

O DESCOBRIMENTO DO BRASIL (1937): UMA LEITURA Histórica DO PRIMEIRO FILME EDUCATIVO PRODUZIDO PELO GOVERNO VARGAS

*Carolina Cavalcanti Bezerra
Pós-Graduação (Mestrado em
Andamento), pela Faculdade de
Educação da UNICAMP.*

Cinema e a educação visual

A escolha das imagens como objeto de estudo, deve-se à sua importância na sociedade atual e, também, à sua presença nos temas e preocupações educacionais. Portanto, justifica-se pela relevância que o assunto apresenta, seja para a educação, enquanto forma de organização e transmissão de conhecimento, seja para a sociedade, receptora e reprodutora destes saberes.

Segundo Pierre Bourdieu, “a experiência das pessoas com o cinema contribui para desenvolver o que se pode chamar de competência para ver, isto é, uma certa disposição, valorizada socialmente, para analisar, compreender e apreciar qualquer história cinematográfica”. Mas Bourdieu entende, também, que essa competência não é adquirida apenas se vendo filmes. Toda atmosfera cultural em que as pessoas estão inseridas, lhes permite desenvolver determinadas maneiras de lidar com os produtos culturais.

Sendo assim, o grupo social e as experiências culturais do espectador influem de maneira importante na leitura que fará do filme. A começar pelo “gostar” ou “não gostar”. Então, “o gosto pelo cinema enquanto sistema de referências está muito ligado à origem social e familiar das pessoas”¹.

Desta forma, ir ao cinema constitui uma “prática social importante que atua na formação geral das pessoas e contribui para distingui-las socialmente”². O cinema, enquanto produto cultural participa da socialização dos indivíduos. Dentro da sociologia, podemos buscar as definições de socialização em dois autores importantes: Emile Durkheim e Georg Simmel.

¹DUARTE, R. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.17.

²Op. cit., p.14.

Durkheim acreditava que os indivíduos nascem egoístas e associais. Possuindo apenas alguns instintos básicos para sobreviver. A sociedade, representada pelos adultos, incute sobre os recém-chegados, os requisitos necessários ao convívio em sociedade. Para ele, a educação tem um papel importantíssimo neste processo, pois é ela que vai possibilitar a formação do ser social. Assim, tornar-se social significa interiorizar, pela ação educativa, “um sistema de idéias, sentimentos e hábitos que exprimem em nós o grupo ou os grupos diferentes do quais fazemos parte. Tais são as crenças religiosas, os valores morais, as tradições nacionais ou profissionais, as opiniões coletivas de toda espécie” (DUARTE, 2002, p. 15)³.

Por sua vez, Simmel, vê a “socialização como um processo no qual o indivíduo socializado tem participação ativa, interfere nas condições em que ela acontece e modifica o mundo social” (DUARTE, 2002, p. 15)⁴. Assim, a socialização é algo que está sempre em construção e não apenas uma transmissão de valores, normas, regras. Para ele, o ser social é um produto de um conjunto de interações, em que possui um papel ativo a desempenhar, sejam interações em ambientes intencionalmente educativos (escola, igreja, família) ou em que não exista intencionalidade pedagógica (grupo de pares, relações de trabalho, etc...).

Apesar das diferenças de visão, Simmel e Durkheim concordam que a educação na escola é apenas uma das muitas formas de socialização de indivíduos humanos. Assim, faz-se importante identificar e analisar todos os espaços e circunstâncias nos quais esses processos acontecem. Um destes espaços é o cinema. Segundo Duarte:

“Ver filmes, é uma prática social tão importante, do ponto de vista da formação cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais”⁵.

Pensando nos aspectos mais subjetivos da vida social, como concepções acerca do amor romântico, fidelidade conjugal, sexualidade, etc, possuem como referência significações que emergem das relações construídas entre espectadores e filmes. Estes aspectos subjetivos são permeados ao terem contato com obras artísticas. Assim:

³DUARTE, R. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.15.

⁴Op. cit., p.15

“Parece desse modo que determinadas experiências culturais, associadas a uma certa maneira de ver filmes, acabam interagindo na produção de saberes, identidades, crenças e visões de mundo de um grande contingente de atores sociais”⁶.

E enquanto os olhos vêem o que as imagens narram, a massa de espectadores acredita mesmo ser possível aprender, viajar, conhecer e saber através, essencialmente, do depoimento das cores, formas e sons vistos. Afinal, estamos vendo. Estamos vendo? Será que o conhecimento que adquirimos através da imagem é o real ou uma representação/reconstrução deste? E o que isso significa para a formação de nossa inteligibilidade do mundo?

Interessa-nos, particularmente, pensar a imagem enquanto representação do real para uma sociedade que vem sendo, cada vez mais, alfabetizada tanto pelas imagens que circulam em nosso cotidiano, quanto pelas metodologias de uso destas na educação.

“As palavras nas línguas alfabéticas são sempre representantes abstratos daquilo a que se referem, pessoas, coisa, idéias. Já a imagem-som é uma reprodução real daquilo que reproduz, independente de ser um telejornal ou um filme de seres fantásticos. Aparece visualmente como se fosse real e o é, pois vemos sua forma, cor, movimento, som”⁷.

Estamos presenciando uma cultura social completamente envolvida nos meios de transmissão de imagens. Cadeias de fotogramas que estão, pouco a pouco, se constituindo como a principal fonte de conhecimento, informação e formação da história e da sociedade que se apresenta no mundo da imagem.

Por tal motivo, a escolha da imagem como elemento principal da pesquisa justifica-se por sua importante expressão na educabilidade e na construção da memória do homem/mulher atual:

⁵Op. cit., p.17.

⁶DUARTE, R. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.19.

⁷ALMEIDA, M. J. A. *A Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994, p.19.

*“Ver filmes, analisá-los, é a vontade de entender a nossa sociedade massificada (...). Uma sociedade que se educa por imagens e sons, principalmente da televisão, quase uma população inteira (ricos, médios e pobres) que não tem contato com a escrita, o contato da memória escrita, a reflexão com a escrita. E também a vontade de entender o mundo pela produção artística do cinema”.*⁸

Entender o mundo pela produção artística do cinema. Compreender as concepções e relações humanas através da produção de representações, alegorias, cenários, coreografias, musicalidade, cores, formatos, e todo o aparato financeiro, social, histórico, mercadológico, etc. que compõem o cinema. Interpretar a sociedade pela forma como o conteúdo e o contorno destas expressões se relaciona com o espectador e o envolvem numa trama de conhecimentos e valores que são assimilados e reproduzidos em seu desenvolvimento.

Por isso, o interesse da Educação pelo cinema se dá pela sua dimensão eminentemente pedagógica. Precisamos entender qual é o alcance desta participação na vida das pessoas. “Grande parte da população vê o real naturalizado, reproduzido pelo audiovisual, como a verdadeira representação visual do real, com a qual opinam, produzem verdades e agem, tanto no mundo cotidiano como no intelectual, acadêmico”⁹.

Neste movimento, percebemos a necessidade de recortar, dentre as inúmeras possibilidades que o cinema nos propõe, aquela que irá nos acompanhar ao longo de toda a trajetória deste estudo; o cinema de Humberto Mauro, em particular, o filme *O Descobrimento do Brasil*.

Educação visual através de Humberto Mauro

“Um filme é como uma pessoa. É só dialogar com ele: o que podemos perguntar-lhe, o que ele pode nos responder?” Jean-Claude Bernadet

⁸ALMEIDA, M. J. A. *A Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994, p.12.

⁹ALMEIDA, C. A. *O cinema como “agitador de almas”: argila, uma cena do Estado Novo*, São Paulo: Annablume/FAPESP, 1999, p.25.

Com este mesmo pensamento o cinema educativo ou nacionalista dominado pelo controle do Estado¹⁰ começou a servir às ideologias nacionais.

Em 1937, Humberto Mauro¹¹, dirige *O Descobrimento do Brasil*, seu primeiro filme para um órgão governamental, o Instituto do Cacau da Bahia (ICB)¹². Neste, o cineasta detalha a chegada dos portugueses ao Brasil até a realização da Primeira Missa celebrada no país.

Depois de produzido este filme foi incorporado pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) que teve, em 1932, seu primeiro movimento de oficialização com o Governo Provisório que designou decreto assinado por Getúlio Vargas e Francisco Campos¹³.

Nesta data, o então Ministro da Educação, Francisco Campos, tinha como compromisso do seu ministério, fazer “sistematização da ação governamental na área do cinema educativo, através de órgão próprio”¹⁴. Entretanto, havia uma forte tendência de fazer uso do cinema como ferramenta de divulgação das ações do governo de Getúlio Vargas.

Edgar Roquette-Pinto, idealizador e criador do INCE pensava os seguintes objetivos para o Instituto: “promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como um processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular” ou ainda “instruir aqueles que não tiveram educação formal”¹⁵.

¹⁰MACIEL, A. C. de M. D. *Figuras e Gestos de Humberto Mauro: uma edição comentada*. Dissertação de Mestrado - Departamento de Artes, Instituto de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, 2000, p.12.

¹¹(1897-1983) Diretor nascido em Volta Grande (MG) e de grande importância para o desenvolvimento da cinematografia nacional. Em 1910 tem seu primeiro contato com o cinema através de filmes exibidos em Cataguases. Seu primeiro filme intitulado *Valadião, o cratera* data de 1925. Em 1974 filma seu último filme, *Carro de Bois*, único trabalho realizado em cores por Humberto Mauro.

¹² Órgão fundado em 1931 que sobrevivia com uma verba da produção de cacau e financiava, através de empréstimo, obras públicas.

¹³ Ministro da Educação do governo provisório de Getúlio Vargas até 1934. Um dos trechos do decreto explicita: “considerando que os filmes educativos são material de ensino, visto permitirem assistência cultural, com vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos”.

¹⁴SCHWARTZMAN, S. et al. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000, p.173.

¹⁵RAMOS, F.P. e MIRANDA, L.F. (orgs). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000, p.471.

À convite de Roquette Pinto, Mauro torna-se parte do *staff* do INCE produzindo centenas de filmes nos quase 30 anos que trabalhou para divulgar e popularizar conceitos de medicina, história, geografia, zoologia etc.

O papel de Humberto Mauro na educação nacional através de imagens iniciou-se bem antes de sua direção de *O Descobrimento do Brasil*¹⁶, seu primeiro grande trabalho com moldes de superprodução. Baseado na Carta de Pero Vaz de Caminha sobre as descobertas em terras brasileiras, “é também o resultado da apropriação fílmica de documentos consagrados a que o filme se propõe reconstituir”¹⁷.

“(…) *O Descobrimento do Brasil e Os Bandeirantes, são reconstituições históricas, encomendadas por instituições públicas. O primeiro tem um frescor de tratamento histórico que é raro em qualquer cinematografia*”¹⁸.

Propunha-se como marco do “nascimento de uma nação” (fazendo aqui referência ao filme de D.W. Griffith¹⁹ de mesmo nome) ambicionando a releitura do documento acima citado (carta de Vaz de Caminha) através de imagens.

Um bom motivo para um novo olhar da obra

Qual a relevância deste estudo? Qual seria o incentivo em trabalhar mais uma vez com Humberto Mauro e sua obra *O Descobrimento do Brasil*?

Olhar para o filme *O Descobrimento do Brasil* de Humberto Mauro como obra audiovisual de instrução, informação e educação política do governo de Getúlio Vargas.

¹⁶Já pequeno interessava-se por todo tipo de novidade, e sua primeira ‘paixão’, seria o rádio. O teatro também viria a ser um dos assuntos de empenho nas conversas de Mauro. A admiração por diretores já renomados, fez de Mauro, um amante do cinema clássico. Era atraído pelo trabalho dos cineastas Charlin Chaplin, D. W. Griffith, King Vidor, Ernst Lubitsch e Serguei Eisenstein (RAMOS, 2000, p.363).

¹⁷SCHVARZMAN, S. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p.146.

¹⁸GOMES, A. C. G. (org.). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2000, p.64.

¹⁹David Wark Griffith, nascido em 22/01/1875 e morto em 21/07/1948 de uma hemorragia cerebral, dirigiu em 1915 *O Nascimento de uma Nação*, baseado no romance *The Clansman*, de Thomas Dixon. Uma obra que exaltava a Ku Klu Klan e menosprezava os negros e seus anseios de uma nação igual para todos.

Identificar e analisar a construção estética de uma imagem de Estado e o apelo a um sentimento de nacionalismo que o filme apresenta.

A proposta de investigação baseia-se na construção metodológica que deverá debruçar-se, fundamentalmente, sobre alguns princípios e estudos acerca do tema e considerar as teorias que garantam a especificidade do estudo das imagens e sons em movimento.

“Como fazer para que, depois da sessão, o espectador se lembre mais do enredo e dos personagens, que das movimentações da câmara? Para isto, foi necessário desenvolver uma linguagem que passasse como que despercebida”.²⁰

Nestes momentos despercebidos de cortes e focos escolhidos é que construímos o sentido da narrativa da imagem. A inteligibilidade da imagem é compreendida nesta dança de cortes e movimentos, onde o espectador constrói e re-constrói sua história, memória e compreensão do mundo que se propõe a ele. E é nesta mesma dança que se constituem os conteúdos do(s) autor(es/as) da imagem.

“Diante desta situação, em que a maioria das imagens produzidas na atualidade se dissolvem no ar, deixando apenas uma sensação de estranheza e mal-estar, é preciso garimpar em meio às produções e experiências com imagens e com a reprodução de imagens, aquelas que possam iluminar nossa vida contemporânea, trazendo à tona a possibilidade de compreensão da mesma”.²¹

Assim como a imagem, será necessária a escolha de algumas narrativas e concepções que se formulam acerca do Estado e do nacionalismo do período Vargas, em particular àquelas que se vinculam à Carta de Pero Vaz de Caminha, base para a criação da Obra de Humberto Mauro.

²⁰BERNADET, J-C. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p.41.

²¹MIRANDA, C. E. A. *O que estamos vendo? Um estudo sobre a imagem e educação na era da reprodutividade técnica*. Campinas, 1996. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, p.11.

Assim, para este momento, assumimos como princípios de metodologia, em primeiro lugar, a compreensão das imagens como narrativas de construção da história e elemento essencial do processo de educação social e visual.

Uma nova leitura d' *O Descobrimento do Brasil* abre-se aqui, partindo do princípio que o filme foi construído através de imagens pré-concebidas resgatadas por Mauro. Tais como: a própria Carta de Caminha, as pinturas que retrataram a época do descobrimento do Brasil (*A primeira missa, Victor Meirelles/1860* entre outras) e obras cinematográficas assistidas (*O Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl/1934* entre outras).

Finalizando, a releitura de Humberto Mauro e sua obra mostram-se relevantes na medida em que a construção de um momento histórico através de imagens agentes e a formação da memória individual e coletiva sobre tal fato histórico²², foi construída em um governo onde o cinema começava a servir como ferramenta de divulgação de ideários políticos.

O novo caminho que vem sendo percorrido através do estudo das imagens apresentadas na obra, bem como seu poder na formação de uma memória específica (no caso aqui histórico), torna-se importante na medida em que cada vez mais o cinema e os filmes vêm sendo utilizados como ferramentas de instrução em salas de aula.

Jacques Le Goff ao tratar dos documentos (no caso os impressos) como monumentos históricos, tem um pensamento muito interessante que por si só incentivaria uma nova leitura d' *O Descobrimento do Brasil*:

“O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder. Só análise do documento quanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa”²³.

²² “A memória natural é aquela que está inserida em nossas mentes, nascida simultaneamente com o pensamento; a memória artificial é aquela que é fortalecida e conduzida pelo ensinamento da razão” In. ALMEIDA, M.J. *Cinema: Arte da Memória*. Campinas: Autores Associados, 1999, p.67.

²³ LE GOFF, J. Documento/Monumento. In: *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990, p.535-549.