

O TEMA DO DESCOBRIMENTO NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 30

Eduardo Victorio Morettin*

Descobrimento do Brasil. Direção de Humberto Mauro, 1937.

Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro, faz parte de um amplo cenário cultural que buscava legitimar simbolicamente o regime de Getúlio Vargas, visto como responsável pela consolidação do Estado Nacional. Apesar de não ser pura e simplesmente uma “peça de propaganda”, a obra de Mauro, em função do próprio tema, encaixava-se perfeitamente à idéia de formação de um corpo coeso em torno de objetivos comuns e comandado por um líder que se colocava acima das possíveis divergências sociais. Suas imagens, como a da recepção dos índios pelos portugueses na embarcação de Pedro Álvares Cabral, constroem uma representação harmônica de nosso passado afinada com o período. No entanto, como já foi apontado, não podemos reduzir o trabalho do diretor mineiro a um puro reflexo de seu momento. Antes de tecermos mais considerações sobre o filme, gostaríamos de apresentar um pequeno resumo de seu enredo.

Descobrimento pode ser dividido em duas partes. Na primeira, acompanhamos a viagem da frota comandada por Cabral até o 22 de abril. A narrativa nos coloca diante da expedição já em deslocamento pelo Atlântico. Somos apresentados a todas as personagens envolvidas com a empreitada, como o próprio Cabral, Pero Vaz de Caminha e frei Henrique, entre outros. Acompanhamos as dificuldades para a concretização da expedição, como a perda de uma das naus e o decorrente abatimento que recai sobre o grupo. Ao mesmo tempo, percebemos a expectativa e a ansiedade que tomam conta de todos em função da iminência da descoberta.

* Professor do Departamento de História, Universidade Paulista.

A segunda parte inicia-se logo após a terra ser avistada. A partir de então, o contato entre as duas culturas torna-se o tema principal. Em primeiro lugar, dois índios são recebidos como “hóspedes” por Cabral e seu *entourage* no interior da nau Capitânea. O tratamento conferido aos nativos dá o tom da relação entre as duas culturas: confiança e amabilidade. Depois disto, os portugueses desembarcam em terra. Nela, o convívio se estreita de maneira ainda mais harmoniosa, confluindo para a celebração deste encontro por meio da realização da Primeira Missa, em que índios e brancos assistem de maneira compungida a instalação do cristianismo no Brasil.

Descobrimento foi pensado inicialmente como um curta-metragem sobre a região produtora de cacau na Bahia, que conteria uma pequena reconstituição da descoberta do Brasil¹. Produzido pelo Instituto de Cacau da Bahia, *Descobrimento* deixou de lado este aspecto documental, inserindo-se dentro de um projeto mais amplo de discussão acerca das possibilidades do uso do cinema para fins educativos².

De acordo com este projeto, era importante validar “cientificamente” o discurso cinematográfico, adotando-se estratégias de autenticação com o objetivo de diferenciar o filme educativo dos melodramas de época, quando não existia a preocupação com a chamada verdade histórica. Isto pode ser percebido pelos créditos iniciais de *Descobrimento*, nos quais, além da equipe técnica, são apontados os responsáveis pela orientação histórica do filme, a saber, Afonso de Taunay, diretor do Museu Paulista, e Edgar Roquette-Pinto, dois intelectuais reconhecidos em seu período. Somos informados também da participação do renomado Heitor Villa-Lobos, compositor da música utilizada no filme, e de Mário de Queiroz, coreógrafo das danças indígenas.

Além dos dados contidos na apresentação do filme, a narrativa recorre a outras estratégias de legitimação, dispostas no interior de seu próprio discurso. O cuidado em fornecer a informação precisa pode ser percebido no emprego de mapas ao longo da obra. Estes indicam a trajetória exata da expedição e os diversos pontos geográficos percorridos pela frota. Por outro lado, os elementos cênicos contribuem para que este esforço de acuidade seja atingido, pois visualizamos alguns instrumentos de “época”, como o astrolábio e o quadrante, por exemplo. A busca de veracidade transparece ainda

1 Cf. *Cinema Brasileiro*, sem autor, *Cinearte*, n. 444, 1 de agosto de 1936, p. 10.

2 Sobre o projeto de cinema educativo e as produções de filmes históricos na primeira metade do século ver Morettin, Eduardo. “A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949)”. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo, Nova Série, vol. 5, jan./dez. 1997, pp. 249-71.

na língua adotada pelas personagens: os índios usam o tupi, e os brancos apresentam o sotaque dos habitantes de nossa antiga metrópole.

Afora estes recursos mais evidentes, a narrativa recorreu a outros procedimentos mais sutis. Em primeiro lugar, o trabalho de Mauro mobilizou todos os referenciais iconográficos produzidos no século XIX acerca do tema do Descobrimento, por intermédio de referências aos quadros *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles; *Elevação da Cruz em Porto Seguro*, de Pedro Peres; *Desembarque de Cabral em Porto Seguro em 1500* e *Nau Capitânea de Cabral* (ou *Índios a bordo da Capitânea de Cabral*), ambos de Oscar Pereira da Silva, e *Terra!*, de Aurélio de Figueiredo.

No entanto, o principal elemento abonador da fidelidade histórica de *Descobrimento* foi o uso da Carta de Pero Vaz de Caminha. A idéia dos realizadores do filme era a de colocar o documento em primeiro plano, como se a fonte e, conseqüentemente, a história falassem por si. Dentro de uma classificação de época, proposta por Roberto Assunção Araújo, em *Descobrimento* teríamos os próprios acontecimentos históricos como protagonistas, “com ação mais importante do que as figuras humanas”³.

A Carta foi empregada como base de elaboração de diversas seqüências. Apesar de feito em pleno cinema sonoro, a obra recorreu aos letreiros, que, em sua maior parte, são transcrições literais do relato de Caminha. Estas transcrições são acompanhadas das devidas aspas, indicando a preocupação com a referência às fontes, procedimento do fazer histórico transposto para a narrativa cinematográfica.

A recorrência ao documento completa-se com a tentativa de conduzir a narrativa pelo olhar do escrivão, como se a identidade entre o seu ponto de vista e aquilo que a câmera nos mostra fosse suficiente para atestar a autenticidade do relato fílmico. Mesmo nas cenas em que seu olhar não conduz o ponto de vista da seqüência, a simples presença de Caminha representaria o elo de ligação entre o que está descrito no documento textual e o filme, firmando a autoridade da tradução da fonte histórica em imagens.

Neste sentido, cabe ressaltar o momento em que Caminha é inserido na história. De acordo com os dados fornecidos pela narrativa, e conforme a cronologia da própria Carta, encontramos-nos entre os dias 14 e 22 de março. No interior do navio, vemos o escrivão abrir um maço de folhas, em cuja capa se lê: “Cuaderno de Pero Vaz de Caminha/Escrivam d’El Rei”. É importante destacar que estas páginas estão em branco,

3 *O cinema sonoro e a educação* (tese), s/l. n/ed., 1939, p. 35.

indicando que o trabalho de registro das observações está por ser feito. Isto significa que as imagens posteriores terão, direta ou indiretamente, relação com o preenchimento deste diário. Estabelece-se aí um paralelo entre dois campos: um, mais amplo, vinculado a tudo o que a narrativa nos mostra; outro, mais restrito, correspondente a Caminha e a sua história. Dado que a instância do oficial é aquela que confere autenticidade ao discurso, a narrativa precisa nos fazer crer que, a partir da apresentação do caderno, tudo aquilo que veremos será fruto da coleta de informações a ser registrada ao longo da viagem. Para tanto, bastam o olhar e a presença de Caminha para conferir veracidade à descrição. É por isso que voltamos ao caderno apenas no final, depois da encenação da Primeira Missa, quando o escrivão lê os trechos finais de seu relato a Cabral e frei Henrique, entre outros, submetendo-os à apreciação de seus superiores.

Como veremos, a maneira pela qual estas questões se apresentam reflete uma opção da narrativa, além de marcar a especificidade do próprio cinema. Uma primeira questão diz respeito à cronologia, tão prezada por historiadores como Taunay. Certamente, era de seu conhecimento, por intermédio de Capistrano de Abreu, que a carta fora escrita após a chegada ao Brasil, muito provavelmente a partir da noite de 26 de abril⁴, e não antes. *Descobrimento*, conforme indicado acima, antecipa o início do trabalho de registro a fim de que possamos acompanhar o relato com a testemunha daquele momento histórico. Dentro do campo de competências destes intelectuais, há aí um curioso sacrifício da chamada verdade histórica em detrimento da composição fílmica. Em relação à primeira parte da obra, obedecer à discussão historiográfica traria um problema de difícil resolução para o narrador: como conciliar o caráter testemunhal dos fatos observados e o apego à objetividade científica sem que as cenas fossem permeadas pela presença/olhar de Caminha?

A solução dada pela narrativa parece resolver o problema, e esta resolução aponta para a singularidade do cinema. O meio adotado para se contar a história do descobrimento é diverso dos outros suportes até então utilizados, quer seja a história, quer seja as artes plásticas, solicitando arranjos diferentes dos conhecidos até então. Assim, cabe ressaltar mais uma vez, que nem tudo corresponde ao olhar de Caminha ou é transposição de sua carta, bastando para isso indicar, por exemplo, todas as imagens que se

4 Cf. "O Descobrimento do Brasil pelos portugueses". In: Abreu, João Capistrano de. *Descobrimento do Brasil*. s/l, Sociedade Capistrano de Abreu, 1929, p. 150.

encontram antes da apresentação do escrivão e depois da partida da esquadra de Cabral rumo às Índias.

Dentre estas imagens destaco uma seqüência anterior à da apresentação do oficial. No interior de um navio, à noite, percorremos, entre outros ambientes, o alojamento dos marinheiros. Preside a seqüência um tom, que se não é sombrio ou melancólico, certamente está distante da euforia enunciada pelos planos antecedentes. A música de Villa-Lobos é empregada com o intuito de corroborar este sentido. Um dado importante reside no fato de que desde o início da seqüência somos levados a acreditar que a música é um elemento externo à ação das personagens apresentadas. No entanto, a câmera, ao deslocar-se pelo ambiente, mostra-nos um marinheiro tocando o instrumento que produz a música por nós ouvida. Este sutil movimento de internalização de um dado *a priori* externo confere à música de Villa-Lobos um tônus de autenticidade, pois ela é representada como se fosse de época.⁵

Esta pequena seqüência nos coloca algumas indagações. Qual seria o estatuto do narrador nestes momentos iniciais? Se os olhos de Caminha conferem ao discurso o tom de testemunho verídico, quem nos apresenta as primeiras cenas? Se a Carta inspira a verdade histórica sobre a qual se assenta o discurso fílmico, quais seriam as bases que garantiriam o grau de cientificidade aos primeiros momentos da obra? Estas questões podem ser aplicadas para outras seqüências também. Claro está que há uma narração que engloba o ponto de vista de Caminha, superando-a na construção de um olhar sobre o novo mundo. Identificá-la a partir do exame do específico fílmico é uma das tarefas que ainda nos cabe neste momento, a fim de que possamos analisar a adequação, ou não do filme aos projetos ideológicos que se encontram em sua origem. Trata-se de um convite à reflexão em meio a tantos festejos, quer sobre os 500 anos, quer sobre o próprio Humberto Mauro.

5 A trilha sonora da versão em vídeo, lançada em 1997 pela Funarte, foi completamente adulterada. No lugar da trilha original, os "restauradores" usaram a gravação de 1993 de *Descobrimento*, feita por Roberto Duarte, com o Coro e Orquestra da Rádio de Bratislava. Entre outras perdas – como sabemos, cada regente tem a sua visão sobre a obra que conduz –, destaco a modificação feita nesta seqüência, na qual, ao invés do instrumento desenvolvendo o seu tema em solo, ouvimos a música orquestrada. O sentido original, conforme apontado acima, perde-se completamente.