

# Educação e Propaganda no Cinema de Humberto Mauro: uma outra abordagem do filme “O Descobrimento do Brasil” - 1937

*Education and propaganda in Humberto Mauro's cinema: an approach of the movie “O Descobrimento do Brasil” - 1937*

**Bertrand Ficamos<sup>1\*</sup>**

## Abstract

This article is based on the analysis made by Sheila Schwarzman and Sonia Cristina Lino of the film - *O Descobrimento do Brasil* (The discovery of Brazil) - and makes a critical study of its educational approach. The fact that it is “a civic and cultural release” as it is written on the poster legitimizes this proposal. At the same time, because of the ideological content and its authors' tacit agreement with the positivist official culture of the Estado Novo, the question of propaganda arises. This should be studied in relation with the topic of education. Here will be presented a coherent outline of analysis and directions of research to answer the questions made by the film about the relations between propaganda, education, history teaching and cinema.

Keywords : History of Brazil, Educational Cinema, Propaganda.

## Resumo

Este texto toma como ponto de partida as análises de Sheila Schwarzman e Sonia Cristina Lino do filme - *O Descobrimento do Brasil* - e propõe uma crítica deste enquanto filme educativo. O fato dele ser “uma realização cívico-cultural” como atesta o seu cartaz, legitima tal abordagem. Paralelamente, o conteúdo ideológico e a convicção dos seus autores com a cultura oficial, positivista, do Estado Novo, coloca a questão da propaganda que deve ser examinada junto com aquela da educação. Apresenta-se aqui um esquema de análise coerente e direções a seguir para responder às perguntas que o filme desperta sobre as relações entre propaganda, educação, ensino da história e cinema.

Palavras-chaves : História do Brasil, Cinema Educativo, Propaganda.

<sup>1</sup> Obteve o DEA “Arts et sociétés” na Universidade Michel de Montaigne - Bordeaux 3, França. Doutorando na mesma universidade.

\* Agradecimento à professora Dr. Sheila Schwarzman pelas correções.

A leitura dos textos dedicados ao estudo histórico do filme *O Descobrimento do Brasil* por Sheila Schvarzman<sup>2</sup> e Sonia Cristina Lino<sup>3</sup> é a origem do questionamento aqui desenvolvido. Naqueles textos, as pesquisadoras mostram que o longa-metragem que narra a descoberta do Brasil por Pedro Álvares Cabral deve ser entendido como uma iniciativa no campo da luta ideológica que existia naquela época a respeito da construção da identidade brasileira e do conceito de nação brasileira.

Nos anos trinta, com o Estado Novo e o desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação, o país tem o sentimento de se (re)descobrir e a busca de identidade nacional supõe, para os seus protagonistas, uma brasilidade que preexistiria ao Brasil de então e, por isto, que deveria se impor. Neste contexto, *O Descobrimento do Brasil* foi, na sua concepção, baseado em fontes divulgadas ou produzidas no ambiente cultural brasileiro do século XIX, como a carta de Pero Vaz de Caminha e a pintura histórica e se constituiria numa atualização do mito do descobrimento que se encaixa perfeitamente na ideologia conservadora e positivista do Estado dirigido por Getúlio Vargas. Através do mito do descobrimento, trata-se de propor uma matriz capaz de guiar esta busca da brasilidade. No seu artigo, Sonia Cristina Lino mostra o quanto o conteúdo e a forma do filme respondem à demanda oficial em matéria de cinema educativo. Sem negar este aspecto, Sheila Schvarzman reconstrói o histórico da produção do filme, estabelece os seus laços com as instituições estatais e frisa que este testemunha as nuances ideológicas que existiam dentro do aparelho estatal.

Em primeiro lugar, é bom lembrar que a discussão sobre o uso oficial do cinema provocou conflitos que levaram à separação das suas funções. De um lado, ficou o cinema educativo e, do outro lado, o cinema de propaganda. Esta separação se concretizou através da criação de duas instituições distintas: o INCE, Instituto Nacional do Cinema Educativo, ligado ao Ministério da Educação e, mais tarde, o DIP<sup>4</sup>, Departamento de Informação e Propaganda, ligado à Presidência da República. Em 1936, o então recém-nascido INCE, dirigido pelo antropólogo Edgard Roquette-Pinto se encarrega da produção do filme *O Descobrimento do Brasil* cuja realização encontrava graves dificuldades. O Instituto do Cacau da Bahia, que foi o financiador do

<sup>2</sup> SCHVARZMAN, Sheila - *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*, Tese de Doutorado, Departamento de História da UNICAMP, mimeo, 2000.

SCHVARZMAN, Sheila - "O Imaginário do Descobrimento no Cinema de Humberto Mauro" In *Estudos de Cinema : SOCINE II e III*, Annablume, 2000.

<sup>3</sup> LINO, Sonia Cristina - "A História no Cinema de Humberto Mauro : uma análise do filme 'O Descobrimento do Brasil' - 1937" In: LOCUS. Revista de História. Juiz de Fora, vol.7, n° 1, p.27-41, 2001.

<sup>4</sup> O DIP sucedeu ao DPDC, Departamento de Propaganda e de Difusão Cultural, ligado ao Ministério da Justiça.

projeto, ingressante no mundo do cinema, parecia ter dado um passo maior do que era capaz iniciando a primeira superprodução brasileira (um orçamento de quinhentos contos de Reis). De fato, e depois de um grande desperdício de tempo e de dinheiro, é a equipe do INCE, na pessoa de seu diretor técnico, Humberto Mauro e com assessoria científica de Afonso de Taunay e Roquette-Pinto, que faz o filme e a quem se pode atribuir a sua real autoria. Tanto o resgate do filme como a existência do INCE testemunham a fé que tinha no cinema educativo um grupo de influência dentro de um regime autoritário.

Aqui será criticada a concepção do cinema educativo deste grupo. Por enquanto, pode-se reconhecer que esta separação das funções do cinema no contexto dos anos trinta era uma ruptura com o modelo dos outros regimes autoritários, alemão ou italiano.

### *Um filme educativo ?*

Não se pretende aqui trazer novas informações sobre o filme, mas aproveitar os resultados dos estudos já feitos e indicar novos rumos de questionamento. *O Descobrimento do Brasil* é um objeto de estudo que coloca para a questão do cinema educativo problemáticas fundamentais como: a questão da integração do cinema (e meios derivados) ao campo da educação, a questão do limite entre propaganda e educação e o problema do ensino da história (definição da história e do método de ensino). Essas problemáticas atravessarão nosso estudo das estratégias escolhidas pela equipe do INCE para atingir os seus objetivos de ensino.

### *Cinema e educação no Brasil dos anos trinta*

Na introdução deste artigo, foram resumidos alguns pontos importantes à respeito de *O Descobrimento do Brasil*: a atribuição da autoria do filme à equipe do INCE e a conviência deste grupo com a ideologia do Estado Novo. A proposta do INCE é clara, integrar o cinema na prática educativa, e, apesar de não ser uma iniciativa do INCE, *O Descobrimento do Brasil* participa desta proposta em toda a sua complexidade. Como Sheila Schvarzman o mostra na sua tese, o instituto de Roquette-Pinto não surge do nada. Ele é o fruto de toda uma reflexão e de uma série de ações do antropólogo sobre o uso das novas tecnologias de comunicação no campo da educação. A análise da trajetória de Roquette-Pinto esclarece a ética que fica por trás de *O Descobrimento do Brasil*. Fiel à ideologia positivista, sua preocupação sempre foi "...aliar o conhecimento científico às possibi-

lidades concretas de ação, de forma a intervir e modificar a vida dos homens do país, sobretudo os desvalidos e incultos, erradicando a ignorância, responsável, no seu entender, pela miséria e pelo atraso.” (Schwarzman, 2000, p90)

Portanto, grande parte da obra de Roquette-Pinto foi dedicada à vulgarização do conhecimento que ele considerava transformador. Nos anos vinte, ele criou a rádio pioneira *PRA-2* cujos programas eram compostos por músicas clássicas, relatos sobre temas de cunho científico ou técnico, leituras de poesias e notícias. Em 1926, ele se tornou diretor do Museu Nacional e, inspirando-se em modelos norte-americanos, transformou o museu em casa de ensino com serviços de apoio pedagógicos, filмотeca e sala de projeção. O uso de novas tecnologias e a renovação do Museu apontam para um princípio educativo simples: despertar o interesse sobre um tema para conseguir um ensino eficaz. Este princípio vem de John Dewey e da sua teoria da Escola Nova que estava se impondo no Brasil. Roquette-Pinto assinou o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova em 1932.

A revolução de 1930 fortaleceu o lugar de Roquette-Pinto nas instituições educativas nacionais e nos anos seguintes ele começou a atuar na cena do cinema nacional. O primeiro passo em direção ao cinema foi feito em 1932 quando ele participou da instalação de um serviço de censura nacional e cultural que se concretizou com o decreto 21.240 editado em 4 de abril de 1932. Todo filme exibido em território nacional devia pagar a “Taxa cinematográfica para a Educação Popular”. A censura, que era feita sob o controle do ministério da Educação por uma comissão instalada no Museu Nacional, impunha ainda um curta-metragem educativo em cada programa cinematográfico e atribuía a remessa da taxa à gerência do Museu Nacional. Esta devia ser usada para produzir uma nova revista de vulgarização científica: *A revista nacional de educação* e para comprar filmes educativos destinados à filмотeca nacional, que pertencia também ao Museu Nacional.

Naquela época, Roquette-Pinto participa de um amplo movimento da elite a favor do cinema educativo encontrando o apoio do governo para pôr as suas idéias em prática. Acredita-se então que o cinema apresenta virtudes pedagógicas intrínsecas. No seu discurso aos representantes da Associação dos Produtores Cinematográficos de 1934, Getúlio Vargas expressa esta crença de que o cinema facilite a transmissão do saber assim como o desenvolvimento de competências de “observação, raciocínio e imaginação”. Ele diz também que o cinema deve ser “o livro das imagens luminosas” permitindo às populações longínquas se conhecer e a geografia do país. Fala-se de “mostrar o Brasil ao Brasil”<sup>5</sup>. Não se pode esquecer que o cinema é

<sup>5</sup> Joaquim Canuto Mendes de Almeida citado por Lino, 2001, p. 29.

E  
e  
n  
d  
h  
c  
a  
f  
-  
t  
l

uma mídia de massa. Trata-se tanto de favorecer os conhecimentos científicos e técnicos da população como de uni-la e homogeneizá-la, impondo a todos a cultura da elite como modelo e integrando os excluídos como trabalhadores. O objetivo último é transmitir uma representação da brasilidade única e criar um novo "homem brasileiro". O viés nacionalista é claro nos textos contemporâneos sobre a educação.

Este movimento leva à criação do INCE e justifica o resgate de *O Descobrimento do Brasil*. O ministro da Educação, Gustavo Capanema, cria o Instituto Nacional de Cinema Educativo em março de 1936 com a aquiescência de Getúlio Vargas, Roquette-Pinto é nomeado diretor e contrata Humberto Mauro como diretor técnico. A maior parte da produção do INCE será da sua autoria. Esta produção apresentará sempre duas dimensões distintas: o cinema como veículo de conhecimentos científicos e técnicos e o cinema como veículo do nacionalismo e da brasilidade concebida pela elite. Na sua primeira dimensão, a produção do INCE aproveita os recursos próprios ao cinema, quer dizer a sua capacidade de jogar com o tempo e o espaço. Esta citação de Roquette-Pinto é significativa a respeito desta compreensão das vantagens da nova mídia:

Diante dos meus olhos, em poucos instantes, desfilam todas as regiões da Terra, a flora e a fauna do Mundo ; quadros da vida de raças distantes e a história de todos os povos ; ressuscitam os mortos, na sua integra personalidade, falando, sorrindo, chorando ou cantando com o mesmo timbre de voz dos tempos em que viviam ; vejo correr os glóbulos do sangue, desfilando nos capilares ; vejo em minutos, como o ovo se transforma na larva de um peixe ; assisto, num momento, ao mágico desabrochar de um flor, que no campo leva horas ; e a eclosão de uma plantula que leva dias a romper da terra -<sup>6</sup>

Mas, se o INCE nasceu de uma rivalidade entre o Ministério da Justiça e o Ministério da Educação para o controle do cinema nacional, a separação que foi feita entre o cinema de propaganda e o cinema educativo, ficou, pelo menos, discutível. Pois, através da escolha dos temas dos filmes produzidos pelo INCE como através do tratamento destes, muitos curtas-metragens têm uma dimensão ideológica forte cuja importância ultrapassa aquela dada à dimensão científica. Aí se coloca a questão do limite entre propaganda e educação. De fato, de acordo com o compromisso que acabou sendo feito entre o DIP, responsável pelo cinema de propaganda, e o Ministério da Educação, responsável pelos filmes educativos; a produção do INCE não podia tratar de eventos envolvendo diretamente o governo. Este compromisso foi feito depois de *Os Inconfidentes*, curta de 1936

<sup>6</sup> Citado por Schwarzman, 2000, p.89.

sobre a inconfidência mineira do qual constava uma parte relatando a recepção por Getúlio Vargas dos restos mortais de 13 inconfidentes mortos em Portugal. A área "reportagem oficial" devia permanecer no campo da propaganda. Esta separação permitiu resolver o conflito entre os dois órgãos, porém a dicotomia entre cinema educativo e cinema de propaganda então institucionalizada, não corresponde à atual, pois mudaram os conceitos de educação e de propaganda. O que não parecia contraditório aos governantes de então, hoje o é. Até, pode-se considerar com algum recuo que a delimitação de duas áreas distintas para cada órgão inaugurou uma dupla inédita. Ao DIP teria cabido uma propaganda explícita, quer dizer uma propaganda tendo como objetivo defender a ação do governo na atualidade. E ao Ministério da Educação teria cabido uma propaganda implícita, mais profunda, tendo por objetivo a adoção por todos da ideologia do regime pensando assim assegurar a sua perenidade.

*O Descobrimento do Brasil*, pela escolha do seu tema como pelo seu tratamento, faz eco à problemática colocada pela produção do INCE. Este ponto será tratado mais adiante. Por enquanto, detalha-se os objetivos do filme enquanto dispositivo didático.

## *Os objetivos de ensino de* **O descobrimento do Brasil**

Quais foram os objetivos de ensino de *O descobrimento do Brasil*? Na conclusão do seu artigo, Sonia Cristina Lino indica uma primeira série de objetivos :

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 [...]

Em primeiro lugar e para responder à problemática da integração do cinema à educação, entende-se que o cinema não é objeto de ensino em si. O reconhecimento do cinema enquanto sétima arte só virá no Brasil nos anos sessenta com o sucesso crítico do Cinema Novo. Portanto, não se trata de atrair a atenção do público sobre o filme enquanto

<sup>7</sup> LINO, Sonia. 2001, p41.

objeto de arte. Ainda menos existe como objetivo praticar uma educação de leitura desta mídia para que o espectador saiba evitar a manipulação que ela pode exercer, assunto hoje de atualidade.

Em segundo lugar, os objetivos de ensino do filme correspondem aos objetivos gerais do cinema educativo: transmitir um conhecimento básico ao público (as circunstâncias históricas da descoberta do Brasil), e impor a cultura da elite como modelo (os objetivos frisados por Sonia Cristina Lino, música, pintura e valores morais e religiosos). Esses podem ser considerados objetivos de conteúdo, dados factuais a reter, ou ainda "verniz cultural", ou seja, o respeito mais ou menos sincero a um grupo de valores.

Articulada a esta primeira série de objetivos, a moral do filme traz uma segunda série. Estes correspondem à vontade de transformar o público pela adoção de uma ideologia que regule o seu comportamento. Lembre-se que o filme deve ser entendido como uma tentativa de impor uma matriz da brasilidade. Desta forma, o mito do descobrimento como ele foi atualizado no filme constitui e justifica esta matriz. Através do sucesso de Cabral e do primeiro contato com o índio já estão escritos os princípios que o Brasil há de seguir para ser fiel a ele mesmo. Prega-se o respeito de uma estrutura social rígida e disciplinada dominada pelos que detêm o saber intelectual. A figura paterna de um chefe justo e empreendedor no qual todos devem confiar, domina esta estrutura fortemente hierarquizada na qual cada um tem um papel preciso. O trabalho é o valor central desta sociedade. É referentemente a sua competência como trabalhador que o indivíduo se integra à sociedade. Em seguida, no encontro do português e do índio se buscam os traços de personalidade do ser brasileiro. O português traz com ele a cultura ocidental, a ciência e a tecnologia, a religião e um novo modo de organização social incluindo o conceito da propriedade e a liberdade de alterar a natureza. O índio já contém os traços do "homem cordial" entendido como pacato, amável, voluntário. O país deve ser a síntese do melhor dos dois mundos. Enfim, o filme mostra que, como o índio é o primeiro habitante da terra e ator na construção da identidade nacional, o seu resgate é necessário e possível.

### *Opções estratégicas escolhidas para atingir esses objetivos*

A descrição das opções estratégicas deve se articular seguindo dois eixos, a análise do texto fílmico e o estudo dos elementos pré-fílmicos assegurando a chegada do filme até o público.

Estuda-se aqui primeiro os recursos cinematográficos destinados a atingir os objetivos do filme: o dispositivo didático no texto

filmico. A abertura contribui para estabelecer com o espectador o contrato de leitura<sup>8</sup> que orientará a sua interpretação do filme. Pode-se notar que ela começa com dois intertítulos do INCE<sup>9</sup>. No primeiro, vê-se o brasão da República e está escrito "Ministério da cultura e da educação INCE". No segundo, está escrito "Instituto nacional do cinema educativo apresenta". O sexto intertítulo indica que o filme foi realizado com "Collaboração intellectual e verificação histórica por gentileza de Roquette Pinto, Affonso de Taunay, Bemardino José de Souza". O oitavo, com uma letra particular, prestigia "Composição e direção musical Villa Lobos Grande Orquestra Symphonica 100 vozes do Orpheão de Professores do Distrito Federal." Essas informações ecoam com o cartaz no qual está escrito "uma realização cívico-cultural". De uma forma clara, o contrato de leitura firmado com o espectador é aquele de um filme educativo. O espectador entende que ele tem de aprender alguma coisa e ele está sendo orientado na sua busca de conteúdo de aprendizagem em pelo menos três direções. A mais evidente é a orientação histórica. Com o sexto intertítulo o espectador é induzido a acreditar que o conteúdo do filme corresponde aos eventos que realmente aconteceram à respeito da descoberta do país. O contrato de leitura é um contrato de confiança, ele pode acreditar na qualidade da representação proposta.

A segunda direção é a orientação cultural. O oitavo intertítulo induz o espectador a prestar atenção à música como se ele estivesse em um concerto. Ele deve gostar da música por suas qualidades próprias. A terceira direção é a orientação cívica. De uma certa forma, a abertura do filme diz que, fazendo o filme, os autores cumpriram os seus deveres, assistindo ao filme, é agora a vez do espectador de cumprir o seu dever. Se as duas primeiras orientações correspondem aos objetivos de conteúdos a reter, a terceira orientação corresponde aos objetivos de transformação. O público deve reter a representação porque o fato de ele partilhar esta visão dos acontecimentos é uma coisa importante para o país. É subentendido, no uso da palavra cívico e no apoio oficial ao filme, que esta visão deve influir no seu modo de ser e de agir como cidadão para o bem público.

As análises filmicas feitas por Sheila Schvarzman e Sonia Cristina Lino já detalharam as opções de Humberto Mauro na construção da sua representação do descobrimento. Este texto somente tem por objetivo apontar aquelas que são as mais significativas do ponto de vista didático. Para conseguir a transmissão dos dados fatuais, o dispositivo foi constituído por uma narrativa linear pontuada de mapas e cartões explicativos visando a maior clareza possível. Datas, lugares e

<sup>8</sup> Conceito definido por Roger Odin - "Pour une sémiologie pragmatique du cinéma" IN *Iris*, 1 (1), 1er trimestre 1983, p67-81.

<sup>9</sup> Usou-se a versão restaurada mas a abertura parecia fiel à versão original.

nomes são introduzidos com o apoio de uma imagem cuja papel é principalmente ilustrativo. Isto assegura a redundância na transmissão da informação que, também, ajuda à clareza do exposto. *O descobrimento do Brasil* é também uma aventura coletiva e, neste sentido, seria preciso saber se Humberto Mauro conhecia ou não, e até que ponto, em 1936/37, a obra de Eisenstein pois algumas correspondências podem ser estabelecidas com as teorias do mestre russo.

O fato é que *O descobrimento do Brasil* narra uma epopéia coletiva. O grupo aqui não é uma soma de individualidades como é freqüentemente o caso em filmes que pretendem narrar uma aventura coletiva, não tem também um herói stricto sensu, Pedro Alvares Cabral é a cabeça de uma entidade coerente. Assim, o grupo pode funcionar como alegoria da nação. Entende-se que o que vale para o grupo no filme vale para a nação inteira na realidade. Neste sentido, *O descobrimento do Brasil* se aproxima de um filme como *O Encouraçado Potemkin*, e, portanto, desenvolve algumas formas semelhantes.

O primeiro ponto comum é a representação fílmica do grupo. De uma certa forma, Humberto Mauro redescobre a teoria dos conflitos para construir pela montagem a entidade coletiva constituída pela frota portuguesa. Os comandantes, os clérigos, os soldados e os marujos não são somente diferenciados pelos trajes e pelos cenários pelos quais eles evoluem mas também pela atribuição de unidades de montagem diferentes, pelo modo de filmar, e, quando eles estão reunidos, pela posição de cada um no plano. Esta construção é bem clara na primeira parte do filme com a atribuição de seqüências que permitem ao espectador associar a cada grupo o seu lugar e o seu papel na vida da caravela. O episódio da perda da nau de Vasco de Ataíde mostra os laços orgânicos do grupo. Na situação de emergência, tudo mundo espera primeiro a reação e os ordens do chefe. A perda da nau constatada, informa-se Cabral segundo a via hierárquica e ele sai do seu escritório para dirigir as operações. As suas ordens vão sendo executadas assim que ele as dá. À noite, a busca da nau sendo vã, primeiros planos de rostos de todo grupo e de Cabral em particular, mostra que a tristeza é igualmente partilhada por cada um. Em seguida, esta construção do grupo se fixa no plano de conjunto da missa de Páscoa que mostra a unidade da coletividade e a sua hierarquia. Os marujos estão enquadrados pelos soldados, este grupo sendo dominado pelos clérigos e pelos comandantes, sob a direção do chefe que eles aclamam. O símbolo da cruz ocupa a metade superior do plano.

Um segundo ponto comum entre Eisenstein e Mauro, é a dramatização e a exaltação. Nesta perspectiva, a música cumpre um papel determinante. Ela acentua o aspecto patético de algumas cenas como aquela na qual os índios adormecem na caravela de Cabral e organiza a narrativa num modo de dramatização crescente. À calma do início da viagem seguem momentos de ação e momentos de espera

teatralmente acompanhados pela música e pontuados por silêncios estrategicamente colocados. A música vai crescendo por degraus até a explosão final da primeira missa com o coro de 100 vozes que exalta esta chegada da civilização ocidental à terra do Brasil.

Último ponto comum com Eisenstein, Mauro faz com que a "circulação do sentido"<sup>10</sup> no texto fílmico não dê nenhuma alternativa de interpretação ao espectador. Os procedimentos que ele usa neste sentido são a confusão de registro entre o filme e a carta de Caminha e os recursos de iluminação e de enquadramento.

Para narrar a história do descobrimento do Brasil, o diretor escolheu transcrever a carta de Pero Vaz de Caminha. A sua intenção era fazer do seu filme o equivalente a uma reportagem como se tivesse sido possível acompanhar e captar as imagens do descobrimento com uma câmera. Neste sentido, ele não apenas adotou o ponto de vista de Caminha, ele confundiu o olhar do escrivão com aquele da câmera e o texto da carta com o texto fílmico. O filme "é" a carta, a ilusão da realidade tentando fazer acreditar na possibilidade da viagem através do tempo e negando a natureza real do filme que é uma leitura subjetiva do documento histórico. Isto é a confusão de registros. Esta confusão é conseguida usando os recursos cinematográficos seguintes:

Na seqüência de apresentação de Pero Vaz de Caminha, no início do filme, há esta sucessão de planos: primeiro plano da capa de um caderno onde está escrito "Cuaderno de Pero Vaz de Caminha Escrivam d'El Rey", na parte superior da capa há um brasão, o escrivão entra no quadro de costas, primeiro plano do brasão, na seguida, ele vai identificar a carta, plano americano de Caminha, de frente, sentando-se à sua mesa, primeiro plano da pena com a qual ele se prepara para escrever, primeiro plano da página branca, ele vai começar a escrever, a história também começa. Nos intertítulos explicativos a seguir, o brasão está em segundo plano. Outros planos mostrando Caminha escrevendo e a última seqüência do filme com Caminha lendo a carta fortalecem esta "consustancia" do filme com a carta. Enfim, com o uso da "câmera subjetiva" manifestado através de tomadas de costa das personagens e da escassez de diálogos, partilha-se o ponto de vista de quem observa, dá-se a impressão ao espectador de que ele vive esta aventura através dos olhos de Caminha. No uso desses recursos tipicamente cinematográficos, há uma transferência do valor histórico da carta ao filme. Esta transferência corresponde ao contrato de leitura firmado com os créditos de abertura.

A respeito da utilização da luz e do enquadramento, Sonia Cristina Lino faz uma observação interessante:

<sup>10</sup> Expressão de Umberto Eco.

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.<sup>11</sup>

É este procedimento que, além de contribuir para a dramatização da narrativa junto com a música, permite dar ênfase sobre o símbolo da cruz, onipresente do início ao fim do filme e aos instrumentos usados pelos navegadores: penas, mapas, astrolábios, ampulhetas, compassos, e até mesmo as caravelas, ou seja, os símbolos da ciência ocidental.

Este fechamento da circulação do sentido na interpretação do texto fílmico é o aspecto mais significativo do dispositivo didático do filme. Não se propõe aqui que Humberto Mauro tenha pensado a concepção da sua narrativa nestes termos. Mas, de uma certa forma, isto foi o que ele buscou e conseguiu. Desenvolver-se-á a crítica deste aspecto na última parte deste artigo. Nesta parte, dedicada às estratégias escolhidas para atingir os objetivos do filme, é o momento de examinar as estratégias pró-fílmicas. Quais as estratégias usadas para levar o filme ao público?

As informações que existem sobre esta questão são poucas. Não se sabe como foi planejado o lançamento de *O descobrimento do Brasil* em termos de distribuição, exibição e divulgação. Para isso, seria preciso estudar tanto o trabalho da *Distribuidora de filmes brasileiros* quanto as circunstâncias das projeções oficiais e o conteúdo da propaganda na imprensa que precederam o lançamento público do filme. Notar-se-á que as projeções oficiais não podiam deixar de reforçar a dimensão cívica do contrato de leitura.

## *Crítica e recepção do filme*

Chega-se aqui à última parte do artigo que tem por propósito a crítica de *O Descobrimento do Brasil* enquanto filme educativo. Em termos de método, pode-se constatar que o filme se apoia sobre uma concepção da educação na qual esta "é entendida como adequação da subjetividade humana à vida em sociedade através da criação e aceitação de hábitos socialmente valorizados"<sup>12</sup>. O fato de que o filme fecha o conjunto de interpretações possíveis da imagem em uma só, orientando constantemente o olhar do espectador, corresponde a esta concepção da educação na qual a ênfase é dada ao condicionamento. Não se trata de uma educação humanista na qual

<sup>11</sup> LINO, Sonia. 2001.p.34.

<sup>12</sup> LINO, Sonia. op.cit. p.33.

se busca o desenvolvimento do sentido crítico e a construção dos conhecimentos pelo próprio aluno usando competências de observação e de raciocínio. A relação que se estabelece com o espectador, como é o caso na educação tradicional, é vertical. O contrato de leitura induz o espectador a pensar que o conteúdo do filme vem "de cima". Tanto o aspecto oficial da produção, o apelo ao civismo, como a ênfase dada à assessoria científica contribuem a dar esta impressão. Depois, a forma do filme impede ao espectador toda forma de participação na constituição desta matriz da brasilidade que lhe está sendo transmitida. Aliás, isto deve ter parecido frustrante a todos aqueles que não se reconheceram nesta representação.

Para falar em particular da concepção do ensino da história, pode-se constatar que este serve a propósitos nacionalistas. Nesta concepção, trata-se de transmitir ao povo um conjunto de datas, heróis, e grandes eventos, toda uma narrativa, que tem por objetivo definir o conceito da nação e unir a comunidade em torno deste conceito. Esta construção baseada numa certa interpretação dos fatos históricos é, portanto, completamente subjetiva. O conceito da história sobre o qual esta concepção do ensino é baseada e que se ligava à busca do século XIX de um sentido da história, seja no marxismo, seja no positivismo, já começava a ser ultrapassado nos anos trinta. *Les Annales* dos historiadores franceses Marc Bloch e Lucien Febvre mudaram a história e o seu ensino. Hoje, ao lado do conjunto de datas e personagens famosos usados como pontos de referência, tenta-se dar o enfoque ao distanciamento crítico e à história da vida das pessoas no cotidiano. Neste quadro, a descoberta do Brasil é um evento pouco relevante para entender o que realmente foi a colonização.

Então, neste quadro no qual o ensino da história é posto a serviço dos objetivos políticos do Estado, o que se pode dizer sobre a pertinência de *O Descobrimento do Brasil* ao registro do cinema de propaganda? Como já foi apontado, no contexto do Estado Novo, no conceito de cinema educativo acima explicitado, não há contradição entre educação e propaganda. A educação até pode ser considerada meramente uma ferramenta a serviço da propaganda. O fato é que, ao contrário dos regimes fascistas europeus, houve no Brasil uma separação formal, institucional, entre o cinema educativo e o cinema de propaganda. Propôs-se aqui ver nesta dicotomia uma certa complementaridade. Porém, não se sabe se esta dicotomia foi planejada ou se ela existiu como resultado de um concurso de circunstâncias. Um estudo do aparelho estatal assim como um estudo das gêneses e dos destinos do INCE e do DIP seriam interessantes para conhecer a representação do regime da propaganda de Estado. Qualquer que fosse, o fato da propaganda de Estado estar centralizada num órgão específico ou não, não é determinante para responder à ques-

tão da pertinência do filme ao cinema de propaganda. Segundo os estudos de Jean-Pierre Bertin-Maghit<sup>13</sup>, o qual se serviu da definição do conceito de propaganda por Jacques Ellul, dois aspectos devem ser examinados, o filmico e o pro-filmico. Na medida em que a circulação do sentido no texto filmico não dê nenhuma alternativa de interpretação ao espectador, *O Descobrimento do Brasil* cumpre uma primeira condição que lhe associa ao registro da propaganda. A segunda condição que *O Descobrimento do Brasil* deve cumprir para fazer parte de tal cinema é que ele deve ter pertencido a um esquema vasto e coerente de propaganda:

La propagande doit être totale. Quelques réunions et discours, quelques inscriptions sur les murs : ce n'est pas de la propagande.<sup>14</sup>

De novo, um estudo da propaganda de Estado da época é necessário para saber se tal esquema existia. O fato da propaganda ser ou não centralizada, importa pouco, o problema é saber se ela é coerente de um ponto de vista ideológico e se ela é "total", ou seja, se todas as mídias disponíveis são efetivamente mobilizadas para conseguir a invasão da vida privada das pessoas.

Deixando essas interrogações em suspenso, pode-se concluir com propostas sobre um estudo de recepção. Como o filme visa a uma praxis, é legítimo que se pergunte se ele se comunicou com o público. A particularidade de *O Descobrimento do Brasil*, é que, a partir do resgate pelo INCE, o filme tem acesso a dois circuitos de exibição distintos. O primeiro circuito é o circuito comercial, o segundo é o escolar (Quando se fala deste, pensa-se no Museu Nacional, na sua sala de exibição e na sua filмотeca com o empréstimo de filmes aos professores). A primeira tarefa do pesquisador será descrever detalhadamente esses dois circuitos e descobrir quais foram as condições de exibição do filme. No caso do circuito comercial, é importante esclarecer o porquê do seu insucesso: má distribuição, propaganda inadequada e/ou produto não correspondendo ao gosto do público? Se *O Descobrimento do Brasil* foi um fracasso porque o público se recusou conscientemente a assistir a este filme, é ainda mais interessante estudá-lo. O estudo da recepção comercial do filme pode se restringir ao seu primeiro lançamento ou cobrir a sua carreira até o lançamento em DVD. No caso do circuito escolar, deve-se buscar o quanto o filme foi usado e como. Entrevistas com professores e alunos, procura de material didático ligado à exploração do filme nas

<sup>13</sup> BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre - "Encadrer et contrôler le documentaire de propagande sous l'Occupation" IN *XXème SIECLE, revue d'histoire*, n°3, juillet 1999.

<sup>14</sup> ELLUL, Jacques - *Propagandes*, coll. *Classiques des Sciences Sociales, Economica*, 1990. (Primeira ed. 1962).

classes podem ajudar a entender qual foi o impacto de filme cujo uso culminou nas celebrações do aniversário dos quinhentos anos do descobrimento.