

A História no Cinema de Humberto Mauro: uma análise do filme

“O Descobrimento do Brasil” - 1937

*History in Humberto Mauro's Cinema:
an analysis of the film
“O Descobrimento do Brasil” - 1937.*

Sonia Cristina Lino.*

Abstract

This article intends to analyse the relation between cinema and history in Brazil using the film - *O Descobrimento do Brasil* (The Discovery of Brazil) directed by Humberto Mauro in 1937. The screen play of this film was based on the “Letter of Pero Vaz de Caminha” to the King Dom Manuel of Portugal, in which he describes the physical and human characteristics of the new land. The film is therefore a perspective analysis of the first Brazilian official document. This article also intends to analyse in an analogue way the elements of Caminha’s letter which were included by the director in the film and how these elements are related with the construction of a historical image of Brazil at the period the film was made.

Keywords: History of Brazil, Brazilian Cinema, Historical Image.

Resumo

O objetivo deste texto é analisar a relação entre cinema e história no Brasil a partir do filme - *O Descobrimento do Brasil* - realizado por Humberto Mauro em 1937. O roteiro do filme tem como ponto de partida a “Carta de Pero Vaz de Caminha” ao rei Dom Manuel de Portugal onde ele descreve as características físicas e humanas das novas terras descobertas. O filme é, portanto, uma perspectiva de análise do primeiro documento oficial do Brasil. De forma análoga, este artigo busca observar quais elementos da Carta de Caminha foram utilizados pelo diretor e como esses elementos se relacionam com a construção de uma imagem histórica do Brasil no período da realização do filme.

Palavras-chave: História do Brasil, Cinema Brasileiro, Imagem Histórica

* Professora de História Contemporânea da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

A escolha do filme *O Descobrimento do Brasil* realizado em 1937, para a análise do conceito de história presente na obra de Humberto Mauro deve-se, de um lado, ao reconhecimento que o filme teve da crítica e da intelectualidade da época e de outro, ao fato deste ter se constituído numa referência para os historiadores que se dedicam a estudar as relações entre história e cinema no Brasil.

Além disto, o filme pode ser visto como uma versão modernizada do mito do "descobrimento" como origem da nação brasileira. Tema este que voltou a ocupar espaço tanto nos trabalhos historiográficos como na mídia por ocasião das comemorações dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil.

Sobre o Cinema Educativo no Brasil

Desde meados da década de 20, a questão dos usos educativos do cinema começou a aparecer no discurso de vários intelectuais e na imprensa brasileira de modo geral. Roquette Pinto, Lourenço Filho, Fernando Azevedo, Pedro Lima, Francisco Venâncio Filho, Jonathas Serrano e Joaquim Canuto Mendes de Almeida iniciam, através de artigos em revistas de educação e livros sobre cinema, uma espécie de campanha pública para a incorporação do cinema ao ensino.

A campanha em prol de um *cinema educativo* ganhou força após 1930 com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, quando inicia-se um período de instauração de um Estado centralizador que tinha como principal função modernizar as instituições político-jurídicas e administrativas vigentes. Uma das tarefas impostas ao novo Estado foi redescobrir o Brasil e dar a ele uma identidade cultural nacional.

Este projeto agregou vários intelectuais de tendências políticas diversas que se agruparam tanto dentro do próprio Estado ocupando cargos públicos, quanto em instituições civis e religiosas que buscavam estabelecer um diálogo com o Estado.

A crença comum no poder da educação como formadora de mentes mantinha a unidade em torno do Estado de pensadores de filiações político-ideológicas distintas. A educação era o espaço onde se dava o embate ideológico em torno de distintos projetos políticos para o país e da busca por uma identidade cultural nacional.¹

¹ Sobre a política educacional brasileira nos anos 30 ver SCHWARTZMANS; BOMENY, Helena Ma.; COSTA, Vanda Ma. *Tempos de Capanema*. RJ, Paz e Terra, 1984; MICELL, Sérgio. *Os intelectuais e a classe dirigente no Brasil (1920-1945)* SP, DIFEL, 1979; PECAULT, Daniel. *Os intelectuais na cultura brasileira*.

Em 1939, Lourenço Filho, diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, órgão do Ministério da Educação, definiria os objetivos comuns entre o projeto educacional do governo e a formação de uma cultura nacional:

... homogeneizar a população, dando a cada nova geração o instrumento do idioma, os rudimentos da geografia e da história pátria, os elementos da arte popular e do folclore, as bases da formação cívica e moral, a feição de sentimentos e idéias coletivos, em que, afinal, o senso de unidade e comunhão nacional repousam.²

A descoberta de especificidades brasileiras que deveriam ser moldadas e unificadas em torno de uma "cultura nacional" e a possibilidade de ampliar a difusão de idéias através da reprodução cinematográfica, dotava o cinema de importância fundamental como veículo educativo. Era preciso *mostrar o Brasil ao Brasil*.³

Os defensores do *cinema educativo* viam-no como veículo de difusão de conhecimentos e auxiliar no ensino escolar reproduzindo *imagens concretas dos objetos sobre os quais recaem: coisas, fatos, atos e fenômenos*.⁴ Ao cinema era atribuída também a propriedade de veicular o nacionalismo às massas que vinham recebendo dos meios de comunicação, *uma cultura que cada vez mais se divorciava da realidade nacional*.⁵

A importância do cinema como elemento de unidade não passou despercebida pelo governo Vargas. Em meados da década de 30, pouco antes de instituir o regime ditatorial do "Estado Novo" em 1937, Vargas se refere ao cinema:

...entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento... Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil.⁶

² Lourenço Fo. Conferência na Escola do Estado Maior do Exército em 27/10/1939. Citado em SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, Helena Ma.; COSTA, Vanda Ma. *Tempos de Capanema*. RJ, Paz e Terra, 1984. p.75.

³ ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. *Cinema contra cinema. Bases gerais para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil*. São Paulo, SP Editora, 1931 p.180

⁴ VARGAS, Getúlio. "O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país" In: *A nova política do Brasil*. José Olympio s/d. CPDOC- FGV/RJ

⁵ Arquivo Gustavo Capanema. FGV-RJ. "Sobre o cinema educativo" GC 34.09.22

⁶ VARGAS, Getúlio. "O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país" In: *A nova política do Brasil*. José Olympio s/d. CPDOC- FGV/RJ

A dualidade de funções atribuídas ao cinema tanto como auxiliar no ensino das escolas aumentando *os cabedais científicos* e o conhecimento, quanto como elemento de educação popular articulado a um sistema de *educação mental, moral e higiênica*, colocava-o entre duas áreas de preocupação do Estado, a educação e a propaganda.

Esta dualidade se institucionalizará em 1936 com a separação das duas funções e a criação do INCE - Instituto Nacional do Cinema Educativo - ligado ao Ministério da Educação. Enquanto o cinema de propaganda ficará a cargo do Ministério da Justiça e a partir de 1939, do DIP - Departamento de Informação e Propaganda.

Edgard Roquette Pinto é designado diretor-presidente do INCE e convida Humberto Mauro para a diretoria técnica.

Com a criação do INCE, concretiza-se o anseio do movimento em prol de um *cinema educativo* e os filmes produzidos pelo instituto passam a ser definidos pela sua funcionalidade em relação ao ensino formal. Ou seja, a cientificidade no tratamento dos temas.

No Brasil o INCE, exclusivamente consagrado ao cinema educativo, em nada pode perturbar quaisquer planos ministeriais de propaganda.

... o INCE vem, em marcha progressista e ascendente, servindo honestamente à cultura do país.⁷

Nos primeiros anos o INCE se dedicou a produzir tanto filmes sobre datas cívicas quanto relacionados às diversas áreas de ensino. Para a realização destes últimos, Humberto Mauro recebia orientação de especialistas, o que era considerado um dos pontos fortes do projeto de criação do INCE e dava credibilidade ao conteúdo apresentado, garantindo uma melhor adequação pedagógica do conteúdo.⁸

Com base neste modelo, em 1937, por encomenda do Instituto do Cacau da Bahia, Humberto Mauro se encarregará de roteirizar e dirigir *O Descobrimento do Brasil*.

Sobre Humberto Mauro, O Descobrimento e os filmes históricos

Humberto Mauro passou a maior parte de sua vida no interior do Estado de Minas Gerais, entre as cidades de Volta Grande, onde nasceu em 1897 e Cataguases onde cresceu e de onde saiu

⁷ Roquette Pinto ao ministro Capanema. 11/jul./1942. CPDOC Arquivo Gustavo Capanema 35.00.00/2

⁸ MORETTIN, Eduardo. "A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949)". Anais do Museu Paulista. SP v.5 p.249-271- jan/dez.1997. 254.

em 1930 para trabalhar no Rio de Janeiro.

Apesar das décadas que viveu no Rio de Janeiro, trabalhando entre os recém inaugurados estúdios – *Cinearte* e *Brasil Vita-Filmes* – fundados na década de 30 e o INCE, onde permaneceu como funcionário público até sua aposentadoria em 1967; Humberto Mauro manteve sua vida ligada ao interior e à região da Zona da Mata mineira para onde retornou e morreu em 1983 aos 86 anos⁹.

O *Descobrimento do Brasil* foi realizado em 1937 com o patrocínio do Instituto do Cacau da Bahia e a colaboração do INCE e seu roteiro teve como base a Carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manoel de Portugal onde o escrivão da frota comandada por Pedro Álvares Cabral descreve a terra e a gente encontrada na região.

Escrito por Humberto Mauro, o roteiro teve a assessoria de especialistas como Afonso de Taunay, Edgard Roquette Pinto e Bernardino José de Souza. A assessoria seguia a fórmula adotada pelo INCE na realização de filmes educativos e tinha como função garantir a “veracidade” e “neutralidade científica” dos temas tratados. Este modelo de filme educativo nos remete à discussão acerca do filme histórico.

Embora todo filme possa ser considerado um “filme histórico” uma vez que sempre se reporta ao momento de sua realização, existem filmes onde a narrativa se desenrola num tempo passado em relação ao momento de sua produção e exibição. Estes serão aqui chamados de *filmes históricos*.

Para situarem a narrativa no passado, os *filmes históricos*, em geral, se utilizam de mecanismos próprios da constituição da imagem cinematográfica como referências à fatos e personagens históricos e/ou à figurinos e cenários de época.

Neste sentido é possível distinguir entre os chamados *filmes históricos*, os que se dedicam à reconstrução da vida de personagens e ou de fatos históricos e que, portanto, se constituem numa narrativa sobre a realidade, e filmes cuja trama, absolutamente ficcional, se desenvolve numa época passada, percebida através de referências a fatos e/ou personagens históricos mas que não estabelece nenhum tipo de compromisso com a realidade.

A importância de periodicamente revisitar os filmes históricos reside mais no que dizem do momento de sua realização e na identificação dos saberes históricos que veiculam e constroem do que do momento ao qual a narrativa se refere. Deste modo, contribuem para que determinadas imagens sobre o passado se consolidem e/ou sejam resignificadas, além de permitirem que um público maior entre

⁹ Sobre Humberto Mauro ver EMBRAFILME. *Humberto Mauro. Sua vida. Sua arte. Sua trajetória no cinema*. RJ, Embrafilme/Artenova, 1978; LINO, Sonia C. “Humberto Mauro e o Cinema Novo” In: Revista LOCUS, n.10. Juiz de Fora, Jul/2000. 117-126.

em contato com determinadas interpretações do passado.

O Descobrimento do Brasil é um filme que, em todos os sentidos, se enquadra no primeiro tipo. O filme busca reconstruir a chegada da frota de Cabral ao Brasil e dar à interpretação histórica expressa nas imagens um tom de veracidade próprio da concepção histórica positivista e uma forma educativa que busca orientar o olhar e usar a imagem de forma ilustrativa.

Sobre o filme

O Descobrimento do Brasil é um longa-metragem (62 min.), em preto e branco, lançado em dezembro de 1937 e baseado na Carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, Dom Manuel, onde descreve a viagem da frota comandada por Pedro Álvares Cabral, o "descobrimento" e as características físicas e humanas das novas terras.

A música foi composta especialmente para o filme por Heitor Villa-Lobos, então diretor de educação musical e artística da cidade do Rio de Janeiro e responsável por um projeto de divulgação e ensino de música erudita no Brasil.

A caravela utilizada nas filmagens foi construída especialmente para dar mais realidade à narrativa como declara o próprio H Mauro.

*No Descobrimento do Brasil tentei contar o fato como se fosse um repórter filmando dentro do barco do Cabral...
... A caravela que construí para o filme navegou até quase a entrada da Baía de Guanabara durante as filmagens e não houve problemas. Só que tratei de instalar minha caravela dentro de uma chata, e era como ela navegava. Mas não afundou, nem mesmo quando romperam as amarras durante uma noite e fomos localizá-la desgarrada nas bandas de Niterói.¹⁰*

Num primeiro olhar, H Mauro, busca com a câmera fazer o que Pero Vaz de Caminha fez com a pena, ou seja, *contar o fato como se fosse um repórter filmando dentro do barco do Cabral*. No filme este desejo se expressa logo nas primeiras cenas onde são apresentados os personagens e onde Caminha ganha destaque. No entanto, o tempo e a perspectiva do olhar fizeram com que o filme conferisse à Carta outros significados.

Para a análise do filme partiremos de uma definição do cinema educativo dada pelo próprio H Mauro:

¹⁰ EMBRAFILME. *Humberto Mauro. Sua vida...* op. Cit. 206-207

Eu sempre achei que o filme educativo é o de grande metragem. O resto é filme instrutivo (...) Educar é fazer com que o cidadão adquira hábitos que tenham significação na sociedade em que ele vive. Tanto que o sujeito não pode se educar sozinho. O sujeito pode se instruir sozinho mas se educar sozinho é impossível. Ora, o grande filme de enredo, quando é feito com a verdadeira técnica do cinema e tem a tal empatia que eles falam hoje aí – e que você sente o personagem, você vive a história – num filme de enredo você vive cinquenta anos, você vive um século. Você sai do cinema tendo vivido aquilo que o filme demonstrou. Você sai do cinema – já que é preciso tempo para educar –, você sai de lá com um hábito que não tinha porque adquiriu naquela hora, ali no cinema.¹¹

No parágrafo acima percebe-se como H. Mauro definia tanto os filmes educativos, quanto a educação e a história.

A divisão que estabelece entre “filmes instrutivos” e “filmes educativos” divide-os entre filmes que ilustram conhecimentos relacionados à uma realidade objetiva, natural e mensurável, e filmes que por se relacionarem a temáticas e conhecimentos culturais lidam com a aquisição de conhecimentos subjetivos e carregados de *significações sociais*. Neste sentido, a educação é entendida como adequação da subjetividade humana à vida em sociedade através da criação e aceitação de *hábitos* socialmente valorizados. Por sua vez e seguindo a mesma lógica, os hábitos estão implicitamente divididos em bons e maus hábitos de acordo com a significação que recebem na sociedade.

Portanto, o filme quando carregado de boas “significações sociais” e da *verdadeira técnica do cinema* permite que o indivíduo se identifique com a mensagem e *viva a história* através da imagem projetada. *O Descobrimento do Brasil* buscará seguir esta lógica.

A estrutura do filme:

A narrativa pode ser dividida em quatro partes. A primeira apresenta o espaço físico, o ambiente no mar e os personagens portugueses. A segunda trata do contato entre as duas culturas – portuguesa e indígena – enquanto a terceira se detém no relacionamento que se segue a partir do primeiro contato com predominância dos valores religiosos e do trabalho dos brancos europeus. Por fim, a conquista do novo território é representada e concretizada na catequização dos índios e na celebração da 1ª Missa.

¹¹ JORNAL DO BRASIL “80 anos de Humberto Mauro: um pioneiro ainda à espera de discípulos”- 14/mal/1977. Cita do em EMBRAFILME op.cit. p.90-91.

Primeira Parte. A Viagem

Na primeira parte, antes de sermos apresentados às caravelas e à viagem propriamente dita, está o mar e a geografia representada pela imagem do globo terrestre. A imagem do mar remete de um lado, à tradição e supremacia portuguesa na navegação, e, de outro, sugere a idéia do desconhecido e dos perigos que por ventura estejam a ele ligados. Um texto explicativo introduz a história a partir da saída da frota de Portugal e é acompanhado de mapas geográficos e da representação de uma caravela que didaticamente refaz o percurso da frota de Cabral se movimentando pelo Oceano Atlântico em direção ao oeste.

A descrição da viagem é entremeada pela apresentação em *close* dos personagens e tipos humanos que faziam parte do ambiente do barco bem como de suas atividades de trabalho e eventualmente de lazer.

Imagens de marinheiros em atividades de trabalho (dando nó em cordas, acendendo o fogo, subindo no mastro etc) se misturam durante toda a primeira parte do filme, a *closes* de rostos dos clérigos, dos mestres e dos comandantes sempre muito contidos e sérios, convictos da importância e dos percalços da missão que os reunia ali.

Cenas escuras e silenciosas marcam esta parte do filme e o ritmo arrastado dos movimentos é marcado apenas pela música.

Paradoxalmente, nas primeiras seqüências, há a recorrência de imagens de fogo em primeiro plano. As imagens de fogo e de lâmpadas sendo acesas colocam a luz por eles produzida no centro das imagens tornando as figuras humanas que os carregam, sombras em movimento. Essas imagens são intercaladas com grandes *closes* onde a expressão facial preocupada e sisuda dos personagens ocupa o centro da imagem. Os homens parecem ter consciência da sua missão de iluminar o desconhecido, de acabar com as trevas.

A proximidade da câmera dos objetos e dos rostos limitando o campo de visão ao que se quer mostrar e usando uma iluminação que orienta o olhar para determinados componentes da cena são as marcas desta parte do filme mesmo em momentos onde a narrativa se passa durante o dia.

A esse limite do campo visual se soma uma linguagem bastante didática e linear na representação do tempo e do espaço. Cenas de homens tocando trombetas no convés anunciam o alvorecer, ampulhetas são constantemente viradas, o céu estrelado é observado por Mestre João na orientação das naus, os escritos de Caminha bem como o próprio escrevendo são mostrados logo após o espectador ser informado por um leteiro que o filme baseia-se na Carta. Mapas e trechos da Carta intercalam algumas imagens justificando-as e oferecendo um caminho de compreensão das imagens ao espectador.

Não faltam também alusões aos conhecimentos científicos que

os navegadores portugueses da época dominavam mais que outros povos. Em certa passagem, quando Cabral refaz o mapa de navegação, há a sugestão de certa intencionalidade na "descoberta" mas em nenhum momento isto retira o caráter épico e religioso da expedição ou o heroísmo dos personagens envolvidos na aventura.

Astrolábio, compasso, ampulheta, observação do céu, cálculos e anotações em mapas de navegação estabelecem os limites dos espaços do saber dos mestres e capitães e o dos marinheiros. A estes cabia o saber prático da navegação. Lçar e cerrar velas, ancorar, acender fogo, fazer nós em cordas e outras atividades menos intelectualizadas. Eventualmente ouve-se uma canção popular ao fundo ou vê-se um marinheiro tocando gaita, mas o conhecimento científico desde a descoberta do fogo até os cálculos de navegação está presente na caracterização da humanidade dos personagens.

A hierarquia não é mostrada apenas nos saberes, mas também no figurino. Em oposição aos pés descalços e capuzes simples dos marinheiros aparecem as vestes suntuosas e adereços em ouro carregados pelos fidalgos.

Dois letreiros de apresentação de personagens são usados na primeira parte. O primeiro identifica duas crianças que são mostradas junto de um cachorro e seriam filhos de Ayres Correia. O segundo letreiro identifica "o degredado" Afonso Ribeiro uma vez que a definição deste personagem a partir de atividades exercidas dentro do barco, como feito com os demais, se tornava difícil de ser traduzida em imagem.

A primeira parte o filme praticamente não apresenta falas. A unidade e o ritmo de apresentação das cenas é marcado pela música. O silêncio é quebrado na celebração da missa de Páscoa em 19 de abril quando através da voz de frei Henrique se ouve a exaltação do feito daqueles homens em nome da *Glória da Igreja e de Portugal*.

A monotonia da viagem é quebrada quando corre a notícia de que a nau de Vasco de Athayde se perdeu, ao que se sucede um clima de grande apreensão entre os personagens representada por movimentos noturnos, ampulhetas sendo viradas e semblantes de preocupação.

A quebra mais marcante, no entanto, se dá na seqüência seguinte quando um grito anuncia que terra foi avistada. Os semblantes mudam e a apreensão dá lugar à euforia, contida apenas quando a câmara mostra frei Henrique ajoelhado diante das duas cruzes, o crucifixo e a cruz da Ordem de Cristo representando o império português.

A marca de Humberto Mauro como cineasta e sua preferência por mostrar expressões faciais acentuadas pela proximidade da câmara, a iluminação de contrastes entre luz e sombra e a subjetividade da imagem acentuada por uma perspectiva diagonalizada são interrom-

pidas neste momento e há um retorno aos recursos didáticos. Mapas e letreiros com citações de Caminha informam os nomes dados aos acidentes geográficos e à terra – Monte Pascoal e Terra de Vera Cruz.

Segunda Parte. O Contato

A segunda parte do filme corresponde às cenas que descrevem os primeiros contatos entre portugueses e índios e segue a mesma ordem de detalhes do relato da Carta de Caminha.

O grande destaque desta parte é o tratamento conferido aos dois índios que visitam a caravela. Embora a descrição de surpresa e assombro mútuo diante das diferenças físicas e culturais estejam descritas em detalhes na Carta de Caminha, Humberto Mauro acentuou a dicotomia entre civilização/européia e barbárie/nativa ao utilizar um tom de humor sutil nas cenas.

Para escrever os diálogos travados entre os índios, o cineasta aprendeu o tupi-guarani, no entanto, não os legendou, o que cria no espectador uma imediata identidade com os portugueses e seus códigos de comportamento mais compreensíveis. Recheou o texto do escrivão português com expressões faciais de espanto e riso contido dos personagens portugueses. Isto dá-lhes uma imagem de unidade que os homogeneiza na aceitação dos mesmos códigos culturais e, por outro lado, ameniza as diferenças sociais mostradas anteriormente nas funções que exerciam na caravela.

De acordo com o relato escrito, Cabral, os capitães, o escrivão, os mestres, os clérigos e os marinheiros são apresentados respeitando a hierarquia e a etiqueta da corte portuguesa. Aos índios são oferecidas todas as gentilezas e iguarias possíveis para a ocasião, mas nenhuma é do agrado dos "selvagens" visitantes que os cospem. Acentuando-se assim, não só as diferenças nos hábitos alimentares mas o distanciamento dos indígenas dos códigos de comportamento civilizado.

Nesta passagem a única cena que não ilustra o relato de Caminha é a que Humberto Mauro coloca um marinheiro português comendo, escondido, os restos de alimentos recusados pelos índios. Este é o único momento no qual a supremacia e homogeneização na representação da cultura branca mostra sua fragilidade. Por outro lado, o fato de ter sido uma atitude isolada e escondida, faz com que a cena do marinheiro português comendo os restos dos índios, recoloque em evidência uma suposta superioridade dos valores brancos e um reconhecimento dos valores europeus por parte do marinheiro que se envergonha de seu ato.

Deram-lhes ali de comer pão e pescado cozido, confeitos, fartéis, mel e figos passados. Não quiseram comer daquilo quase nada, e se alguma coisa provavam, lançavam-na fora. Trouxeram-lhes vinho numa taça; mal lhe puseram a boca e não

*gostaram dele nada, nem o quiseram mais. Trouxeram-lhes água em uma albarada, tomaram bocados dela, e não beberam; somente lavaram as bocas e lançaram fora.*¹²

O filme expõe com humor, a dificuldade de comunicação entre os dois povos e o espanto mútuo diante de tantas diferenças só atenuadas pelo ato de civilidade e cristandade que encerra a cena final desta seqüência quando os dois índios, diante de todos, se deitam no chão do navio e adormecem.

Enquanto o relato de Caminha descreve a cena assim:

*O Capitão lhes mandou pôr às cabeças seus coxins; e o da cabeleira procurava assaz por não quebrar. E lançaram-lhes um manto em cima; e eles consentiram, quedaram-se e dormiram.*¹³

O filme coloca Cabral e frei Henrique como guardiães do sono dos índios. O primeiro manda que se apaguem os lampiões e os protege pessoalmente com travesseiros e cobertas. Enquanto o segundo faz o sinal da cruz pedindo proteção ao sono dos visitantes.

Embora esta passagem esteja presente no relato de Caminha, como assinalado acima, ela ganha particular destaque no filme pela imagem infantilizada conferida aos índios e pelo clima de religiosidade e compreensão piedosa dos portugueses em relação à "ingenuidade" dos visitantes.

Terceira Parte. A Terra

A terceira parte do filme descreve as três ancoragens da frota e a primeira ida dos comandantes e clérigos à terra. A partir daí se torna quase impossível não associar as imagens realizadas por Humberto Mauro com pinturas históricas do século XIX como "O Descobrimento do Brasil" de Oscar Pereira da Silva e que faz parte do acervo do Museu Paulista.

Por outro lado, do ponto de vista da narrativa, apesar da referência constante ao relato de Caminha, o diretor seleciona passagens que dizem mais do seu tempo do que do século XVI.

Esta parte do filme pode ser dividida em três grandes momentos: o momento da dança, quando os portugueses ao aportar encontram os índios a folgar e dançar. Humberto Mauro opta por uma solução plástica em uma perspectiva de cima mostra um círculo de índios que dançam na praia e se movimentam tanto lateralmente quanto em direção ao centro. A cena se encerra quando Diogo Dias,

¹² Carta de Pero Vaz de Caminha.

¹³ Idem

¹⁴ Idem

meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riavam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras e salto real, de que eles se espantavam e riavam e folgavam muito.¹⁴

e o ator que o representou no filme fez uma coreografia de acrobacias no centro do círculo representando o salto real e o contato entre as duas culturas. O segundo momento a ser destacado é quando os índios começam a voluntariamente encher barris de água para que os portugueses levem ao navio. Como num formigueiro, fileiras de índios cruzam a tela diagonalmente carregando barris para abastecer os barcos numa submissão passiva e "amistosa" para com os portugueses.

No terceiro momento, expedições pela mata, mostram a derubada de dezenas de árvores pelos portugueses. A violência das machadadas em grandes troncos não foi descrita por Caminha com a mesma intensidade que ganha no filme. O escrivão faz referência apenas ao corte de madeira para fazer lenha para levar para as embarcações. Mas Humberto Mauro, natural de uma das regiões onde a natureza foi mais devastada pela colonização portuguesa, a Zona da Mata, acentua o caráter exploratório e devastador da mata nativa pelos colonizadores e sugere a extração do pau-brasil considerado pelos livros didáticos o principal produto explorado pelos europeus na primeira fase da colonização.

A terceira parte do filme pode ser resumida, portanto, no contato e miscigenação cultural, na descoberta das riquezas naturais e na exploração delas.

Quarta Parte. A Primeira Missa

A última parte do filme consiste na preparação e celebração da Primeira Missa na nova terra. Para a composição da imagem Humberto Mauro reproduz o quadro "A Primeira Missa" de Victor Meirelles como ele próprio admite em entrevista concedida em 1964, no Rio de Janeiro. No entanto, na ocasião, o cineasta confunde a autoria de "A Primeira Missa" creditando a obra de Victor Meirelles a Pedro Américo:

Pintor tem coisa formidável em matéria de arrumação plástica. Aproveitei o famoso quadro de Pedro Américo, dispondo os personagens da primeira missa do mesmo jeito que ele. Só uma diferença: parece que Pedro Américo nunca leu a carta de Caminha. Lá diz, p'ra quem quiser ver, que uma só índia assistiu à cerimônia. Corrigi o quadro e filmei.¹⁵

¹⁵ Entrevista concedida à revista *Manchete* em 25 de julho de 1964. Citada em EMBRAFILME. Op.cit.p.181-182

Ter se confundido quanto ao pintor, tem pouca importância aqui. Mais relevante é ter admitido a reprodução *plástica* da obra e a *correção* das informações contidas nas imagens.

O quadro, pintado em Paris em 1859 por sugestão de Araújo Porto Alegre, grande incentivador de uma cultura artística nacionalista e um dos principais representantes do romantismo brasileiro; tinha como missão oferecer à nação brasileira uma imagem de seu nascimento, uma vez que a certidão já era conhecida: a Carta de Pero Vaz de Caminha. O quadro acaba por se tornar a verdade visual do episódio¹⁶ sendo com frequência reproduzido em livros, selos e cartilhas escolares como o momento do primeiro contato dos índios com a civilização.

As referências à pintura histórica do século XIX não se esgotam na "Primeira Missa", embora esta seja a única explicitada. Na busca de maior realismo, Humberto Mauro "enxugará" a imagem pictórica suprimindo ou atenuando alguns detalhes da idealização romântica e se baseando em documentos escritos.

Apoiado no texto de Caminha, que faz referência à presença de uma única mulher na missa, introduz uma cena onde uma índia é coberta por um manto para que possa assistir à cerimônia. Simplifica também o altar presente no quadro de Meirelles, colocando a cruz sob uma elevação, mas atenuando a riqueza de detalhes que esta apresenta no quadro.

A seqüência da preparação da missa faz alusão também a outro quadro, "Elevação da Cruz" de Pedro José Pinto Peres. Este quadro, pintado em 1879, também se inspirou no "Primeira Missa" de Meirelles. Nele é mostrada a elevação da cruz com o brasão do império português que é assistida pelos índios. Esta cena é ressaltada no filme e precede a seqüência da missa.

O extenso quadro de referências a que Humberto Mauro se remete para a realização do filme, tanto escritas - a Carta de Caminha - quanto iconográficas, - a pintura histórica - tiveram sua divulgação ou produção no ambiente cultural brasileiro do século XIX.¹⁷ Incentivadas pela vertente nacionalista romântica que buscava reconhecer na chegada dos portugueses ao Brasil o ato fundador da nação brasileira, a versão épica do "descobrimento" se difundiu como verdade histórica.

No século seguinte, o "novo" Estado instaurado com os movimentos revolucionários da década de 30, vai recolocar a questão do nacional através da construção de uma identidade cultural que positivasse a miscigenação. O papel de integração social do índio será atribuído no filme de Humberto Mauro, à Igreja e à difusão dos

¹⁶ COLLJorge. "Primeira Missa e a invenção da descoberta". In: *A descoberta do homem e do mundo*. SP, Cia da Letras 1998. 107-121.

valores morais da cristandade ocidental.

Neste contexto, a resignificação de antigas verdades históricas ajudarão a cristalizar novas verdades. Entre elas, a do "descobrimento" como ato fundador e unificador do povo e da nação onde o heroísmo romântico do século XIX dava um novo significado ao ato de cristianização de povos selvagens e à idéia de que no Brasil, a sociedade multiracial e inter-étnica se deve a forma como a colonização portuguesa se desenvolveu por aqui e ao seu caráter profundamente religioso.

Algumas palavras sobre a música:

Composta pelo maestro Heitor Villa-Lobos, entusiasta colaborador do governo Vargas e defensor da educação musical popular como forma de coesão e unidade nacional,¹⁸ a música tem um papel central no filme. Comparável ao papel de um narrador em *off*, a música dita o ritmo das imagens e orienta os sentimentos provocados por elas. Sua importância aumenta na medida que o filme apresenta poucos diálogos.

A música é composta por quatro suítes e onze movimentos sendo que a Quarta suíte é a mais importante. Dividida em três movimentos – *Procissão da Cruz*, *Primeira Missa (coro e orquestra)* e *Primeira Missa (coro, sopro e percussão)* – ilustra a conversão dos índios à cultura ocidental através do coro que canta uma melodia indígena posteriormente repetida com textos em latim e por fim substituída por um hino gregoriano cantado junto com os conquistadores.

Na década de 30, a educação assume papel de destaque na formação do novo Estado que se organizou após a conquista do poder pela aliança que lutou contra a hegemonia política das oligarquias rurais. A tarefa da educação deveria ir além da transmissão de conhecimentos ou, nas palavras de Humberto Mauro, da simples *instrução*.

A educação tinha como função formar mentes, construir uma nação para além dos limites territoriais. Era necessário desenvolver a alta cultura do país, as artes plásticas, a música, as letras e sobretudo, através de um investimento na formação educacional e cívica das

¹⁸ A primeira publicação e divulgação da carta de Caminha no Brasil data de 1817 e foi realizada por Ayres de Casal. A partir dela se seguiram várias traduções e trabalhos historiográficos que a tomavam como base para o debate em torno do descobrimento.

¹⁹ SCHWARTZMAN, S; et alii. Op.cit. p.90-93.

novas gerações, ter uma ação sobre o povo que desse suporte a modernização institucional. À história cabia a unificação da população através do reconhecimento de um passado comum.

O cinema era, para isto, um instrumento privilegiado na medida que possibilitava que tanto a chamada *alta cultura* quanto a *instrução* elementar atingisse um número maior de pessoas. Se a técnica cinematográfica não gozava do reconhecimento intelectual e acadêmico, por outro lado, servia como veículo de difusão, ampliação e aceleração do processo pedagógico e da cultura. Era possível através do cinema, levar a "boa música" e as "boas imagens" para um número maior de brasileiros.

Neste sentido, *O Descobrimento do Brasil* atende todas as expectativas governamentais de um objeto cultural. Seja pela música de Villa-Lobos, seja pela referência à pintura brasileira do século XIX ou pela leitura humanista e cristã do contato étnico, o filme como queria o Ministro da Educação Gustavo Capanema acaba

influindo beneficentemente sobre as massas populares, instruindo e orientando, instigando os belos entusiasmos e ensinando as grandes atitudes e as nobres ações.¹⁹

Neste mar de tentativas de objetivar e pragmatizar o conhecimento histórico num sentido previamente estabelecido, as caravelas de Humberto Mauro navegaram e redescobriram um Brasil onde as histórias de viagem deveriam privilegiar as calmarias e os personagens buscar o abrigo das instituições políticas e religiosas.

¹⁹ Arquivo Gustavo Capanema. CPDOC GC34.09.22. FGV-RJ