

CINEMA, HISTÓRIA E NAÇÃO: HUMBERTO MAURO E *O DESCOBRIMENTO DO BRASIL*¹

Anderson Ricardo TREVISAN*

RESUMO: Humberto Mauro é considerado um dos pioneiros do cinema brasileiro. O presente artigo apresenta uma proposta de leitura de seu filme *O descobrimento do Brasil* (1937) a partir de elementos conceituais da Sociologia da Arte e do Cinema. O filme, pertencente ao acervo do antigo Instituto Nacional de Cinema Educativo, apresenta uma imagem para o descobrimento do país, propondo-se a ser uma ilustração da *Carta de Pero Vaz de Caminha*. Para isso ele trava um diálogo com a tradição visual brasileira, e realiza o que podemos chamar de uma pintura histórica em movimento. Nessa perspectiva, o filme contribui para forjar elementos do passado na construção de valores da época de sua produção, criando ou recriando mitos de uma nacionalidade. Com isso ele se torna parte de um projeto maior de construção da nação brasileira, no qual os objetos de cultura eram considerados um dos caminhos para sua efetivação.

PALAVRAS-CHAVE: Humberto Mauro. Sociologia do cinema. Sociologia da arte. Cinema e história. Cinema e nação.

Humberto Mauro, cinema e modernismo

Os anos de 1930 figuram como um profícuo e instigante momento na cultura brasileira. Quase dez anos depois da Semana de Arte Moderna de São Paulo, ocorrida em 1922, delineava-se, especialmente no Rio de Janeiro, uma oficialização

* FHO-UNIARARAS – Centro Universitário Herminio Ometto de Araras. Araras – SP – Brasil. 13607-339 - anderson_trevisan@yahoo.com.br.

¹ Este artigo é resultado de parte de uma pesquisa de Pós-doutorado em Sociologia realizada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, entre os anos de 2011 e 2014, com financiamento da FAPESP.

desse modernismo, que assumia então o caráter vislumbrado pela geração anterior. Se na literatura ele encontraria suas mais notáveis expressões (CANDIDO, 2000) muitos aspectos da cultura visual seriam trabalhados numa tentativa de dar forma ao modernismo que se almejava na Capital Federal, em grande medida com apoio governamental. Na época, a busca do que seria o típico “homem brasileiro” e a “realidade brasileira” espalhava raízes, no sentido de colocar em prática elementos que teriam sido esboçados na década anterior, mas que somente então adquiriam maior consistência e se convertiam em uma espécie de estado coletivo de espírito (ARANTES, 1997, p.43). Dessa época em diante passou-se a ver, também nos ensaios sócio-históricos, uma ampla produção no sentido de compreender essa “realidade brasileira”, materializada em diversos estudos que expressavam a ansiedade de reinterpretar o passado nacional e os elementos de sua formação social e política (CANDIDO, 2006, p.230). Essa seria uma marca do nosso modernismo, especialmente a partir do decênio de 1930.

Nesse sentido, as renovações estéticas propostas pelo modernismo dos anos 20 (fase heroica), que faziam parte dessa busca pelas raízes nacionais em um país em processo de modernização, encontrariam nos anos 30 (fase ideológica), no Estado Novo, elementos estruturais para sua efetiva realização enquanto movimento coletivo. Esse período modernista coincidia com um (ainda incipiente) processo de industrialização, e foi marcado pela busca de uma forma artística afinada com o progresso técnico da indústria e o desenvolvimento da cidade. Ao mesmo tempo, buscavam-se elementos da tradição nacional para definir uma imagem artística do país – o contrário do que ocorria na Europa, onde o passado era enfaticamente negado, tanto nos temas quanto na forma artística (FABRIS, A., 1994). No Brasil, ao mesmo tempo em que a tradição visual era questionada, não havia uma reformulação radical dos “códigos poéticos” (FABRIS, A., 1994). O modernismo visual no Rio de Janeiro, então Capital Federal, era significativo a esse respeito, na medida em que uma das principais manifestações, a arquitetura, sugeria, a partir de seus projetos e construções, essa mistura entre a necessidade de modernização formal e a ânsia pelo passado, tendo como expressão maior o edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES).² O apoio governamental foi uma marca desse modernismo, que tentava construir visualmente a nação que se desejava: a um só tempo tradicional e moderna, com um olho no passado e outro no futuro. Em várias frentes buscava-se redescobrir o Brasil, suas raízes, algo que, como salientava Meyer (2001, p.31), não era estranho à nossa cultura: “A procura do Brasil parece ser uma das características

² Encomendado pelo Ministro Gustavo Capanema, a sede do MES foi realizada a partir do projeto de Lúcio Costa, sob a orientação de Le Corbusier, e tinha como meta realizar uma obra de caráter moderno, de acordo com o estilo internacional, ao mesmo tempo em que ajudasse a promover uma visualidade que fosse expressão de nossa nacionalidade.

dos anos 30/40: multiplicam-se os descobrimentos e as descobertas”. O olhar da época, em termos culturais, mirava, a um só tempo, o futuro e o passado, em uma dinâmica entre o novo e o antigo que marcará nosso modernismo³.

Dentro desse quadro cultural e intelectual é que se delineia o interesse por uma de suas expressões, o cinema, “[...] cuja capacidade de elaboração na constituição do simbólico já era louvada, desde o cinema soviético” (MENEZES, 2008, p.234), e que, especialmente a partir dos anos de 1930, se convertia em peça integrante da cultura visual brasileira em formação. O cinema se tornava um dos caminhos para o Brasil aparecer, enquanto imagem, o que se desdobrava na construção de uma visualidade para esse país, algo que os filmes de Humberto Mauro sinalizariam⁴. Ao lado de uma série de inovações tecnológicas que começaram a aparecer em abundância no Brasil desde o final do século XIX, o cinema surge “[...] como uma súpula de outras invenções, capaz de sobrepujar as demais formas de comunicação de massa”, no sentido de forjar novas formas de comportamento (FABRIS, M., 1994, p.99), criando, no caso do cinema de Humberto Mauro, tipos e mitos de nossa nacionalidade em formação⁵.

Gomes (1996), conta que a primeira sala fixa de cinema no Brasil foi inaugurada em 1897 no Rio de Janeiro por emigrados italianos, a família Segreto, cujo principal proprietário era Paschoal Segreto. Inicialmente chamado de “Salão de Novidades”, mais tarde esse local recebeu o nome de “Salão Paris no Rio”, em razão de o cinema ser uma novidade francesa. A primeira filmagem realizada no Brasil aconteceu em 19 de junho de 1898, quando Alfonso Segreto, filho de Paschoal, registrou imagens da baía da Guanabara ao voltar de uma de suas viagens realizadas ao exterior para adquirir novos equipamentos. Assim nascia o cinema brasileiro e daí em diante muitas filmagens seriam realizadas a partir de imagens da cidade. O autor aponta, porém, que os dez primeiros anos do cinema brasileiro foram muito pobres, sobretudo por conta da falta de eletricidade.

Esse cenário começou a mudar a partir de 1908, quando a produção cinematográfica brasileira ganhou fôlego, ainda que acontecessem, mesmo antes desse importante fator técnico (a eletricidade), exibições a partir de cinemas

³ Nessa mesma época o pintor Debret, francês que viveu no Brasil entre os anos de 1816 e 1831, seria redescoberto através de vários atores sociais (coleccionadores, mercado editorial, crítica modernista etc.), o que é sintomático da necessidade de se buscar, através de imagens antigas, uma nacionalidade que estaria vinculada à nossa colonização (TREVISAN, 2012, 2015).

⁴ Menezes (2008, p.232) aponta isso em sua análise do filme *Ao redor do Brasil* (1932), do Major Reis, introduzindo sua discussão a partir de argumentos de Paulo Arantes e Antonio Candido sobre a ideia de formação. Caminho parecido será realizado neste artigo em relação ao filme de Humberto Mauro.

⁵ Mauro produziu dezenas de filmes, entre longas e curtas-metragens, indo da ficção aos temas históricos, dos documentários sobre a cultura popular brasileira à divulgação científica. Para uma visada mais geral sobre a obra de Mauro realizada no Instituto Nacional de Cinema Educativo, ver Schwarzman (2004). Em relação aos filmes de ficção, a referência clássica é Gomes (1974).

ambulantes. Porém, a partir dessa época começaram a ser abertas salas de cinema em São Paulo e no Rio de Janeiro, o que significou também um súbito crescimento do comércio cinematográfico, influenciando a produção nacional (GOMES, 1996).

O aumento das salas de cinema e dos filmes produzidos sinaliza para uma cultura cinematográfica em formação, o que significava, também, a formação de um público capaz de decifrar esse novo sistema de sinais. Toda arte, para se realizar, depende, de um lado, de um sistema de sinais e, de outro, da capacidade de percepção do seu público. Williams (1992) cita o exemplo da representação teatral, onde as peças, por mais baseadas que estejam em uma suposta realidade, não são percebidas como tal, na medida em que a audiência tem consciência de que se trata de encenações. Por outro lado, se os sinais não forem definidos, pode haver uma confusão, como aconteceu em 1938, com a transmissão no rádio de *Guerra dos mundos*, de Orson Wells. Como os ouvintes não foram advertidos previamente de que se tratava de uma narração ficcional, acreditaram estar diante de uma verdadeira invasão alienígena, ficando em pânico. Outro exemplo célebre desse tipo de confusão foi o caso de uma das primeiras exibições cinematográficas realizada pelos irmãos Lumière, em 1895, com o filme *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, que fez o público correr do cinema, com medo de que a locomotiva fosse sair pela tela. Como o sistema de sinais do cinema era uma novidade, a reação de pânico da plateia, que não havia desenvolvido qualquer forma de percepção para a imagem em movimento, é perfeitamente compreensível. Levou tempo para que a capacidade de interpretar corretamente essa linguagem baseada em imagens justapostas se desenvolvesse e se tornasse parte de nosso sistema de percepção (CARRIÈRE, 1995). “O olho, mais do que qualquer outro órgão, não pode esquecer o que deve à educação, à socialização e à cultura.” (PASSERON, 1991, p.55). Podemos dizer, portanto, que uma cultura cinematográfica começou a se delinear no Brasil a partir de 1908, com a criação das salas de cinema, espaços dedicados à fruição da imagem em movimento.

Segundo Gomes (1996), Humberto Mauro, que era um técnico em eletricidade, acabou entrando no mundo do cinema quase por acaso, mais interessado nas possibilidades técnicas do que em questões como enredo ou interpretação, e por desconhecer os filmes nacionais de ficção realizados até então (na época chamados “posados”), se considerava um pioneiro⁶.

Todos os filmes feitos no Brasil até 1907 eram sobre assuntos “naturais”. Apenas a partir de 1908 é que a produção de filmes “posados” aconteceria. Para Gomes (1996), essas produções cresceram como um surto entre 1908 e 1911, período em que o Rio de Janeiro conheceu, segundo o crítico, a chamada idade do ouro do

⁶ Se não foi o primeiro entre os nossos realizadores, a ele foi atribuída, por Glauber Rocha, a fundação do cinema nacional, colocando-o na mesma posição de precursores do cinema mundial como Ford, Griffith ou Eisenstein (ROCHA, 1961).

cinema brasileiro. Como aponta o autor, os anos seguintes foram marcados por uma diminuição da produção cinematográfica nacional, ao passo que a importação de filmes estrangeiros aumentou substancialmente:

Em troca do café que exportava, o Brasil importava até o palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e América do Norte. Em alguns meses, o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição de filme estrangeiro. Inteiramente à margem e quase ignorado pelo público, subsistiu contudo um debilíssimo cinema brasileiro. (GOMES, 1996, p.11).

Um dos caminhos para os realizadores pioneiros era o “cinema da cavação” (baseado na produção de filmes sob encomenda com propaganda, em geral política), que teve muito sucesso na época e possibilitou a extrapolação do espaço de produção cinematográfica, até então circunscrito à Capital Federal, para outras regiões do país. A partir de 1925, a média da produção cinematográfica nacional dobrou, uma vez que outros estados além de Rio de Janeiro e São Paulo, como Pernambuco, Rio Grande do Sul e Minas Gerais, passaram a produzir filmes. No caso de Minas, a produção não se restringia aos grandes centros urbanos, mas acontecia em pequenas localidades, como Cataguases, onde Humberto Mauro realizou seu primeiro filme, *Valadião, o cratera*, em 1925 (GOMES, 1974).

Muitos de seus filmes, desde essa época, seriam marcados por uma grande preocupação com técnica, especialmente no que se referia à montagem e à fotografia. Esse jeito particular de Humberto Mauro seria uma marca, com produções em que a paisagem é trabalhada com o cuidado de uma pintura idílica, sendo que o enredo, propriamente dito, muitas vezes assume o segundo plano. O olhar de Mauro é parecido com o olhar do artista plástico, do fotógrafo, e esta seria uma característica de seus filmes.

O descobrimento do Brasil foi produzido quando Humberto Mauro já estava no Rio de Janeiro, trabalhando no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), onde produziria inúmeros trabalhos.

Em 1936, época em que a produção de filmes nacionais enfrentava uma crise, especialmente por conta da invasão de produções norte-americanas, Mauro se via sem emprego, e, como outros profissionais da área, partiu para a produção de cinejornais para se manter (SCHVARZMAN, 2004). Foi então que começou a trabalhar com o antropólogo Edgar Roquette-Pinto (1888-1954), no que viria a ser o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), órgão oficialmente criado em

janeiro de 1937. Naqueles anos, o cinema passava a ser visto como um caminho de propagação de moral e de cultura, havendo, por conta disso, preocupações quanto ao seu conteúdo. Nesse sentido é que apareceriam formas de controle, como a criação de uma censura nacional, em 1932. O cinema, dentro do INCE, era entendido como um caminho para a educação das massas, de fortalecimento do sentimento nacional. Para o Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, mais do que diversão, o cinema era um caminho de esclarecimento e convencimento que instruíria e tinha influência sobre a moral do povo. Roquette-Pinto, à frente do INCE e diretor da censura nacional, partilhava dessa opinião e concebia os filmes como ferramentas educativas. O cinema, então, aos poucos se consolidava como caminho para a busca de uma imagem para o “homem brasileiro” (SCHVARZMAN, 2004, p.112). Aliado à ideia de propaganda política, ele seria laureado por Getúlio Vargas em discurso pronunciado para a Associação de Produtores Cinematográficos, em 1934, e chamado de livro de imagens luminosas, cujo conteúdo seria acessível até para aqueles que não soubessem ler:

[...] O cinema será, assim, o *livro das imagens luminosas*, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa de analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola. (VARGAS apud SCHVARZMAN, 2004, p.135).

Portanto, o cinema aparecia como uma *disciplina*, acessível inclusive para analfabetos⁷, que *ensinaria* todos os brasileiros a amar seu país. Mas isso implicava, como já foi apontado, um controle nos conteúdos, uma propaganda daquilo que fosse interessante àqueles que buscavam, a partir dos círculos de mando, criar uma nação. A arte, nesse caso, torna-se um meio de dominação, “[...] um instrumento aos senhores das sociedades para divulgar e impor crenças”, lembrando aqui as palavras de Francastel (1993, p.3). Nesses termos, o cinema de Humberto Mauro era parte desse grande esquema de construção de nação. O filme, *O descobrimento do Brasil* de 1937, analisado a seguir, tem uma função precisa a esse respeito que é apresentar uma imagem para o nosso descobrimento, criando, a partir disso, mitos de uma nacionalidade.

⁷ Cerca de 75% da população brasileira, em 1920, não sabia nem ler, nem escrever, sendo que em 1940 esse número havia caído para aproximadamente 30%. No Rio de Janeiro, o número de analfabetos, em 1920, beirava os 75%, e em 1940 havia diminuído para aproximadamente 51%, o que é um número ainda elevado (dados retirados do IBGE - Anuário estatístico do Brasil, Ano VI – 1941/1945, p. 21-29 (BRASIL, 1946)).

Análise do filme

O descobrimento do Brasil nasceu das proposições iniciais do Instituto do Cacau da Bahia (ICB), cujo interesse era criar um filme que apresentasse a produção de cacau da região, introduzindo o assunto com o episódio do descobrimento. As filmagens começaram em meados do ano de 1936 nos estúdios da Cinédia (RJ), tendo como diretor Luiz de Barros, que foi substituído por Humberto Mauro em outubro daquele ano (MORETTIN, 2001). O trabalho finalizado, porém, não fez qualquer menção ao cacau, sendo totalmente criado em torno do “fato” histórico do descobrimento do Brasil e tendo como documento de referência a famosa *Carta de Pero Vaz de Caminha*. Contando com uma equipe de peso, com nomes célebres que vão de Afonso d’Escragnolle Taunay a Heitor Villa-Lobos, o filme de Mauro bebe, porém, em várias fontes para criar sua história do descobrimento. Essas fontes incluem imagens do próprio cinema nacional, ainda embrionário, e também diálogos com a literatura e, especialmente, com a pintura. Trata-se, portanto, de perceber como o cineasta realiza essa obra visual sobre um acontecimento histórico a partir das imagens que mostra, o que requer, metodologicamente, analisar ângulos, enquadramentos, transições, diálogos e outros elementos da sintaxe cinematográfica.

O filme, que contém 60 minutos de duração, pode ser dividido em três partes. A primeira acontece em alto mar, apenas com os personagens da esquadra portuguesa; a segunda é aquela em que a esquadra, desviada de sua rota original, avista o continente e faz o primeiro contato com os povos nativos, momento em que alguns deles são levados até a presença do Capitão-mor; a terceira e última parte é quando os portugueses chegam até a praia e estabelecem contato com todos os nativos. Discutirei cada uma das partes, apontando como elas, em conjunto, ajudam a contar uma história do processo de colonização de um modo bem específico.

Na primeira parte do filme, que acontece na íntegra em alto mar, temos já o estabelecimento dos sistemas relacionais⁸, constituído sob a forma de uma pirâmide de estratificação: no topo dela, a figura do Capitão-mor (Pedro Álvares Cabral), seguido dos capitães de outras naus da esquadra; logo abaixo aparecem os membros da igreja de Portugal, personificada especialmente pela figura de Frei Henrique de Coimbra, que realizará a primeira missa em solo brasileiro. Os próximos membros são profissionais de várias ordens que compõem uma espécie de quadro

⁸ Identificar os sistemas relacionais em um filme significa tentar perceber a posição do herói na história, sua relação com o meio social aí representado e os mecanismos que regulam tal relação. A partir disso é possível fazer uma comparação entre tais sistemas propostos pelo filme e a ideologia de uma época (SORLIN, 1997, p.241).

administrativo⁹, com pilotos, astrônomos e outros técnicos similares, onde inclui também a figura de Pero Vaz de Caminha, escrevente do rei e um dos narradores da aventura portuguesa no filme. Muito do que vemos no filme será através dos olhos desse personagem, mas não tudo. Para Schvarzman (2004) o olhar de Caminha é aquele que, mediado pelo trabalho de Humberto Mauro, conduz o filme. Morettin (2001), apoiado em considerações conceituais mais gerais de Ismail Xavier e Gérard Genette, irá contestar essa ideia, dizendo que Caminha pode até ser considerado um narrador autodiegético (personagem presente na história que conta) em várias partes do filme, mas que a obra possui várias instâncias narrativas que indicam o limite do seu olhar, que é englobado por um ponto de vista mais geral. A meu ver, esse ponto de vista mais geral, portanto, é o do diretor (e sua equipe), o que não contraria, necessariamente, a afirmativa de Schvarzman (2004), que diz que o olhar do escrivão é mediado pelo do diretor do filme. Isso é o que permite que nem todas as cenas mostradas sejam aquelas que o personagem de Caminha efetivamente tenha visto. No entanto, o filme trabalha nessa chave, almejando legitimar a história que constrói visualmente a partir do documento criado pelo escrivão português.

Caminha e os demais personagens próximos ao Capitão-mor podem ser considerados “personagens satélites” (SORLIN, 1997, p.239), uma vez que ficam sempre bem próximos desse personagem, representante máximo da autoridade portuguesa no filme, durante toda a história. Ainda que o Capitão-mor seja o personagem com maior *status* no sistema relacional proposto pelo filme, Pero Vaz de Caminha é quem recebe especial atenção. No filme não são poucos os momentos em que sua figura tem destaque. Logo nas primeiras sequências ele aparece abrindo seu caderno, ainda com as folhas em branco, como se sua escrita se realizasse concomitantemente com as imagens que são mostradas. Do modo como isso é feito, é como se a história escrita por Caminha fosse compondo a narrativa visual que assistimos, ainda que muitos momentos mostrados simplesmente não pudessem ter sido vistos pelo personagem do escrivão. A carta, como lembra Schvarzman (2004), apesar de não ser diretamente citada, torna-se objeto do filme, o que faz os registros serem confundidos. Nesse sentido, tendo a carta como base, o filme tenta se legitimar como história, ao passo que ele mesmo agrega uma condição de verdade ao documento oficial.

Essa primeira parte do filme refere-se a apenas dois parágrafos da carta de Caminha, que não teve maiores preocupações em descrever a aventura dos

⁹ Baseio-me na ideia de um sistema estamental, como o patriarcado, onde o quadro administrativo é fundamentado em relações de privilégios e honrarias, sendo composto por servidores que cuidam da organização da comunidade em uma relação de dominação (WEBER, 2004, p.175). É essa a analogia proposta quando identifico os “personagens satélites” como uma espécie de quadro administrativo, mais adiante na análise.

navegantes em alto mar. Nesse sentido, Humberto Mauro teve importante papel criativo, tendo que preencher as lacunas do texto original com cenas à altura de tamanha aventura, afinal ela resultaria na “descoberta” do Brasil, como o título do filme já indica. Ao destacar a saga marítima, Humberto Mauro opta por apresentar o personagem português como herói descobridor, homem da Europa, guiado a um só tempo pela ciência, através dos pilotos e seus objetos de conhecimento (cartas náuticas, astrolábios, quadrantes, ampulhetas e outros) e pela igreja, representada especialmente por Frei Henrique de Coimbra e pela cruz, objeto que aparece durante todo o filme. Ambas as esferas, a científica e a religiosa, por sua vez, são lideradas pelo Capitão-mor, representante máximo da autoridade portuguesa na narrativa visual. Essa autoridade, por sua vez, é visualmente construída ao longo do filme, por vezes aproximando o Capitão-mor da imagem de um monarca. Na segunda parte do filme, quando os portugueses avistam o litoral e as populações que lá vivem, temos um exemplo de construção visual que contribui para essa percepção. Dois nativos são levados para dentro da embarcação, a fim de serem apresentados ao Capitão-mor e seu séquito. A maneira como a sequência é construída assemelha-se muito com uma pintura realizada por Jean-Baptiste Debret (1768-1848) no Brasil, referente à Aclamação de D. João VI.

Se compararmos as duas imagens (Figuras 1 e 2) é possível perceber uma semelhança na construção, ainda que na gravura o ambiente seja maior em relação aos personagens e mais limpo, enquanto que o ângulo da cena, do filme, é menor, o que faz os personagens se espremerem no enquadramento. Porém, em ambas as imagens as figuras são ordenadas dentro de um espaço cúbico, e o olhar é direcionado para o fundo (ponto de fuga), onde se encontra o personagem de maior *status*: o Capitão-mor ou o rei, respectivamente. Em ambos os casos, imagens que remetem a Portugal.

Figura 1 – Cena do encontro dos índios com os portugueses, com Cabral sentado ao fundo



Fonte: Screenshot do filme *O Descobrimento do Brasil*. Elaboração própria.

Figura 2 – Aclamação do Rei Dom João VI, no Rio de Janeiro.
Litografia (detalhe), 1834-1839



Fonte: Acervo Brasileira USP (DEBRET, 1834).

A imagem de Debret (Figura 2) obedece ao sistema clássico de representação, com uma construção realizada a partir da distribuição das figuras em um espaço

cúbico cenográfico¹⁰. A perspectiva utilizada permite que o personagem central (no caso, D. João) que está localizado no fundo da cena, rodeado pelo seu séquito, tenha a atenção voltada para si. A mesma coisa se percebe na cena analisada (Figura 1): os nativos adentram ao ambiente, que é um cubo cenográfico similar ao da gravura citada, e conseguem ver todos que ali estão, ao mesmo tempo em que podem ser vistos por eles. O Capitão-mor está ao fundo, sentado em uma cadeira que mais parece um trono, o que dá a sensação de estarmos diante de um verdadeiro monarca; assim como D. João, ele está rodeado por um séquito. O tema figurado por Debret remete à pintura histórica, ainda que não se tratasse de uma obra efetivamente realizada nesse formato¹¹, e nesse sentido o filme de Mauro fornece elementos para pensá-lo como uma pintura desse gênero, só que em movimento.

A pintura de história era o gênero mais elevado dentro da Academia Francesa, devendo ser construída a partir de elementos considerados grandiosos, como a mitologia e a história política ou religiosa. Durante a revolução francesa foi a pintura dos revolucionários, sendo em seguida uma forte arma de propaganda nas mãos de Napoleão Bonaparte. Assim, a pintura histórica, num certo sentido, tem um aspecto de ordenação e legitimação do poder a partir da criação de mitos, e pensar o filme nesse registro é perceber uma tentativa de legitimação da colonização portuguesa. Na cena escolhida, Portugal é mostrado, portanto, como o centro da história e como aquele que levaria a civilização aos nativos, que são mostrados como criaturas dóceis e infantilizadas, que demonstram estranheza com as comidas, bebidas e animais a eles ofertados, mas que aos poucos demonstram sentirem-se confortáveis entre os estranhos, e tornam-se mais dóceis através dos cuidados a eles oferecidos, especialmente através de Frei Henrique de Coimbra. Trata-se de uma cena emblemática enquanto construção do português como (bom) colonizador, que conquista o nativo de forma pacífica, através de presentes e da ação religiosa.

Na terceira parte do filme esse aspecto colonizador e civilizador encontrará seu ápice, mas o cineasta utilizará agora elementos propriamente pitorescos para dar o arremate final nessa trama de relações de dominação, sempre apresentada de forma harmoniosa.

Ao chegar à praia, em pouco tempo os portugueses ganham a confiança dos nativos, numa atmosfera que é bastante pacífica. Uma das primeiras medidas dos

¹⁰ Conceito criado por Francastel (1990, p.22) para explicar a representação clássica criada durante o Renascimento, que organizava as figuras dentro um “cubo representativo” onde todas as partes eram “mensuráveis segundo a mesma escala”, em uma visualidade que lembra a boca de cena em um teatro.

¹¹ Em geral essas pinturas eram realizadas em telas de grandes dimensões e pintadas a óleo. Nesse sentido, apenas em *Coroação e sagração de D. Pedro I* (1828) é que se pode dizer que Debret realizou uma pintura histórica, em sentido estrito, apesar de ter feito várias telas em menores dimensões (estudos). A imagem aqui citada existe apenas no formato de litografia (TREVISAN, 2015).

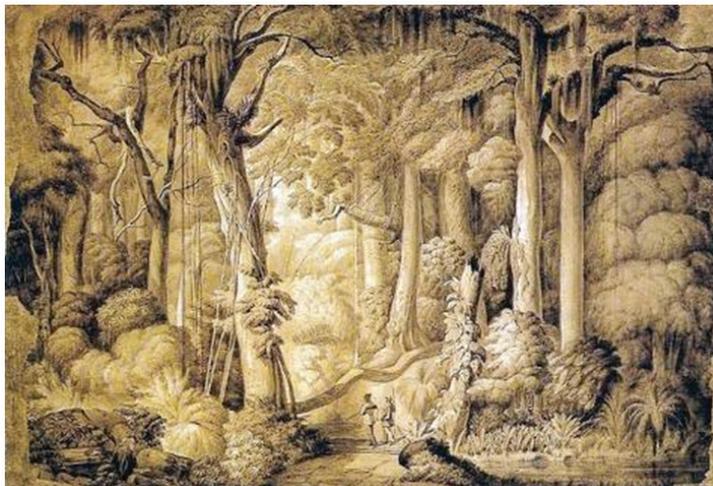
recém-chegados será realizar a conversão religiosa dos índios, que é mostrada como um processo que tem início com a derrubada da mata na busca de madeira para a construção de uma cruz. As imagens dessa sequência (Figura 3) apresentam uma vegetação grandiosa, que muito lembram pinturas do século XIX, como *Florestas virgens do Brasil* (1834-1839) de Debret ou *Floresta brasileira* (1854), de Araújo Porto Alegre (1806-1879) (Figuras 4 e 5). Em ambos os casos, os personagens humanos são diminutos diante da natureza grandiosa e exuberante. No filme, os golpes de machado no tronco do jequitibá indicam uma sujeição da natureza ao poder de força do civilizador (Figura 6), bem como uma demonstração de força diante dos nativos, que se espantam frente ao poder dos visitantes, especialmente pelo som das machadadas.

Figura 3 – Exemplo de uma imagem do filme com homens dissolvidos na paisagem grandiosa, enquanto abrem uma clareira na floresta



Fonte: Screenshot do filme *O Descobrimento do Brasil*. Elaboração própria.

Figura 4 – Floresta brasileira. Sépia sobre papel, 1853, 54,5 x 82 cm



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (ALEGRE, 1853).

Figura 5 – Florestas virgens do Brasil nas margens do Paraíba. Litografia, 1834-1839



Fonte: Acervo Brasileira USP (DEBRET, 1834).

Figura 6 – O grande jequitibá do filme, com os homens olhando para sua copa. A direita, personagem desferindo golpes de machado contra seu largo tronco



Fonte: Screenshot do filme *O Descobrimento do Brasil*. Elaboração própria.

Vale lembrar que a defesa do desbravamento das matas, em prol do desenvolvimento do país, era parte da política do Estado Novo. Nas palavras de Vargas, era preciso “[...] abrir caminhos e estender as fronteiras econômicas, consolidando os alicerces da Nação” (VARGAS apud MORETTIN, 2001, p.307). Nesse sentido, a sequência ora analisada torna-se plena de significados, próximos aos valores governamentais da moderna nação que se queria construir¹².

Após a construção da cruz, ela é levada em procissão até a praia, onde acontecerá a primeira missa no Brasil. Ao longo do caminho percebemos alguns nativos debruçados em galhos de árvores, observando a procissão, assim como algumas nativas, em uma das poucas aparições de personagens do sexo feminino no filme (Figura 7). A cena com as nativas sobre as árvores marca, assim como na figuração da natureza grandiosa, uma aproximação com a estética romântica e, também, com o gosto pitoresco, com o índio imerso na natureza. Essa cena pode ser comparada a uma gravura de Debret chamada *Bugres, província de Santa Catarina* (Figura 8), na qual vemos um personagem central masculino carregando uma jaguatirica, enquanto ao lado vemos uma cena semelhante à do filme, com uma personagem do sexo feminino com as coxas à mostra, agarrada ao tronco de uma árvore. Segundo Leenhardt (2008), esse tipo de construção de Debret foge ao compromisso assumido do pintor em relação à documentação, o que configuraria um deslize do artista para o romantismo. Para Leenhardt (2008, p.36), nessa imagem Debret vale-se de “[...] imagem do ‘bom selvagem’ e nos mostra moças vestidas à moda romântica, agar-

¹² É válido lembrar que em *Ao redor do Brasil*, do Major Reis, as cenas de derrubada de árvores são constantes, o que aponta não apenas se tratar de uma questão da época, como para a sugestão cada vez maior de que Humberto Mauro conhecia o trabalho de Reis e tinha-o como uma das referências. Sobre esse filme do Major Reis, ver Menezes (2008).

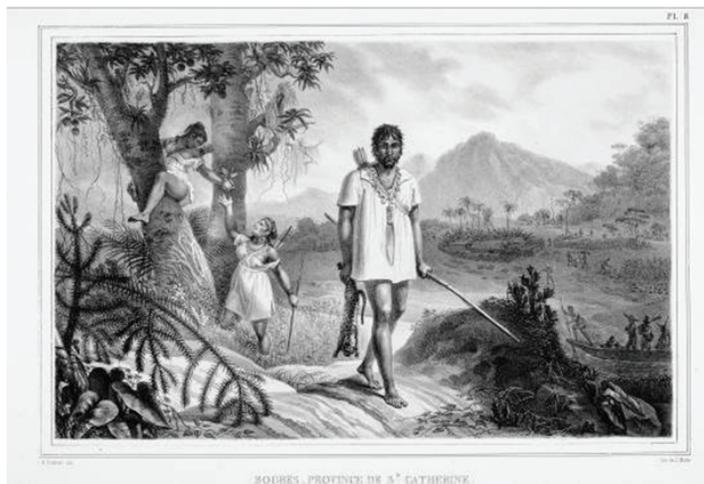
radas às árvores graças às suas fortes coxas, a recolher, delicadamente, os frutos”. De algum modo, é essa a visão sugerida em *O descobrimento do Brasil*.

Figura 7 – Índias sobre as árvores assistindo à procissão no filme. Do lado direito, detalhe da gravura de Debret *Bugres, província de Santa Catarina*



Fonte: À esquerda, *Screenshot* do filme *O Descobrimento do Brasil*, elaboração própria. À direita, Acervo Brasileira USP (DEBRET, 1834).

Figura 8 – Bugres, província de Santa Catarina. Litografia, 1834-1839



Fonte: Acervo Brasileira USP (DEBRET, 1834).

A partir de uma tradição visual consolidada, oriunda das pinturas românticas e pré-românticas brasileiras, Humberto Mauro encontra elementos para construir visualmente esse processo de desbravamento e expansão do território civilizado, a partir da dominação da natureza.

A última sequência é a mais emblemática do filme, no sentido de apresentar uma colonização pacífica e harmoniosa, onde Frei Henrique realiza a primeira missa e converte os nativos. A cena, bastante conhecida, foi inspirada na pintura de Vitor Meireles (Figura 9) e revela um cuidado especial na tentativa de transposição de uma cena fixa para uma cena em movimento, tentando ao máximo manter-se fiel ao que foi figurado pelo pintor (Figura 10).

Figura 9 – Cena da primeira missa no filme



Fonte: Screenshot do filme *O Descobrimento do Brasil*. Elaboração própria.

Figura 10 – Primeira missa no Brasil. Óleo sobre tela, 1860, 2,68 x 3,56 m.



Fonte: Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro (MEIRELLES, 1860).

Como se percebe, o filme é construído na chave da harmonia, da ordem e do progresso. Essa ordem é marcada por uma hierarquia proposta a partir de três elementos básicos: a **autoridade** portuguesa, na figura do Capitão-mor, representante direto do rei de Portugal, o **saber**, na figura de Caminha e demais membros da tripulação, especialmente os pilotos e astrônomos e a **igreja**, na pessoa de Frei Henrique e materializada pela cruz, imagem recorrente (grifos nossos). Os índios, sempre pacíficos, aparentam alguma surpresa com a chegada do estranho, mas cedem rapidamente às novas formas de representação. Sua imagem é construída em vínculo direto com a paisagem, onde estão imersos, em uma receita típica da representação do exótico e do pitoresco. Ao mostrarem-se receptivos, aceitam sem restrições as simbologias oferecidas pela igreja de Portugal e, a partir daí, entram em um processo civilizatório que condiz com os valores que orientam a realização do filme, de uma história que tem no português um agente forte, dominador, mas construído como alguém gentil e bem intencionado.

Nos primeiros anos do século XX, a figura do índio representava um entrave aos ideais de uma cidade moderna e cosmopolita, como era esperado da então Capital Federal (SEVECENKO, 1995). Porém, a narrativa visual criada por Humberto Mauro permite localizar esse grupo no passado, como algo que foi suplantado pela cultura portuguesa na construção de uma nova civilização, cuja

argamassa era a religião. Lembremos que Starobinski (2001) aponta a ligação entre a ideia de civilização (enquanto processo conduzido pelo europeu) e valores de perfectibilidade e progresso, algo que marcará a clivagem do filme: civilizar o nativo significava superar o passado, rumo à construção de uma nação moderna.

Conclusão

Durante a análise do filme, foi possível perceber que existe, ali, algo paradoxal. Afinal, estamos no Estado Novo e na busca da construção de uma nação moderna, já em processo de industrialização. No entanto, o que vemos nesse filme, fomentado pelo poder estatal, é uma ode ao caráter civilizatório do português colonizador. Seria mesmo um paradoxo, louvar a monarquia, em tempos de fortalecimento de nossa república? Na verdade, isso se mostrava de acordo com a política cultural do Estado Novo, em que o progresso, aliado a uma reconstrução do passado histórico, estava na base da construção da nação. Getúlio Vargas via, na recuperação de elementos selecionados do passado monárquico brasileiro, um modo de criar um elo entre seu governo e esse passado. Isso permite compreender, por exemplo, a criação de importantes museus durante seu governo, como o Museu Nacional de Belas Artes (1937) e o Museu Imperial (1943). Freyre (1971, p.184) dizia que Vargas tentava, com isso, assumir o papel de um líder monárquico, capaz de manter a ordem no país, sendo esse um dos motivos para ser chamado de “Pai dos pobres”. Não é à toa que, na frente do Museu Imperial, de Petrópolis, não foi um busto de D. Pedro II que foi construído, mas sim do próprio Getúlio. Segundo Williams (2001), a construção desse busto significava que os olhos do presidente estavam atentos ao modo como a história do último imperador deveria ser materializada. Ou seja: tratava-se de valorizar o passado, decidindo, porém, o modo como sua história seria contada.

Diante da análise, percebemos um paralelismo entre aquilo que é proposto pelo filme e um momento importante e bem conhecido da história nacional. No entanto, como lembra Francastel (1990), não há interesse na simples constatação desse tipo paralelismo – uma pesquisa bem conduzida é aquela que, mais do que confirmar experiências, enriquecem-nas. Nesse sentido, como aponta o autor, a obra de arte se torna um precioso inventário sobre as atividades e os valores de uma época. No caso do filme aqui analisado, mais do que indicar valores já existentes, dá forma a tais valores, construindo, com isso, uma visualidade sobre a história que deveria ser aprendida naquele momento.

O descobrimento do Brasil conta uma história a partir de elementos de ordem, harmonia e progresso, colocando, de um lado, o herói português, e do outro, o índio pacífico e carente de civilização. Nesse trajeto, a obra oscila entre uma preocupação

propriamente histórica (com uso de cartelas informativas, mapas, e outros recursos) e uma tendência às construções visuais pitorescas, especialmente nas paisagens e comportamentos dos nativos. Nesses termos, o filme realiza um diálogo com o modernismo brasileiro, especialmente o chamado Modernismo Oficial dos anos de 1930, que oscilava entre a valorização da história do país e o culto do pitoresco, na busca da construção da nação.

CINEMA, HISTORY AND THE NATION: HUMBERTO MAURO AND O DESCOBRIMENTO DO BRASIL

ABSTRACT: *Humberto Mauro is considered a pioneer of Brazilian cinema. This article proposes a reading of his film O descobrimento do Brasil (1937) based on conceptual elements from the fields of Sociology of Art and Cinema developed by Pierre Francastel and Pierre Sorlin. The film, part of the collection of the old National Institute of Educational Cinema, gives an image to the “discovery” of the country, its aim being to illustrate the Carta de Pero Vaz de Caminha. Accordingly, it makes references to the Brazilian visual tradition and produces what we might call a historical painting in motion. In this perspective the film introduces elements of the past in the construction of the values of its time, creating or recreating myths of nationality. Thus it becomes part of a larger project of construction of the Brazilian nation, in which cultural objects were considered a path to its implementation.*

KEYWORDS: *Humberto Mauro. Sociology of cinema. Sociology of art. Cinema and history. Cinema and nation.*

REFERÊNCIAS

ALEGRE, M. A. P. **Floresta brasileira**. Sépia sobre papel, 1853, 54,5 x 82 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1853.

ARANTES, P. E. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, O. B. F.; ARANTES, P. E. **Sentido da formação**: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p.7-66.

BRASIL. IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Anuário estatístico do Brasil**. Ano VI – 1941/1945. Conselho Nacional de Estatística. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, acervo Real Gabinete Português de Leitura, 1946.

CANDIDO, A. A revolução de 1930 e a cultura. In: _____. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p.214-240.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARRIÈRE, J. C. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

DEBRET, J. B. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Acervo Brasileira USP. Paris: Firmin Didot Prères, Imprimeurs de L'Institut de France, 1834. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00624520#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

FABRIS, A. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: _____. (Org.) **Modernidade e modernismo no Brasil**. São Paulo: Mercado de Letras, 1994. p.9-26.

FABRIS, M. Cinema: da modernidade ao modernismo. In: FABRIS, A. (Org.) **Modernidade e modernismo no Brasil**. São Paulo: Mercado de Letras, 1994. p.97-110.

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FREYRE, G. **Mundo novo nos trópicos**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971. (Brasiliiana, 348).

GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEENHARDT, J. Jean-Baptiste Debret: um pintor francês no Brasil Imperial. In: _____. **A construção francesa do Brasil**. São Paulo: Hucitec, 2008. p.25-78.

MEIRELLES, V. **Primeira missa no Brasil**. Óleo sobre tela, 1860, 2,68 x 3,56 m. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1860.

MENEZES, P. Major Reis e a constituição visual do Brasil enquanto nação. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, n.29, p.231-256, 2008.

MEYER, M. Um eterno retorno: as descobertas do Brasil. In: _____. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2001. p.19-46.

MORETTIN, E. **Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro**. 2001. 450 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PASSERON, J. C. Prazeres e saberes do olho: confissões de um sociólogo que gosta de pintura. **Tempo Social**, São Paulo, v.3, n.1-2, p.41-75, 1991.

ROCHA, G. Humberto Mauro e a situação histórica. Suplemento dominical. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.1, 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&PagFis=22496>. Acesso em: 26 jun. 2016.

SCHVARZMAN, S. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2004.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SORLIN, P. **Sociologie du cinema: ouverture pour l'histoire du demain**. Paris: Aubier Montaigne, 1997.

STAROBINSKI, J. **As máscaras da civilização: ensaios**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

TREVISAN, A. R. **A redescoberta de Debret no Brasil modernista**. São Paulo: Alameda, 2015.

_____. Arte, memória e sociedade: Jean-Baptiste Debret e sua (re)descoberta na primeira metade do século XX no Brasil. **Resgate**. Revista interdisciplinar de cultura, Centro de Memória/UNICAMP, Campinas, v.20, p.18-27, 2012. Disponível em: <<http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/view/244/246>>. Acesso em: 27 abr. 2016.

WEBER, M. A distribuição do poder dentro da comunidade: classes, estamentos e partidos. In: _____. **Economia e Sociedade**. Brasília: Imprensa Oficial: Ed. da UNB, 2004. p.175-186. v.2.

WILLIAMS, D. **Culture wars in Brazil**. The first Vargas regime, 1930-1945. Durham: Duke University Press, 2001.

WILLIAMS, R. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

Filme analisado

O descobrimento do Brasil. Humberto Mauro, Rio de Janeiro (Brasil), 1937, 35 mm, 60 min., branco e preto, sonoro.

Recebido em 26/01/2015.

Aprovado em 15/05/2016.

