

UMA ANÁLISE DO FILME *DESCOBRIMENTO DO BRASIL*

Eduardo Victorio Morettin
Professor da UNIP/SP

RESUMO: Este escrito analisa o filme *Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro. O filme pretendeu fidelidade realista ao acontecimento apresentado, citando documentos de época. Estratégias narrativas demonstram conexões entre a obra de Mauro e o universo político brasileiro dos anos 30

PALAVRAS-CHAVE: Cinema brasileiro – Humberto Mauro – Cultura na era Vargas – Brasil colonial.

ABSTRACT: This paper discusses Humberto Mauro's movie *The discovery of Brazil*. The movie claimed realist fidelity on exhibited event referring epoch documents. Narrative strategies prove links between Mauro's work and Brazilian political universe of 30s.

KEYWORDS: Brazilian cinema – Humberto Mauro – Vargas years culture - Colonial Brazil.

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 na idéia de formação de um corpo coeso em torno de

objetivos comuns e comandado por um líder que se punha 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.

Descobrimento... foi produzido pelo Instituto de Cacau da Bahia, inserindo-se num projeto mais amplo de discussão acerca das possibilidades do uso do cinema para fins educativos (MORETTIN). De acordo com esse projeto, era importante validar “cientificamente” o discurso cinematográfico, adotando-se estratégias de autenticação com o objetivo de diferenciar o filme educativo dos melodramas da época, nos quais não existia a preocupação com a chamada verdade histórica. Isso pode ser percebido pelos créditos iniciais de *Descobrimento...*, onde, 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 pelo filme, e de Mário de Queiroz, coreógrafo das danças indígenas.

Além dos dados contidos na apresentação do filme, a narrativa recorre a diversas estratégias de legitimação, dispostas no interior de seu próprio discurso. Um dos principais elementos abonadores 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. A Carta foi empregada como base de elaboração de diversas seqüências. Apesar de feito em pleno cinema sonoro, a obra recorreu aos leitores, 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 escritor, 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 onde o 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.

Nesse 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 escritor abrir um maço de folhas, onde se lê na capa: “Cuaderno de Pero Vaz de Caminha/Escrivam d’El Rei”. É importante destacar que estas páginas estão em branco, indicando que o trabalho de registro das observações está por ser feito. Isso significa que as imagens posteriores terão, direta ou indiretamente, relação com o preenchimento daquele 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 escritor lê os trechos finais de seu relato a Cabral e a frei Henrique, entre outros, submetendo-o à apreciação de seus superiores.

A maneira pela qual essas 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 abril (CAPISTRANO DE ABREU), e não antes. *Descobrimento...*, confor-

me 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 desses 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 essa 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 a história, quer 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 encontram antes da apresentação do escrivão e depois da partida da esquadra de Cabral rumo às Índias.

Dentre essas 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 esse 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 deslo-

car-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.

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.

Aquela pequena seqüência nos coloca algumas indagações. Qual seria o estatuto do narrador nesses 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?

Essas 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.

Bibliografia

CAPISTRANO DE ABREU, João. *Descobrimento do Brasil*. Sem local, Sociedade Capistrano de Abreu, 1929.

MORETTIN, Eduardo. *A representação da história no cinema*

brasileiro (1907/1949), in *Anais do Museu Paulista (História e Cultura Material)*. São Paulo, Nova série. v. 5: p. 249/271, janeiro/dezembro de 1997.