arte e comunicação existentes. Foi assim que a cinematografia de um mesmo período (décadas de 1920 e 30, por exemplo) se desenvolveu com experiências muito diferentes entre si, como o cinema industrial hollywoodiano e as vanguardas européias.

Neste sentido, o cinema brasileiro também se edificará de acordo com as possibilidades de sua realidade social, política e econômica, sendo este último aspecto fundamental para entender o cinema no Brasil dos anos 1920 e 30.

No começo da década de 20 ainda são poucas as salas de projeção de filmes no país. Concentradas, principalmente entre o Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais estas salas eram, em sua maioria, pequenas (máximo de 400 lugares) e desconfortáveis (SALLES GOMES, 1974, p. 34). Em decorrência disso, a importação de filmes era difícil e pouco lucrativa; os raros recursos impediam que os exibidores brasileiros pudessem pagar os valores cobrados pelos distribuidores, particularmente os argentinos, representantes de várias marcas estadunidenses na América do Sul.

Os problemas relacionados ao desenvolvimento da arte cinematográfica no Brasil já começam pela dificuldade de conquistar o público. Em Cataguases, por exemplo, a população só cria o hábito de ir ao cinema por volta de 1911 (SALLES GOMES, 1974, p. 34), após a instalação do Cinema Recreio de Cataguases localizado no então Teatro Recreio de Cataguases, bastante freqüentado na cidade. Assim, o primeiro grande desafio da sétima arte no Brasil era atrair o público, especialmente, os das classes alta e média, que podiam pagar pelas sessões mais caras.

Na tentativa de trazer as pessoas para a exibição dos filmes, a publicidade era fundamental. Entretanto, como a verba era escassa fez-se necessário encontrar mecanismos alternativos de divulgação das filmografias. Segundo P. E. Salles Gomes (SALLES GOMES, 1974, p. 34), em Cataguases o administrador do Cinema Recreio percorria as casas de amigos, conhecidos e pessoas importantes para falar-lhe sobre as produções em cartaz, todas estrangeiras, já que não há ocorrência de filmes brasileiros sendo exibidos na primeira década do século XX (SALLES GOMES, 1974, p. 35).

Até 1911, as produções europeias ainda dominavam o cenário brasileiro. A partir de 1912 as marcas hollywoodianas começam a predominar e logo se popularizam de tal modo que em 1924, as filmagens brasileiras não representavam nem 2% do total de produções exibidas no país enquanto 83% eram dos Estados Unidos (SALLES GOMES, 1974, p. 299).

Isto se deve em grande medida porque a partir de 1920, ocorre nos Estados Unidos uma mudança significativa na forma de fazer filmes e de pensar a arte cinematográfica: era o desenvolvimento do cinema industrial, apontado por alguns teóricos como “apogeu do cinema mudo” (COSTA, 1985, p. 65). Diversos são os fatores que contribuíram para a industrialização do cinema. Dentre eles pode-se destacar a vitória estadunidense na Primeira Guerra Mundial, os enormes investimentos financeiros destinados às produções e a política de integração vertical, ou seja, controle dos três setores que articulam a indústria cinematográfica – produção, distribuição e exibição – exercido por alguns grupos econômicos.

O desfecho da Primeira Grande Guerra consolidou a hegemonia econômica dos Estados Unidos no mundo ocidental. Enquanto os países europeus trabalhavam em prol da reconstrução de seus territórios, devastados pelos conflitos, os EUA enriqueciam aumentando a capacidade exportadora de suas indústrias. Associada a este domínio econômico esteve também a necessidade de fortalecer a influência política e cultural sobre as demais nações, através de variados mecanismos entre os quais está o cinema. Desta maneira, o fim dos conflitos iniciados em 1914 marca o nascimento de uma potência econômica, política, social e cultural que tentará consolidar-se durante as décadas seguintes.

A criação de um cinema que se organizasse nos moldes industriais exigiu grande quantidade de recursos financeiros, algo que foi possível de realizar-se em face do crescimento econômico e da consolidação das indústrias. Foi em função desses altos investimentos que o cinema de Hollywood alcançou a supremacia das produções e dominou o mercado cinematográfico no mundo.

O novo modelo de organização do cinema empregado nos Estados Unidos criou a política de integração entre a produção, distribuição e exibição, por meio do controle exercido pelos trustes, companhias que absorvem os concorrentes ou promovem acordos para monopolizar o processo de produção de determinadas mercadorias dominando, desta forma, o mercado.

Com os trustes na indústria cinematográfica, buscou-se maximização dos lucros, através de uma forte especialização do trabalho e divisão de tarefas. Os grandes estúdios passaram a controlar cada vez mais a produção dos filmes, inclusive a escolha dos temas, atores, montagem, restringindo muitas vezes a autonomia dos diretores. Esta prática exercida pelos trustes será considerada ilegal após 1948 quando a Corte Suprema dos Estados Unidos assinará um decreto que julgará ilegal o monopólio dos três setores da indústria cinematográfica.

A conseqüência destas companhias no cinema hollywoodiano foi a consolidação da produção nos moldes industriais e o domínio estadunidense no cenário da cinematografia mundial. Os filmes de Hollywood eram exibidos em vários países, representando cerca de 80% do total de filmes realizados no mundo nas décadas de 1920 e 30 (COSTA, 1985, p. 67). A confirmação da hegemonia estadunidense ocorre na década de 30, na chamada "idade de ouro" (COSTA, 1985, p. 89) de Hollywood (1935-1945) com o advento do cinema sonoro, período em que a idéia de cinema será cada vez mais associada às suas produções. O cinema dos estados unidos dominou as bilheterias do mundo ocidental, comprovando sua primazia frente a outras produções.

Desta maneira, os cineastas brasileiros que produziram neste período enfrentaram a enorme concorrência do cinema industrial estadunidense, rico de investimentos para as produções e também para sua posterior distribuição e publicidade. A inserção dos filmes de Hollywood no Brasil conquistou rapidamente o público, fato que prejudicou a situação da filmografia do país, bem menor em quantidade e considerada "primitiva" quando comparada aos filmes norte-americanos. Portanto, estabelecer-se com uma identidade própria será o maior enfrentamento do cinema brasileiro da época.

Entre os entusiastas da sétima arte no Brasil de 1920 e 30 as discussões sobre estas questões giravam em torno de algumas idéias centrais que, mais tarde, se constituíram em alicerces para demonstrar a importância e a necessidade de construir um cinema nacional forte. Abordaremos aqui três destas idéias centrais.

A primeira delas é a que afirmava que a sétima arte se desenvolveu e consolidou em todos os países "civilizados". Deste modo, a noção de cinema estava vinculada ao ideal de progresso, civilização e avanço de um país, sendo a arte cinematográfica, portanto, um sinal de progresso de uma nação. Os governantes brasileiros deveriam, desta forma, dedicar maior interesse e mais recursos para o crescimento da cinematografia nacional, já que para muitos intelectuais da época sem o apoio do governo esta tarefa seria impossível.

Outra discussão do período era que o governo brasileiro deveria investir no cinema porque este seria um eficaz processo educador do povo brasileiro. Através dos filmes, ensinamentos sobre higiene, história e saúde poderiam ser transmitidos, especialmente, para as regiões mais distanciadas dos grandes centros urbanos. Assim, uma das idéias do período era que "o governo deveria olhar com carinho para o cinema, mais do que aos jornais ou a o livro [em decorrência da] eficácia desse processo de divulgação de cousas úteis para a luta contra o analfabetismo, o estímulo ao trabalho e à higiene: a função do cinema seria levar a civilização para o interior do Brasil" (SALLES GOMES, 1974, p. 302).

Além disso, outra proposta da época era a de que o cinema seria um importante instrumento de propaganda do país no exterior. Os filmes poderiam ser utilizados como forma de expor o Brasil – suas riquezas naturais, a cultura, a gente, divulgando-o e inserindo-o no cenário mundial e construindo uma boa imagem do país no exterior. Mais uma vez, o governo brasileiro é cobrado no sentido de assumir este compromisso com cinema, tanto por sua importância enquanto arte, e também por seu caráter educativo e divulgador da nação.

É neste cenário desafiador e de intensos debates sobre como construir a cinematografia do país que o cineasta mineiro Humberto Mauro começa suas produções cinematográficas, saindo de Cataguases para, mais tarde, ganhar o Brasil.

### **O papel social dos filmes de Humberto Mauro:**

#### ***Ganga bruta* e a questão da identidade nacional**

Em 30 de abril de 1897, nasce em Volta Grande, próximo a Cataguases, na Zona da Mata de Minas Gerais, Humberto Mauro. Filho de mãe mineira e pai italiano, desde cedo apresentou talento para a mecânica e eletricidade, sendo responsável mais tarde pela instalação elétrica de várias fazendas da região onde nasceu. Esta paixão pela mecânica e o funcionamento das máquinas e aparelhos foi o que levou Mauro a interessar-se pelo cinema aos 26 anos; as possibilidades criadoras do manejo da máquina de filmar instigaram sua curiosidade (MOURA E SANZ, 1997, pp. 8-9).

Neste período o Brasil experimentava uma expansão do mercado cinematográfico e as repercussões da Semana de Arte Moderna de 1922, que em Cataguases se apresentava através da Revista *Verde*, bastante respeitada pelos intelectuais brasileiros. Apesar desta efervescência da época, Mauro não possuía maiores vinculações com o movimento modernista.

O primeiro filme produzido por Humberto Mauro foi o curta-metragem *Valadião, O Cratera*, em 1925. No ano seguinte Mauro dirige seu primeiro longa-metragem *Na Primavera da Vida* com a produtora Phebo Sul América Film, onde surge a considerada primeira musa do cinema brasileiro: Eva Nil, filha de Pedro Camello companheiro de Mauro na produção destes dois filmes. O sucesso local de *Na Primavera da Vida* levou Mauro a conhecer o jornalista Adhemar Gonzaga, dando início a uma longa parceria.

Nos anos seguintes o cineasta produziria alguns de seus filmes mais importantes: *Thesouro Perdido* (1927), *Braza Dormida* (1928), *Sangue Mineiro* (1929) e em 1933, *Ganga Bruta*, produção a que nos dedicaremos neste estudo, realizando uma análise mais aprofundada. Ainda em 1933, Humberto Mauro faria a *Voz do Carnaval*, inspirado na obra de Joracy Camargo, *Favela dos Meus Amores* em 1935, iniciando a parceria com Henriq Pongetti, e *Cidade Mulher* em 1936.

Neste ano, Mauro e Roquette Pinto fundam o INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo – concretizando pela primeira vez o interesse oficial no desenvolvimento e difusão do cinema brasileiro. No INCE, Mauro desenvolveu uma vasta filmografia entre as quais se destacam *Descobrimiento do Brasil*, de 1937, e *A Velha a Fiar*, de 1964. Seu último filme foi *Carro de Bois* (1974), quando Mauro encerra sua carreira consagrando a influência que exercia desde o começo dos anos 1960 na formação dos novos cineastas e que o grupo do Cinema Novo apontaria como sendo o pai do cinema brasileiro.

No intuito de compreender as características da produção de Humberto Mauro que o levaram a tal reconhecimento e, particularmente no que se refere ao tema deste estudo – quais aspectos de sua obra permitem entender nela algum tipo de propaganda – analisaremos a seguir o filme *Ganga Bruta*.

Produzido em 1933, *Ganga Bruta* é um longa-metragem que conta a estória do rico engenheiro Marcos que assassinou sua esposa na noite de núpcias. No julgamento ele é absolvido e depois viaja para o interior do Brasil, a pretexto de acompanhar a construção de uma usina. É neste cenário que o engenheiro conhece a jovem Sônia, noiva de seu anfitrião na cidade e pela qual o Dr. Marcos apaixona-se, envolvendo-se em sérios conflitos.

É uma estória comum marcada pelos jogos de sedução, mas que Humberto Mauro utiliza muito bem para criar os ambientes e ações que enchem o filme de ambigüidade; com o jogo da câmera as cenas tornam-se intrigantes e ao mesmo tempo eróticas apresentando uma série de elementos que podem ser apontados como indicadores de um ideal propagandístico.

O filme aborda as tragédias humanas: mortes, traição e os conflitos que surgem dos desejos do ser humano, e neste caso, dos desejos sexuais. Neste sentido, percebe-se muito a influência do surrealismo e das idéias freudianas vinculadas aos personagens, principalmente do engenheiro Marcos Resende. Para ele a superação pelo assassinato da esposa viria através da dedicação ao trabalho o que o leva ao interior do país para cuidar da construção de uma usina.

Nesta saída de Marcos para o interior há um jogo de idéias que apontam os contrastes existentes no Brasil: o Rio de Janeiro, onde o engenheiro morava, é a capital que representa o que está feito, o centro do país e a grande preocupação do estado em cuidar do litoral, da costa brasileira; ao sair para a cidade de Guarabira o foco das atenções deixa de ser o litoral e passa a ser o interior, a periferia, o que está por fazer. Desta forma, parece-nos que aqui o autor quer apresentar a imagem de um Brasil que ainda está por ser feito, que precisa ser construído. A nação necessita construir sua identidade a partir dessa compreensão de seu interior e das pessoas que vivem nestas regiões.

Assim, a paisagem explorada por Mauro no filme não estava em conformidade com o que se produziam nas filmagens do cinema de outros países, especialmente, os hollywoodianos. Enquanto o cinema mundial filmava trens, aviões, automóveis, velocidade, Mauro voltava-se para as plantas, os pássaros, os carros de boi, enfim para os cenários naturais do Brasil. Por isso, seu cinema foi visto na época, por muitos intelectuais e críticos como fora de seu tempo, ingênuo, simples e até mesmo primitivo.

No entanto, um olhar mais atento que se voltou para a filmografia de Humberto Mauro nos anos 1950 e que se consolidou com os cineastas do Cinema Novo, expõe uma visão diferente; o que era antes considerado primitivo passa a ser entendido enquanto um manifesto de como se deve pensar e fazer cinema: ao invés de imagens montadas, Mauro utiliza as paisagens reais de seu país; no lugar dos cenários armados nos grandes estúdios, o cineasta utiliza os cenários naturais. Desta maneira, Humberto Mauro não produz um cinema ingênuo e sim uma arte que procura se fazer e inventar a partir do olhar da paisagem brasileira.

E, neste ínterim, é preciso um olhar treinado que possa captar estórias das expressões e imagens cotidianas e produzir cinema como uma interpretação da natureza, pois segundo Mauro, as coisas vivas do mundo e as paisagens ao redor são os melhores estúdios para os cineastas.

A paisagem representava uma preocupação central no trabalho de H. Mauro. Capturá-las através de sua câmera, da forma mais natural possível, era seu objetivo principal. Por isso, ele afirmava:

Sou um poeta do cinema. Tiro poesia da paisagem de minha paisagem cotidiana. Quando vejo uma cachoeira não vou de cara em cima dela, senão ela começa a cair diferente. Me escondo atrás de uma bananeira ou de qualquer outra coisa para poder pegá-la de jeito. Ai ela não sabe que estou filmando. A natureza tem dessas coisas. Natureza agente não deve filmar quando agente quer, mas na hora que a natureza escolhe (AVELLAR, 1997, p. 6).

Esta percepção das paisagens, o cineasta também aplica para as características dos personagens. Longe de corresponderem ao antagonismo entre mocinhos e vilões, eles representam pessoas reais cheias de conflitos e dúvidas. A angústia do Dr. Marcos ao sentir-se envolvido por Sônia é uma expressão disto. Sônia, por sua vez, ao mesmo tempo em que não quer perder o noivo apresenta uma forte necessidade de despertar os desejos sexuais de Marcos. No desenrolar da trama os dois acabam se envolvendo, o noivo descobre e há uma briga entre os rapazes, onde o noivo acaba morrendo. Mais uma vez um amor é marcado pela traição e morte; Marcos e Sônia se casam e no final o jogo de imagens mostra que o filme termina exatamente como começou.

Também fisicamente estas pessoas não correspondem a tipos ideais; em algumas cenas fica explícito o interesse de Mauro em ressaltar os traços físicos do homem brasileiro. Neste sentido, os personagens não são tipos ideais e sim pessoas reais com conflitos e dilemas humanos.

A repercussão de *Ganga Bruta* quando da época de seu lançamento foi bastante negativa. As filmagens demoraram mais do que o esperado e quando foi apresentado ao público o filme ainda utilizava recursos técnicos de som que já haviam sido abandonados pelos filmes hollywoodianos que dominavam as salas de cinema do Brasil; os filmes dos Estados Unidos apresentavam novos modelos sonoros enquanto *Ganga Bruta* é um filme com som falado apenas em alguns momentos. Assim, pouca atenção foi dada à produção de Mauro e, somente na década de 1950 quando os críticos analisaram uma cópia muda deste longa-metragem é que se criou outro olhar acerca desta obra e da filmografia de Humberto Mauro.

Então, a partir deste estudo de alguns elementos deste longa-metragem, retornemos à questão inicial deste artigo: o filme de Humberto Mauro pode ser considerado de propaganda? A análise de *Ganga Bruta* nos permite afirmar que sim, entendendo a idéia de propaganda como difusão e consolidação de valores e idéias, não necessariamente vinculadas a projetos governamentais.

Neste sentido, em Mauro existe uma propaganda que não é governamental ou institucional; é a propaganda de um cinema nacional que seja elaborado a partir dos modelos estéticos brasileiros em contraposição ao que era produzido, principalmente, nos Estados Unidos e que se tornava cada vez mais hegemônico.

Assim, Mauro defende uma proposta cinematográfica que não se resuma a imitação de filmes estrangeiros; a propaganda apresentada em seus filmes é em defesa de um projeto de cinema nacional: paisagens, pessoas, preocupações, tramas que estivessem vinculadas à realidade do país e que ajudassem na construção de uma identidade nacional. É com este intuito que ele propõe o cenário natural como o estúdio do cineasta brasileiro para que se possa captar o cotidiano, a vida, a realidade das pessoas nas relações entre si e com a natureza.

### **Considerações finais**

*Ganga Bruta* é um filme produzido com fins de difusão e consolidação dos valores nacionais, funcionando como exemplo de um cinema que seja “educador das massas” e divulgador da cultura nacional. Assim, o objetivo de Humberto Mauro é propor que os cineastas brasileiros encontrem a sua maneira de fazer cinema; um estilo e modelo próprios, nacionais que confirmem à produção cinematográfica brasileira autonomia e características próprias.

Neste sentido, Mauro defende que o cinema nacional não se reduza a produção de filmes em conformidade com os padrões estéticos estrangeiros e sim encontre suas formas, constituindo-se numa maneira, num jeito de fazer e entender cinema. Com este propósito, Mauro apresenta em *Ganga Bruta* um



cenário e uma estética dos personagens que melhor expressem a busca pelo cinema autenticamente brasileiro.

Esta compreensão da dimensão de uma propaganda nos filmes de Humberto Mauro só é possível a partir da ampliação do conceito de propaganda, proposta no início deste artigo. Utilizando-se a idéia tradicional de propaganda – vinculada a órgãos e instituições governamentais – seria difícil admitir o caráter propagandístico das idéias apresentadas nos filmes de Mauro enquanto defesa de um cinema nacional e único.

Por isto, a importância de discutir este conceito e ampliá-lo no intento de melhor compreender outras propostas de propaganda que não correspondam àquelas comumente estudadas e difundidas por diversos governos no mundo em decorrência do reconhecimento do potencial do cinema enquanto instrumento de propaganda.

As reflexões aqui apresentadas a respeito do cinema de propaganda e de seu desenvolvimento no cinema brasileiro a partir do filme de Humberto Mauro pretendem constituir-se em mais uma contribuição para o estudo do tema, ressaltando a necessidade de aprofundar os conhecimentos acerca da história do cinema brasileiro e seu lugar – ontem e hoje – no cenário cinematográfico mundial.

#### **Bibliografia**

AVELAR, José Carlos. "100 anos de Humberto Mauro", *Humberto Mauro 100 anos*, vol. 1, nº 1 (1997).

COSTA, Antônio. *Compreender Cinema*. Rio de Janeiro, Globo, 1985.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo, Paz e Terra, 1992.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. São Paulo, Papirus, 2006.

MOURA, Roberto M. e SANZ, Luiz Alberto. "100 anos de Humberto Mauro", *Humberto Mauro 100 anos*, vol. 1, nº 1 (1997).

SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1974.

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