

# “O CINEMA COMO PINTURA HISTÓRICA EM MOVIMENTO: ANÁLISE DO FILME *O DESCOBRIMENTO DO BRASIL*, DE HUMBERTO MAURO.”

Avance de investigación en curso/ Pesquisa em andamento - Pós-doutorado em Sociologia

Grupo de Trabalho: nº 32 (Sociologia da Arte e da Cultura)

Anderson Ricardo TREVISAN

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH. Universidade de São Paulo – USP / FAPESP (Pós-Doutorado)

## Resumo:

Esta pesquisa estuda a obra do cineasta brasileiro Humberto Mauro (1897-1983). Nesta comunicação apresentarei a análise de seu filme *O descobrimento do Brasil*, de 1937. O filme é construído a partir de duas chaves principais: a do pitoresco e a do histórico. No primeiro caso, trata-se da criação de imagens semelhantes àquelas realizadas no Brasil oitocentista por pintores viajantes e por artistas românticos. No segundo caso, percebe-se uma construção semelhante àquela das pinturas históricas, o que me permite ler o filme como uma pintura histórica em movimento. A análise permitiu perceber valores ligados ao passado e à tradição, às raízes da nacionalidade brasileira, elementos visuais que participavam do propósito mais geral daquele momento: a construção da nação brasileira.

**Palavras-Chave:** Humberto Mauro; Sociologia do Cinema; Cinema e Nação (Brasil)

## 1. Humberto Mauro, cinema e modernidade nacional

Os anos de 1930 figuram como um profícuo e instigante momento na cultura brasileira, pois a partir de então as renovações estéticas propostas pelo modernismo dos anos de 1920, baseadas na busca das raízes da nacionalidade em um país em processo de modernização, encontrarão solo fértil, graças especialmente ao apoio governamental do chamado Estado Novo. Buscava-se, tanto nas artes quanto nos ensaios sócio históricos, a compreensão da “realidade brasileira”, em uma ânsia de reinterpretar o passado nacional e os seus elementos de formação social e política (Candido, 2006, p.230). Esse período modernista coincidirá com um (ainda incipiente) processo de industrialização, e na busca de uma forma artística afinada com o progresso técnico da indústria e o desenvolvimento da cidade, ao mesmo tempo em que buscava 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 (A. Fabris, 1994, pp. 15-20).<sup>1</sup> No Brasil, ao mesmo tempo em que a tradição visual era questionada, não havia uma reformulação radical dos “códigos poéticos” (A. Fabris, 1994, pp.15-20). O modernismo visual no Rio de Janeiro, então Capital Federal, é 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

---

<sup>1</sup> Discuti, em outro momento (Trevisan, 2011, pp. 156-169), como isso também não era hegemônico na Europa, sendo que o modernismo de Viena, como aponta Carl E Schorske (1988), também foi construído sobre esse conflito entre a busca de uma forma moderna e funcional (sobretudo na arquitetura da *Ringstrasse*), e a referência a um passado histórico, muitas vezes a partir de sua reconstrução. Na discussão realizada, parte de uma pesquisa mais ampla, procurei apontar as semelhanças entre os modernismos austríaco e brasileiro, segundo essa disputa entre o antigo e o moderno.

passado, tendo como expressão maior o edifício do Ministério da Educação de Saúde (MES).<sup>2</sup> O apoio governamental será uma marca desse modernismo, que tentará construir visualmente a nação que se desejava, a um só tempo tradicional e moderna, com um olho no passado e outro no futuro.

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 torna-se 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 o cinema de Humberto Mauro irá sinalizar.<sup>3</sup> 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 (M. Fabris, 1994, p. 99), criando, no caso do cinema de Humberto Mauro, tipos e mitos de nossa nacionalidade em formação. Um dos caminhos para os realizadores pioneiros era produzir filmes sob encomenda, a partir de trabalhos de propaganda, em geral política, o que receberá o título de “cavação”, cujo sucesso permitirá a extrapolação do espaço de produção cinematográfica, até então circunscrito à Capital Federal, para outras regiões do país.<sup>4</sup> Será nesse desenvolvimento de um cinema regional que surgirá Humberto Mauro, em Cataguases (Minas Gerais), com seu primeiro filme, lançado em 1925, *Valadião, o cratera*. Muitos de seus filmes, desde essa época, seriam marcados por uma grande preocupação com técnica, especialmente pela grande importância dada à montagem e à fotografia. Esse jeito particular de Humberto Mauro será uma marca, com filmes 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 será uma característica de seus filmes.<sup>5</sup> Porém, o filme aqui analisado foi produzido quando Humberto Mauro já estava no Rio de Janeiro, trabalhando no Instituto Nacional de Cinema Educativo, onde produzirá centenas de trabalhos.

Em 1936, época em que a produção de filmes nacionais enfrentava grande crise, especialmente por conta da invasão de produções norte-americanas, Mauro se via sem emprego, e como outros profissionais da área, parte para a produção de cinejornais para ganhar a vida (Schwarzman, 2004, p. 96). É então que começará a trabalhar com o antropólogo 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, contudo, certo receio quanto ao seu conteúdo. Nesse sentido surgirão 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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Paulo Menezes (2008, pp.232-233) aponta isso em sua análise do filme *Ao redor do Brasil* (1932), do Major Thomas Reis, introduzindo sua discussão a partir da argumentação mais geral realizada por Paulo Arantes e Antônio Cândido sobre a ideia de formação. Caminho parecido será realizado neste texto em relação ao filme de Humberto Mauro.

<sup>4</sup> Segundo Paulo Emilio Salles Gomes (1974, p. 13), a partir de 1925 a média da produção cinematográfica nacional dobraria, acompanhada de um progresso na qualidade, uma vez que, para além de Rio de Janeiro e São Paulo, as capitais de Pernambuco, Rio Grande do Sul e Minas Gerais também passariam a produzir filmes, sendo que em Minas Gerais até em pequenas cidades esse movimento podia ser notado – certamente se referindo a Cataguases, onde Humberto Mauro iniciaria sua vida profissional como realizador de filmes.

<sup>5</sup> Desde a juventude Mauro demonstrava interesse pelas diversas artes, como a música, a literatura, o desenho e a pintura. Segundo Paulo Emilio Salles Gomes (1974), ele realizou inclusive alguns retratos dos avós quando tinha aproximadamente 17 anos (p. 35). O interesse pela fotografia viria depois, quando trocou uma coleção de selos por uma Kodak, participando inclusive de concursos nacionais e internacionais. A fotografia seria sua porta de entrada para o mundo do cinema (p. 76).

“esclarecimento e persuasão que instrui, e tem poderosa influência sobre a formação moral do povo...” (apud Schvarzman, 2004, p. 118). Roquette-Pinto, à frente do INCE e diretor da censura nacional, concebia os filmes como ferramentas educativas para o povo (Schvarzman, 2004, pp. 112-116). O cinema, então, aos poucos se consolidava como caminho para a busca de uma imagem para o “homem brasileiro”. Aliado à ideia de propaganda, 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 praijeiras 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 (apud Schvarzman, 2004, p. 135).

Portanto, o cinema aparece como uma “disciplina”, acessível inclusive para analfabetos,<sup>6</sup> que permitiria a todos amarem seu país. Mas isso implicava, como já foi apontado, um controle nos conteúdos, uma propaganda daquilo que fosse do interesse daqueles 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 Pierre Francastel (1993, p.3). Nesses termos, o cinema de Humberto Mauro é parte desse grande esquema de construção de nação. O filme analisado a seguir (*O descobrimento do Brasil*, de 1937), tem uma função precisa a esse respeito, que é apresentar uma imagem para o nosso descobrimento, criando, a partir disso, mitos de uma nacionalidade.

## 2. Análise de *O Descobrimento do Brasil* (1937)

O 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 do Brasil (Morettin, 2001, p.152). As filmagens começariam em meados do ano de 1936 nos estúdios da Cinédia (RJ), tendo como diretor Luiz de Barros, que seria substituído por Humberto Mauro em outubro daquele ano (id., p. 153). O trabalho final, porém, não faz qualquer menção ao cacau, sendo totalmente criado em torno do “fato” histórico do descobrimento do Brasil. A análise aqui apresentada<sup>7</sup> visa fornecer apontamentos para a compreensão sobre o modo como Humberto Mauro reconstrói visualmente uma história conhecida dos brasileiros, tendo como documento base a célebre *Carta de Pero Vaz de Caminha*. Contando com uma equipe de peso, com nomes célebres que vão de Afonso d’Escragnoille Taunay a Heitor Villa-Lobos, o filme de Mauro bebe em várias fontes para criar sua história do descobrimento. Essas fontes incluem imagens do próprio cinema nacional, ainda embrionário, mas também diálogos com a literatura e, especialmente, com a pintura. Trata-se, portanto, de perceber como o cineasta realiza essa obra visual sobre o “fato” histórico a partir das imagens que mostra, o que implica analisar ângulos,

<sup>6</sup> Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 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 (cf. *Anuário estatístico do Brasil*, Ano VI – 1941/1945, pp. 21-29). Isso ajuda a compreender a aposta no cinema como um “livro de imagens luminosas”, um caminho para a educação da população.

<sup>7</sup> Trata-se de uma parte da pesquisa de pós-doutoramento que realizo na Universidade de São Paulo sob a supervisão do Prof. Dr. Paulo Menezes, com bolsa da FAPESP, intitulada “O pitoresco e o histórico nos primórdios do cinema brasileiro: uma sociologia dos filmes de Humberto Mauro”.

enquadramentos, transições, diálogos e outros elementos da sintaxe cinematográfica.<sup>8</sup>

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, supostamente 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. Falarei aqui brevemente sobre cada uma das partes, e sobre 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 relacionais,<sup>9</sup> 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 vêm 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 administrativo,<sup>10</sup> com pilotos, astrônomos e outros técnicos similares, onde incluo 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).<sup>11</sup> Todos esses 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 do poder português 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 serão poucos os momentos em que sua figura recebe 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 história visual que assistimos, ainda que muitos momentos mostrados simplesmente não

---

<sup>8</sup> Para esta análise foi importante realizar um diálogo com textos considerados especialmente significativos que se debruçaram sobre a análise desse filme. Nesse sentido é que autores como Sheila Schvarzman (2004) e Eduardo Morettin (2001) aparecerão como interlocutores em vários momentos. Trata-se, especialmente, de se valer das importantes pesquisas de ambos dentro de uma história do cinema nacional, rica em levantamento de documentos e na elaboração de uma trajetória de Mauro dentro do projeto de nação que se delineava. A pesquisa aqui desenvolvida parte de muitas das informações levantadas por tais trabalhos, porém tem menos interesse em explicar social ou historicamente a obra de Mauro ou sua trajetória, do que em compreender o meio social de onde ela emerge e ajuda a construir a partir das imagens que mostra.

<sup>9</sup> Seguindo as orientações de Sorlin (1997, p. 241), identificar os sistemas relacionais em um filme é mais do que trabalhar com estereótipos, mas tentar perceber a posição do herói na história, sua relação com o meio social aí representado e os mecanismos que regulam tal relação. Dessa forma, dirá o autor, é possível tentar fazer uma comparação entre os sistemas relacionais propostos pelo filme e a ideologia de uma época.

<sup>10</sup> Segundo Max Weber (2004, pp. 175-186), o quadro administrativo é o grupo de agentes sociais que cuidará da organização da comunidade em uma relação de dominação. No caso do Estado Moderno, a burocracia, através dos funcionários nomeados pelo Senhor, seria aquela que comporia essa quadro. Em um sistema baseado em relações estamentais, como o patriarcado, o quadro administrativo é baseado em uma relações de privilégios e honrarias, sendo composto por servidores. É essa a analogia aqui proposta quando identifico os “personagens satélites” como uma espécie de quadro administrativo

<sup>11</sup> Para Sheila Schvarzman (2004, p. 155) o olhar de Caminha é aquele que, mediado pelo trabalho de Humberto Mauro, conduz o filme. Eduardo Morettin (2001, pp-217-224), apoiado em considerações conceituais mais gerais de Ismail Xavier e Gérard Genette, irá contestar essa ideia, dizendo 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 Sheila Schvarzman, que diz que o olhar do escritor 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, visando legitimar a história que constrói visualmente a partir do documento criado pelo escritor português.

pudessem ter sido vistos pelo personagem do escrivão. A carta, como lembra Sheila 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 um estatuto de verdade ao documento oficial (p. 154).

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 navegantes em alto mar. Nesse sentido, percebe-se que 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 ajuda a construir o personagem português 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 pelo símbolo da cruz, que aparece durante todo o filme. Ambas as esferas, por sua vez, são lideradas pelo Capitão-mor, representante máximo do poder português na história que assistimos. Esse poder será visualmente construído 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)<sup>12</sup> no Brasil, referente à Aclamação de D. João VI.

Se compararmos as duas imagens<sup>13</sup> [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.

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 cenográfico.<sup>14</sup> A perspectiva utilizada permite que o personagem central, no caso D. João, tenha a atenção voltada para si, que está localizado no fundo da cena, rodeado pelo seu séquito. A mesma coisa se percebe na cena analisada [Figura 1]: os nativos adentram ao ambiente, um cubo cenográfico similar ao da gravura citada, e conseguem ver todos que ali estão, ao mesmo tempo 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 pertencia ao gênero da pintura histórica, ainda que não se tratasse de uma obra efetivamente realizada nesse formato (a imagem existe apenas como aquarela e litografia, ao passo que a pintura de história geralmente era realizada em grandes dimensões e com tinta a óleo<sup>15</sup>), e

<sup>12</sup> Pintor francês que viveu no Brasil entre 1816 e 1831, membro da chamada Missão Artística Francesa de 1816. Foi pintor da Corte e professor de pintura de história na Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Sua obra, composta por centenas de desenhos, pinturas, gravuras e textos sobre o Brasil oitocentista, seria redescoberta durante as primeiras décadas do século XX brasileiro, após um século de quase esquecimento, graças a uma série de iniciativas diversas (Trevisan, 2011).

<sup>13</sup> As imagens citadas estão no final do texto, no item “Anexo”.

<sup>14</sup> A ideia de um espaço cúbico é desenvolvido por Francastel (1990) para explicar a construção da representação clássica durante o Renascimento. Segundo o autor, a partir de então as imagens passam a ser realizadas como estivessem alocadas dentro de um cubo, com um dos lados aberto. O interior desse “cubo representativo” pode ser pensado como um “universo reduzido”, onde todas as partes são “mensuráveis segundo a mesma escala”, e todas as figuras ali presentes são construídas de acordo com essa escala, a partir da visão monocular criada pelo artista, situada mais ou menos a um metro do solo (p. 22).

<sup>15</sup> Debret realizou alguns quadros a óleo, em sua maioria estudos históricos sobre a monarquia, mas apenas um trabalho se

nesse sentido o filme de Mauro nos dá elementos para pensá-lo como uma pintura histórica, 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 ou a histórica política. Durante a revolução francesa foi a pintura dos revolucionários, sendo em seguida uma forte arma de propaganda nas mãos de Napoleão. Assim, a pintura histórica, num certo sentido, tem um aspecto de 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 parecem 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 irá se valer agora de aspectos propriamente pitorescos para dar o arremato final nessa estrutura de poder sugerida.

Ao chegar em terra, em pouco tempo os portugueses ganham a confiança dos nativos, tudo de maneira muito pacífica, o que aponta para a necessidade de mostrar que o processo de colonização não aconteceu de forma violenta. A conversão dos índios acontece como um processo, que se inicia, nessa parte do filme, 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 as telas dos pintores viajantes (como Debret em *Florestas virgens do Brasil*) e românticos do século XIX (especialmente Araújo Porto Alegre (1806-1879) em *Floresta brasileira*) [Figuras 4 e 5]. Em ambos os casos, se a natureza se apresenta como grandiosa, isso não seria um entrave para o processo de dominação do homem sobre ela. No caso da gravura de Debret, inclusive, vemos índios “civilizados”, como se pode perceber na sua reformulação da imagem como o novo título de *Índios soldados escoltando selvagens*, em que os personagens aparecem em primeiro plano [Figura 6]; na cena do filme, os golpes de machado no tronco do jequitibá não deixam de indicar uma sujeição da natureza ao poder de força do “civilizador” [Figura 7].

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 Getúlio Vargas, era preciso “abrir caminhos e estender as fronteiras econômicas, consolidando os alicerces da Nação” (apud Morettin, 2001, pp. 307-308). Nesse sentido, a sequência ora analisada torna-se plena de significados, próximos aos valores governamentais da moderna nação que se queria construir.<sup>16</sup>

Após a construção da cruz, ela será levada em procissão até a praia, onde acontecerá a primeira missa no Brasil. Ao longo do caminho percebemos alguns nativos dependurados em galhos de árvores, observando a procissão, assim como algumas nativas – segunda aparição de personagens do gênero feminino no filme [Figura 8]. A cena com as nativas sobre as árvores marca, novamente, 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 9], na qual vemos um personagem central do sexo masculino carregando uma jaguatirica, enquanto ao lado vemos uma cena semelhante à do filme, com uma personagem do sexo

---

desdobrou em uma pintura de história de grandes dimensões, que foi o quadro *Coroação de D. Pedro I* (óleo sobre tela; 380 x 363 cm, 1828).

<sup>16</sup> 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.

feminino com as coxas à mostra, agarrada ao tronco de uma árvore. Segundo Jacques Leenhardt, 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), nessa imagem Debret se vale de “imagem do ‘bom selvagem’ e nos mostra moças vestidas à moda romântica, agarradas às árvores graças às suas fortes coxas, a recolher, delicadamente, os frutos” (p. 36). De algum modo, é essa a visão sugerida em *O descobrimento do Brasil*.

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 aquela mais emblemática do filme, onde Frei Henrique realiza a primeira missa e converte os nativos. A cena, bastante conhecida, foi inspirada na pintura de Vitor Meireles [Figura 10] 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 artista plástico [Figura 11].

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: o *poder* português, 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. 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.

Na época da realização do filme, a figura do índio representava um entrave aos ideais de uma cidade moderna e cosmopolita, como era esperado da então Capital Federal. Porém, a representificação (Menezes, 2003) 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 civilização (enquanto processo conduzido pelo europeu) e valores de perfectibilidade e progresso (p. 32), algo que marcará a clivagem do filme: civilizar o nativo significava superar o passado, rumo à construção de uma nação moderna.

Dessa forma, Humberto Mauro produz uma obra que louva o caráter civilizatório do português colonizador. Isso, de certa forma, mostrava-se 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. Nesse sentido, percebemos um paralelismo entre aquilo que é proposto pelo filme e um momento importante e bem conhecido da história nacional. Perceber esse paralelismo é importante, mas não deve jamais ser o objetivo único de uma pesquisa. Como lembra Francastel (1990), não há interesse nessa simples constatação; porém, esse paralelismo existe, e a obra de arte deve ser entendida como “um inventário tão precioso das atividades e das crenças de uma época, que podemos estabelecer como regra que um estudo bem conduzido a partir das obras deve necessariamente enriquecer e não apenas confirmar nossa experiência” (p. 28). O filme, 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 a história do descobrimento 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, que oscilava entre a história do país e o culto do pitoresco, na busca da construção da Nação.

## Referências bibliográficas

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

CANDIDO, Antonio (2006). A revolução de 1930 e a cultura. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.

FABRIS, Annateresa (1994). Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: \_\_\_\_\_ (org.), *Modernidade e modernismo no Brasil*, São Paulo: Mercado de Letras.

FABRIS, Mariarosaria (1994). Cinema: da modernidade ao modernismo. In: Annateresa FABRIS (org.) *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado de Letras.

FRANCASTEL, Pierre (1993). *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_ (1990). *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes.

GOMES, Paulo Emílio Salles (1996). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.

\_\_\_\_\_ (1974). *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Universidade de São Paulo: Perspectiva.

LEENHARDT, Jacques (1998). Jean-Baptiste Debret: um pintor francês no Brasil Imperial. In: \_\_\_\_\_. *A construção francesa do Brasil*. São Paulo: Hucitec.

MENEZES, Paulo (2008). Major Reis e a constituição visual do Brasil enquanto nação. In: *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, n. 29.

\_\_\_\_\_ (2003). Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 18, nº 51.

MORETTIN, Eduardo (2001). *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro*. Tese de doutorado (ECA-USP), 2 v., São Paulo.

SCHORSKE, Carl (1998). *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo/ Campinas: Cia das Letras/Ed. Unicamp.

SCHVARZMAN, Sheila (2004). *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP.

SORLIN, Pierre (1997). *Sociologie du cinema: ouverture pour l’histoire du demain*. Paris: Aubier Montaigne.

STAROBINSKI, Jean (2001). *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.

TREVISAN, Anderson Ricardo (2011). *Velhas imagens, novos problemas: a redescoberta de Debret no Brasil modernista (1930-1945)*. Tese de doutorado em Sociologia, FFLCH – USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-10102011-083356/>>, acesso em 26/06/2013.

WEBER, Max (2004). “A distribuição do poder dentro da comunidade: classes, estamentos e partidos”.



In: \_\_\_\_\_. *Economia e Sociedade*. Volume 2. São Paulo: Brasília: Imprensa Oficial: Editora UNB, pp. 175-186.

## ANEXO

### Ilustrações



*Figura 1: Cena do encontro dos índios com os portugueses, com Cabral sentado do fundo.*



**Figura 2:** J-B. Debret. *Aclamação do Rei Dom João VI, no Rio de Janeiro*, Litografia (detalhe), 1834-1839, in: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Acervo Brasileira USP.



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

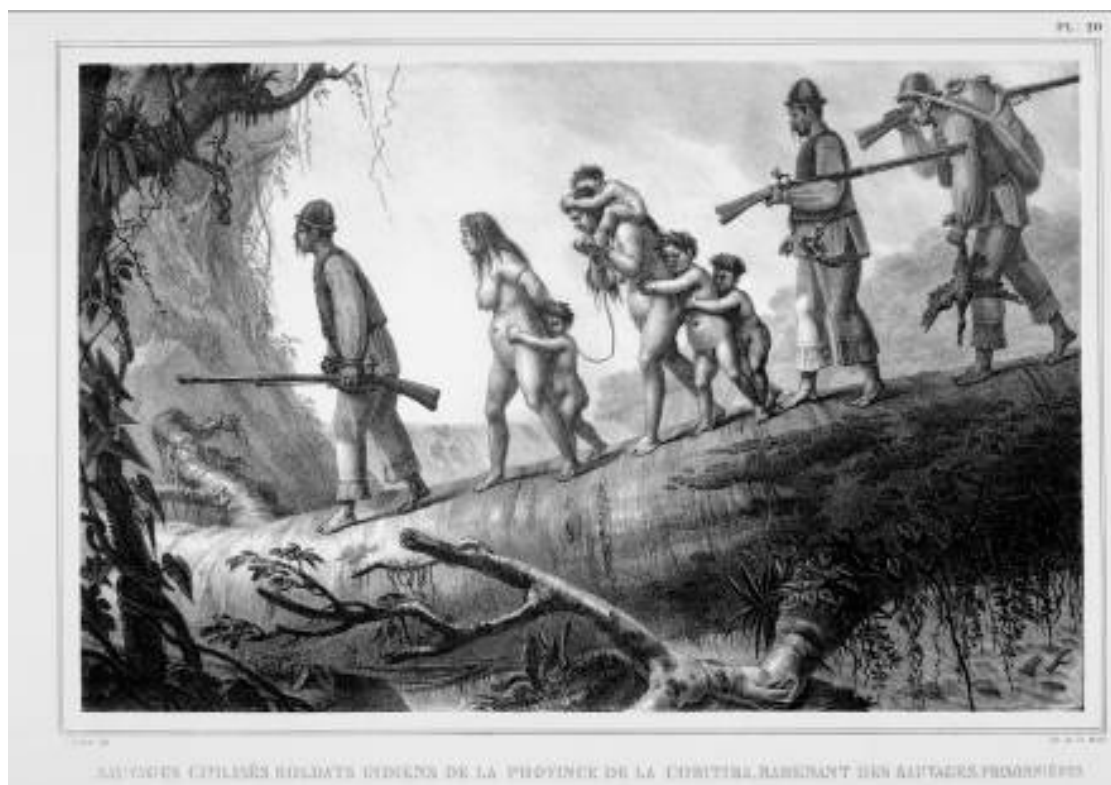


**Figura 4:** Araújo Porto Alegre. *Floresta brasileira*, sépia sobre papel, 54,5 x 82 cm, MNBA, RJ.



**Figura 5:** J.-B. Debret. *Florestas virgens do Brasil nas margens do Paraíba*. Litografia, 1834-1839, in: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Acervo Brasileira USP.





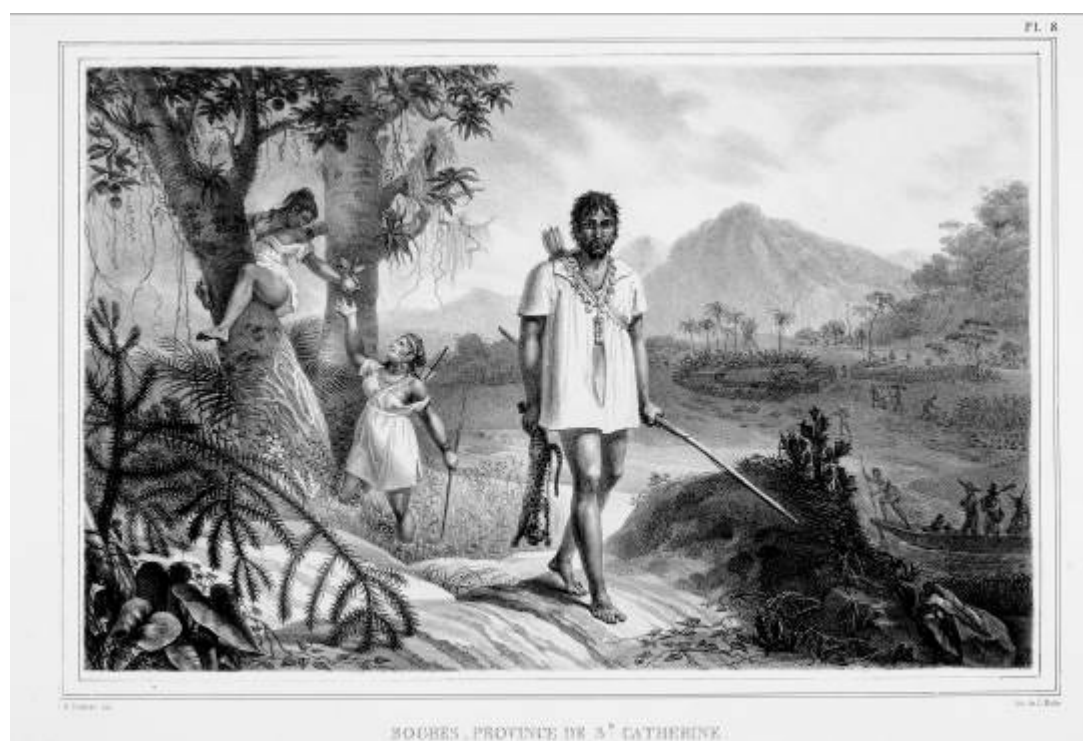
**Figura 6:** J.B. Debret. *Índios soldados escoltando selvagens*. Litografia, 1834-1839, in: *Voyage pitoresque et historique au Brésil*. Acervo Brasileira USP.



**Figura 7:** O grande jequitibá do filme, com os homens olhando para sua copa. À direita, personagem desferindo golpes de machado contra seu largo tronco.



**Figura 8:** Índias sobre as árvores assistindo à procissão no filme. Do lado direito, detalhe da gravura de Debret *Bugres, província de Santa Catarina*.



**Figura 9:** J.B. Debret. *Bugres, província de Santa Catarina*. Litografia, 1834-1839, in: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Acervo Brasileira USP.



**Figura 10:** Cena da primeira missa no filme.



**Figura 11:** Victor Meirelles. *Primeira missa no Brasil*. Óleo sobre tela, 1860, 2,68 x 3,56 m. Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro.