

# O agente de condução de um sentido de identidade nacional como via de modernização em *O Descobrimento do Brasil* [1937], Humberto Mauro

Vasco D. Lopes  
Universidade Federal Fluminense  
Instituto de Artes e Comunicação Social

**Descritores:** *passado-presente*; reconstituição e desconstrução historiográfica.

Num país possuidor de um inflexível exercício de formulação de *identidade*, o resgate de um sentimento de perda de referência em relação ao passado é a principal razão da ascensão da *memória nacional* como agente simbólico do presente, dentro de um sentido de perpetuidade. Desta feita, a *memória nacional* deve atender à reminiscência desse passado perseguido pela ambiguidade sobre a sua verdadeira origem [por vezes idealizado] e a *nação* deve procurar pontos de referência e valores seguros para o conhecimento da importância desse mesmo passado, permitindo reforçar a sua *identidade cultural* [edificação idealizada cujo intento principal consiste em fazer apelo ao passado, de forma a que o processo de construção das *representações do passado* consolide as adversidades do presente a as indeterminações do futuro] num processo de valorização do nacional.

Brasil. Presenciamos a década de 30 [séc.XX]. A criação de um cinema possuidor de um imperativo nacionalista como forma moderna de expressão cultural surgiu como principal materialização dessa utopia em cima referida. Precisamente em 1936, *Humberto Mauro* [1897-1983] ingressou no *Instituto Nacional do Cinema Educativo* [INCE], fundado por *Edgar Roquette-Pinto*, onde durante três décadas realizou vários documentários.

O INCE [1936-1966] foi fundado com o objetivo de criar uma "nova imagem" para o Brasil, que procurou fazer do cinema um veículo de educação. O Instituto realizava alguns eventos oficiais do Governo [*Getúlio Vargas* 1882-1954] servindo de instrumento de transmissão das idéias "oficiais", mas a sua principal ideologia estaria baseada na execução de filmes documentários de índole Científica [divulgação de pesquisas e concretização de projectos] e Educacional [apoio às disciplinas regulares vigentes nas escolas], acreditando que o desenvol-

vimento da Ciência e da Educação seria o maior trunfo de uma nação em crescimento, associado aos ideais patrióticos e unificadores encontrados na era do Presidente *Getúlio Vargas*. Poder-se-á afirmar, *inclusive*, que surgiu uma política cinematográfica no seu 1º mandato [1930-1945]. Defendia-se, então, a supremacia do conhecimento e do saber como salvação do Brasil e o INCE seria o grande responsável dessa tarefa de "educar" o povo brasileiro, sendo o Cinema, desta feita, o principal instrumento de mobilização e propaganda popular.

Tendo em conta a desmedida produção de documentários realizada pelo INCE, seria Humberto Mauro o seu principal mentor, com a feitura de cerca de 400 filmes [!]. Filmes esses em que as suas principais matrizes seriam a natureza de um Brasil rural, a ciência e a temática histórica do Cinema Brasileiro, reformulando e inventando "*novos ícones da nacionalidade que instituiriam um Brasil no cinema*" (SCHVARZMAN, 2004 - p.20).

Para além das suas possibilidades de um uso pedagógico e de um discurso cientificista presente nos fundadores do INCE e vinculado principalmente à visão positivista do período [para além de contribuir para a construção do cinema documentário que se fez posteriormente no Brasil], o cinema neste projecto deveria estar essencial e exclusivamente ao serviço da civilização, numa perspectiva revolucionária de transformação social e inventar um novo país através das imagens das suas descobertas científicas e tecnológicas, investida educacional, riquezas naturais e vultos históricos. Surgiria, então, um projecto de modernização: no sistema educacional [concebido pelos pioneiros da Escola Nova], no sistema político pós-

*revolução de 30* [Estado Novo] e no sistema religioso [Igreja Católica], com harmonias e divergências decorrentes de três esferas sociais distintas.

Nessa trajetória de 30 anos de filmes no INCE, *Humberto Mauro* constrói um Brasil em imagens através um imaginário pleno de símbolos e com uma interpretação específica e elaborando matrizes próprias no cinema brasileiro, tornando-se assim, um símbolo de brasilidade e autenticidade, num percurso em que se insere como sujeito capaz de definir como deveria o Brasil aparecer para si mesmo [plenamente nacional], tendo-o como tema e justificativa.

Será nesta nublina de referentes que iremos abordar como objecto de estudo *O Descobrimento do Brasil* [1937], Humberto Mauro, um filme elaborado a partir de um convite do *Instituto do Cacau da Bahia*, seduzido pela idéia de patrocinar uma reconstituição histórica sobre o descobrimento. O objectivo será, então, demonstrar como o filme referenciado irá ou não formular a possibilidade de um cinema nacional, interrogando-se sobre as *representações do passado*, visando orientar a escolha de uma evolução futura.

Neste filme, o *Descobrimento do Brasil* enquanto facto histórico [abordagem historiográfica] é baseado na reconstituição de um documento histórico, desta feita, a carta do escrivão *Pero Vaz de Caminha* [1437-1500] datada de 1 de Maio de 1500 e dirigida a *El-Rei Dom Manuel*, o Venturoso [1469-1921]. Dessa forma, poder-se-á considerar o objecto como um "filme histórico", detentor de um discurso sobre o passado e que coincide com a História no que concerne à sua condição discursiva. No entanto, será abusivo delegar a posição de historiador a

*Humberto Mauro*, uma vez que não possui o rigor metodológico do trabalho historiográfico, mas para a feitura do filme seria necessário “*serem apresentados os elementos utilizados na construção de um saber correto do ponto de vista científico*” [MORETTIN, 2001 – p.210]. E o documento em si [a carta que serve de base para todo o filme] abarca questões e problemáticas que nos levam a considerá-lo [no filme] não só como fonte de análise fílmica, mas também como fonte de investigação histórica.

Por conseguinte, a principal questão a ser levantada diz respeito exatamente a essa relação *passado-presente* contida no filme. Qualquer *representação do passado* existente no filme está intimamente relacionada com o período em que este foi produzido. A escolha de um tema histórico e a forma como ele é representado são ditadas por influências do presente. Neste sentido, poder-se-á falar de um *presentismo* na construção histórico-cinematográfica [fenómeno já assinalado por alguns historiadores] em relação ao próprio discurso histórico.

Esse mesmo discurso vai reflectir sobre a verdade histórica como *representação*: a partir desse momento, a reavaliação não é exclusiva dos dados históricos, mas da própria noção de *verdade*. Ou seja, a apropriação do acontecimento histórico conduz a uma reformulação do próprio conceito de *verdade*. A partir do momento em que o passado se deixa captar como modo de reconstrução ou reconstituição histórica, há a preservação da *memória nacional e identidade colectiva*. Contudo, a descrença do presente e o cepticismo do futuro pesam de tal forma desmedida na memória e interpretação do passado, que o filme enquanto instrumento ideológico não conseguiu agir sobre a cons-

ciência dos indivíduos do seu tempo [ausência de público], porque o retorno ao passado funciona como um instrumento de ocultação de um conteúdo presente que se deseja passar para o espectador.

Um outro problema está relacionado com as convenções do género cinematográfico. Contribuíram para que os documentários tivessem sido desprezados por algum tempo nas análises historiográficas: a procura incessante pela historiografia clássica em torno de obras ficcionais para análise de estudo provocando o desleixo do material documentário; incêndios em depósitos e arquivos de imagens que destruíram grande parte do material de não-ficção e finalmente, um discurso de não-aceitação do documentário como género [só seria aceite na década de 50] e como possível documento para a investigação histórica [só a partir do fim da década de 60].

Em *O Descobrimento do Brasil* [1937], o Cinema não seria um fim em si mesmo, mas foram frustradas as tentativas de constituir o filme como meio de educação para massas (pouco público assistiu ao filme) e de agente de transformação num momento histórico determinado. Contudo nada impediu que se constituísse como **agente de condução de um sentido de identidade nacional como via de modernização**, porque todo o filme de índole documental, não obstante a sua aparente objectividade e neutralidade, também possui uma interpretação do objecto histórico, uma análise de um acontecimento histórico e é uma *representação* sobre o passado. Todos os seus elementos fazem parte do universo de subjetividade presente no filme, que deve ser abordado à luz da relação *passado-presente* já referida. Neste sentido e estabelecendo um diálogo

entre a História e o Cinema a tese de Doutorado de *Morettin* [2001]: “Os limites de um projeto de monumentalização: uma análise do Filme *O Descobrimento do Brasil* [1937], Humberto Mauro” irá reflectir sobre determinados temas que se estabelecem como questões interessantes de investigação num debate historiográfico:

- O contacto entre o povo indígena e os portugueses com detalhes antropológicos muito específicos institui-se no filme como cordial e envolvido num convívio harmonioso: “dois Índios são recebidos como hóspedes por Cabral no interior da Nau Capitânea. O tratamento conferido aos nativos dá o tom de confiança entre as duas culturas: confiança e amabilidade.” [MORETTIN, 2001 – p.209]. Neste sentido, o poder do filme é tão forte que *O descobrimento do Brasil* [1937], Humberto Mauro, chega a omitir circunstâncias em que a História posteriormente demonstrou que os exploradores chegaram ao Brasil para escravizar, assassinar e exterminar o indígena;
- A questão do achamento do Brasil [causalidade vs intencionalidade] e, neste sentido, o “filme corrobora com a tese de que a expedição partiu de Portugal com o objetivo de tomar posse do território que veio a se chamar Brasil” [MORETTIN, 2001 – p.227], Humberto fez questão de deixar claro que não foi por “casualidade” que a frota de Pedro Álvares Cabral chegou ao novo Continente, sendo que várias outras referências historiográficas [brasileiras e portuguesas] se referem não ao propósito de descobrir o Brasil, mas sim ao acaso;
- A realização da Primeira Missa em que “Índios e brancos assistem de maneira compungida à instalação do Cristianismo no Brasil” [MORETTIN, 2001 – p.209]. Com referência directa ao quadro *Primeira Missa no Brasil* [1860], Victor Meirelles, o plano parece ter sido transferido da tela do pintor para a tela do filme. Todavia, a sua utilização para além de referência iconográfica compromete-se com o uso das imagens cristãs no Estado Novo;
- Todos os personagens principais e figurinos são de tal forma humanizados porque foram baseados em obras e muitas vezes reprodução grosseira das pinturas da época, “consideradas fidedignas porque sintetizavam o evento” [MORETTIN, 2001 – p.231]. Contudo, essa base iconográfica só serviria para os navegantes portugueses aparecerem vestidos de forma a se manter a fidelidade com as descrições da carta de Pero Vaz Caminha ao rei D. João VI, ficando em falta mais informação a respeito de como os índios brasileiros se “vestiam” e “comportavam”;
- A discussão [ainda na década de 30] da verdadeira data da Independência do Brasil [23 Abril ou 3 de Maio];
- A presença de Pêro Vaz de Caminha que de mero escrivão, surge como figura central no filme somente “para garantir a veracidade da descrição” [MORETTIN, 2001 – p.218], sendo o filme apresentado, então, como verdadeiro filme histórico capaz de reproduzir a realidade;

- O filme segue “o tratamento distanciado e padronizado da encenação em relação ao que se entende por História” [MORETTIN, 2001 – p.229], na medida em que o próprio trabalho de encenação servirá de valor simbólico como representação de um passado de forma a criar “outros referenciais constitutivos de sua fidelidade histórica, afora o uso dos documentos” [MORETTIN, 2001 – p.215];
- A reinvidicação dos portugueses enquanto “portadores de um projeto civilizatório” [MORETTIN, 2001 – p.248]. A Religião e Estado surgem como metáfora da bandeira de Portugal, substituindo Colonização e Ocupação;

O Cinema seria um grande aliado na tarefa de reeducação da sociedade, pela transmissão de modos de comportamento em que a técnica e a ciência aparecem como ingredientes nas acções de regulamentação da Sociedade, gerando um “*sentimento de nacionalidade através da veiculação de imagens do território brasileiro e fazer frente a outro tipo de cinema que ameaçava a sociedade*” [MATE, 2002 - p.17]. Em relação a este ponto, *Morettin* focaliza a sua pesquisa na necessidade de se produzir filmes educativos a fim de combater este cinema que ameaçava a sociedade.

Com o objectivo de trazer novos objectos de pesquisa sobre o passado e de estabelecer um diálogo com a História, vários pensadores e historiadores sentiram a necessidade [na sua análise metodológica] de um debate historiográfico, recuando ao passado através de fontes documentais ligadas à imagem visual de investigação. *Morettin* neste seu de-

bate historiográfico, procura mostrar os projectos ideológicos contidos na produção do filme e as suas concepções historiográficas, analisa o tema do descobrimento tendo em conta referências bibliográficas, mas sobretudo utilizando a imagem visual enquanto recurso pedagógico. Ele estabeleceu uma abordagem tendo em consideração uma produção historiográfica e um reencontro com as origens da nação vista como *representação do passado*. Vai demonstrar o nascimento de uma nação através de uma crítica ao filme de um posicionamento mais português do que brasileiro e que tem algum fundamento, implicando uma desconstrução historiográfica.

*Morettin* analisa também o cinema educativo do ponto de vista das concepções teóricas e realçando *inclusive* os atributos técnicos e artísticos de Humberto Mauro. Ele era acima de tudo um fotógrafo. Em *O Descobrimento do Brasil* [1937], Humberto Mauro vai utilizar a famosa carta de *Pero Vaz Caminha* como roteiro para contar a história do “descobrimento” do Brasil. Sendo criador de imagens, ele vai mostrar o mundo de reflexão e sensibilidade que começou com pequenas experiências com a sua câmara *Pathé-Baby* de 9 1/2 mm.

Deste modo, a construção estética da imagem nos filmes de *Humberto Mauro* tem uma imensa importância no entendimento da sua obra, assim como contribui para a valorização ainda maior deste cineasta no Cinema Brasileiro.

Filho de pai italiano e mãe mineira, *Humberto Mauro* nasceu a 30 Abril de 1897 “após cruciantes padecimentos” [P.E. SALLES GOMES, 1974] na Fazenda São Sebastião, em Volta Grande, distrito de Além Paraíba, mas só fora registado a 3 Maio de 1897 no cartório de Volta Grande. Após ter

passado sua infância estudando e vendendo cocadas na estação de trem com seu principal amigo e rival no negócio *Zé do Padre* e de ter no carpinteiro *José Cupertino* a sua primeira influência na técnica, cedo *Humberto Mauro* reforçou o seu culto pelo Catolicismo, interessou-se pela Música e estudou Engenharia, mas foi tarde o seu interesse pelo Cinema. Praticara natação, remo e pesca no Rio. Tirou um curso de electricidade por correspondência e dedicou-se à construção de rádios, Teatro e à escrita de romances. Só aos 25 anos com a sua *Pathé-Baby* filmara o seu primeiro filme: *Valadião, o Cratera*.

Tendo em conta o seu interesse e formação em maquinaria e electricidade, ele sempre foi curioso das coisas artísticas e mecânicas, de forma a que, nas filmagens, sempre demonstrou todo o seu conhecimento e inventividade técnica. Todo o sentimento e pensamento de *Humberto Mauro* estarão descritos na sua linguagem cinematográfica, num compromisso com a evolução da técnica. Será nítido, então, o seu interesse pelo progresso técnico e pela modernidade, num claro sintoma de demonstrar a verdadeira identidade brasileira. Também é compreensível sua anteposição pelo cenário rural [natureza] e a sua ligação ao Rio e cachoeira nas suas locações em *exteriores* "*Cinema é cachoeira*" mostrando ao espectador uma necessidade interna de representar a natureza e proporcionando cenas de belo recorte. O apego ao universo rústico demonstra a necessidade de mostrar "a verdadeira imagem do Brasil", assemelhando-se a um pintor paisagista.

Portanto, tanto a fotografia quanto a cenografia, têm um papel importantíssimo na construção do conteúdo narrativo e sensorial dos filmes de *Humberto Mauro* e neste sen-

tido serem responsáveis directos na feitura dos filmes e sendo cruciais para a população brasileira em termos culturais e educacionais.

*O Descobrimento do Brasil* [1937], Humberto Mauro, pelo seu carácter de representação e, portanto, de discurso sobre um passado remoto, como "filme histórico" desempenha uma função documental demarcada sobre o período que retrata, remontando o passado. Na verdade, o filme acaba por falar mais sobre o seu presente, não obstante seu discurso esteja aparentemente apenas centrado no passado. Mesmo assim, ele desempenha um papel significativo na difusão e na polemização do conhecimento histórico e vai acirrar novas chamas sobre o debate historiográfico, trazendo à tona temas que pareciam estar esquecidos pela História. Neste sentido, *O Descobrimento do Brasil* [1937], Humberto Mauro, é testemunha da época na qual foi produzido e simultaneamente *representação do passado*, forjando um enfoque na memória nacional e tentando constituir uma paridade relacional entre a verdade autêntica do Brasil e o colonialismo e *Humberto Mauro* conseguiu estabelecer essa dialéctica de um povo colonizado em luta contra essa colonização.

Esta configuração vai ajudar a definir quais são as imagens que devem interpretar e definir o Brasil, de forma a que o país adopte o Cinema como lugar de impacto de construções da *nação e identidade*, da crítica e da história do cinema brasileiro [a partir das suas imagens]. As imagens têm um papel preponderante no estímulo de emoções. A imagem como representação resulta da apreensão do olhar do indivíduo que, por sua vez, é condicionado pela esfera da rememoração e da lembrança recorrente. E a luta pela exis-

tência de um verdadeiro cinema brasileiro é a mesma do povo brasileiro: livrar-se do "ocupante" que coloniza o cinema e as consciências. Impossível separar essas visões e práticas de um período histórico de descolonizações.

Será pela abordagem historiográfica que o Cinema funcionará como agente histórico de consciencialização porque "o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História" (M. FERRO, 1992).

Todo "filme histórico" é uma *representação do passado* e, portanto, um discurso sobre o mesmo e, como tal, está imbuído de subjetividade. No entanto, a *subjetivação do discurso histórico* não deverá estar associada a um corte radical com o passado, pois essa não será a melhor representação do processo histórico. A história não se processa pela emergência abrupta de eventos, mas alguns deles podem-lhe imprimir um determinado curso, nem sempre previsto nos seus antecedentes. Para se captar o seu conteúdo histórico é necessário que o historiador, primeira e momentaneamente, renuncie à busca objectiva da "verdade histórica".

Sendo assim, *O Descobrimento do Brasil* [1937], Humberto Mauro aborda um acontecimento histórico cuja existência é comprovada por um documento historiográfico que corresponde a um vestígio de um acontecimento que teve existência no passado e que conta com a presença de personagens históricos reais no seu enredo [interpretados por atores]. Não se trata apenas de um filme detentor de uma asserção pós-iluminista de *mostrar as coisas tal como realmente sucederam* ou em que se realiza uma mera reconstrução audiovisual do passado, mas sim uma reflexão que contribui para a difusão dos

conhecimentos históricos. Está instaurado o Filme como discurso sobre o passado.

## Bibliografia

- ALMEIDA, Avelino (1989); *Do cinema educativo*. São Paulo: Moderna
- ANDERSON, Benedict (1983); *Imagined Communities*. Londres: Verso
- ANDERSON, Benedict (1989); *Nação e consciência nacional*. Trad. De Lólio L. de Oliveira. São Paulo: Ática
- AVELLAR, José Carlos e outros (2004). *Memória, história e identidade*. Revista *Cinemais*, Rio de Janeiro, out./ dez.
- BARTHES, Roland (2002); *Realismo: mito, doutrina e tendência histórica*. Buenos Aires: Lunaria
- BERNADET, Jean-Claude (1995). *Historiografia clássica do cinema brasileiro; metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume
- COOK, David (1990); *A History of narrative film*. New York: Ed. W. Norton & C,
- FERRO, M (1992). *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra,
- GEADA, Eduardo (1998); *Os mundos do Cinema: modelos dramáticos e narrativos no período clássico*. Lisboa: Editorial Notícias
- GOMES, Paulo Emílio Salles (1974); *Humberto Mauro: Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, Edusp

- HAMBURGUER, Esther (2005); *Políticas de Representação: ficção e documentário*; São Paulo: Cosac e Naif
- MATE, Cecília Hanna (2002). *Tempos modernos na escola: os anos 30 e a racionalização da educação brasileira*. Bauru: Edusc; Brasília: INEP
- MORETTIN, Eduardo Victorio (2001); *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme O Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro..* Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2 vols
- ROCHA, Glauber (2003). *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify
- SCHVARZMAN, Sheila (2004). *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP
- SCHVARZMAN, Sheila (2003); *O livro das letras luminosas – Humberto Mauro e o Instituto Nacional de Cinema Educativo*. In: FABRIS, Mariarosaria (et al.). *Estudos Socine de Cinema*, Ano III. Porto Alegre: Sulina