

O “DESCOBRIMENTO” NO PENSAMENTO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO: DIÁLOGOS POSSÍVEIS QUANTO À IDENTIDADE NACIONAL

Alexandro Dantas Trindade

Uma das singularidades da história do Brasil é, como enfatiza Octavio Ianni em um de seus textos-síntese, o fato de o país se pensar de forma contínua e periódica, e particularmente de forma sistemática “no contexto de conjunturas críticas ou a partir de dilemas e perspectivas que se criam quando ocorrem rupturas históricas” (Ianni, 2004, p. 41). Nestes momentos, a sociedade nacional, ou alguns de seus setores mais atingidos pelas rupturas, analisam o curso dos acontecimentos, suas raízes próximas e remotas, suas tendências prováveis no futuro, e produzem em profusão explicações, interpretações ou teses que se multiplicam, se sucedem e polemizam entre si. A cada tentativa de desvendamento dessa sociedade, ocorrem novas tentativas de reinventar a nação. É sobretudo no âmbito da cultura, que “não é inocente”, que muitas vezes recoloca-se o debate sobre a questão nacional. “A nação é real e imaginária”, oferece-se como uma longa narrativa feita a muitas vozes “harmônicas e dissonantes, dialogando e polemizando, em diferentes entonações”; daí a impressão de o Brasil ser um país “em busca de uma fisionomia” (Ianni, 2004, pp. 176, 188).

Ao explorarmos um aspecto desta longa narrativa, relacionado às representações do Brasil elaboradas no âmbito da produção cinematográfica, procuramos delinear os contornos de uma produção imagética que ambicionou fixar uma representação sobre o que consideramos altamente emblemático na narrativa nacional: o “descobrimento” do Brasil. Com a agravante de que a imagem fotográfica, e sobretudo o cinema – ao incorporar também o movimento – têm o poder de conferir aos seus objetos a celebração de “realismo” (Xavier, 2005). Assim, o debate em torno da “impressão de realidade” reaparece constantemente na trajetória do discurso cinematográfico.

Certos filmes, tais como o de Humberto Mauro, *O descobrimento do Brasil* (1937), e o de Nelson Pereira dos Santos, *Como era gostoso meu francês* (1970), parecem-nos paradigmáticos desse esforço de (re)interpretação do imaginário sobre as raízes do Brasil.

48 Num texto que é referência obrigatória para os que se propõem a não apenas analisar a experiência do cinema no Brasil, mas igualmente refletir sobre as representações do “nacional” nas telas, o crítico Paulo Emílio Salles Gomes (1996)¹ procurou inventariar os impasses de um cinema genuinamente nacional, inscrevendo-o numa trajetória errática e oscilante entre surtos de efervescência e identificação entre obra e público, num horizonte quase sempre imposto pela indústria cinematográfica estrangeira,

¹ Paulo Emílio Salles Gomes aparece, ao lado de Decio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Ruy Galvão de Andrada Coelho, Gilda de Mello e Souza, Antonio Candido, dentre outros, como integrante de uma geração de intelectuais notabilizada por ter criado, em 1939, o “Grupo Clima”. Esse conjunto de jovens com diferentes formações acadêmicas, mas todos egressos da Universidade de São Paulo, propunha-se a realizar uma modalidade comum: a crítica aplicada ao teatro, ao cinema, à literatura e às artes plásticas. Como críticos “puros”, buscaram renovar a tradição ensaística brasileira, ancorada no que lhes parecia ser a ambiguidade entre a literatura e a carreira política (Pontes, 1998). Como veremos, Paulo Emílio é o crítico de cinema que estabelecerá a ponte entre Humberto Mauro e seu legado cinematográfico, e o movimento do Cinema Novo.

suas próprias representações e sua estética “artificial”. Com efeito, *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*, escrito em meados da década de 1970, se insere liminarmente entre a reflexão sobre o cinema brasileiro e a atuação no âmbito do movimento por um cinema novo e independente, vivido, naquele contexto, sob o impacto do clima repressivo imposto pela ditadura militar pós-1964. Paulo Emílio, assim como outros intelectuais e críticos do período, via-se ansioso por um cinema que pudesse expressar legitimamente o país num período marcado pelos debates apaixonados que, desde os anos 1950, articulavam a crítica cinematográfica “consagrada” à nova geração de cineastas responsáveis pelo Cinema Novo de 1960 (Bueno, 2000, p. 20).

Para Paulo Emílio, diferentemente dos cinemas norte-americano, japonês e europeu, que nunca foram subdesenvolvidos, e também das experiências de países colonizados e subdesenvolvidos que antepunham, com sucesso ou não, uma “cultura própria” como barreira aos “produtos da indústria cultural do Ocidente” (como nos casos do cinema indiano, islâmico e egípcio, por exemplo), a situação cinematográfica brasileira não possuiria um “terreno de cultura diverso do ocidental onde [pudesse] deitar raízes”. Como prolongamento do Ocidente, não haveria entre o “nós” e o “outro”, ou entre “ocupados” e “ocupantes”, “colonizados” e “colonizadores”, uma relação de ruptura, mas de identificação. Com efeito, na passagem que se tornou célebre, Paulo Emílio afirma que

não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional (Gomes, 1996, p. 90).

Algumas dessas vicissitudes nacionais estariam expressas nos acontecimentos históricos pelos quais passamos – Independência, República, Revolução de 30 – sem que os “ocupados” tivessem vez nestas que seriam as “querelas de ocupantes”. Perpassa o ensaio de Paulo Emílio, escrito num contexto de reescrita da história por parte de setores progressistas da classe média desiludidos com a marcha da modernização conservadora do pós-1964, o esforço em se criar uma nova imagem de Brasil que correspondesse a um processo de “descolonização”. Explica-se assim seu esforço, que com certeza não era isolado, no empreendimento de se “inventar uma tradição” de “descobridores” do Brasil a partir do cinema, e, sobretudo, uma tradição crítica e alternativa em relação aos modelos de representação submetidos a um olhar estrangeiro e colonizado.

Humberto Mauro como precursor do Cinema Novo?

50 Na voga do que Marcelo Ridenti (2000) identificou como a experiência do “romantismo revolucionário”², a década de 1960 foi inaugurada ao som e à luz do Cinema Novo. Os integrantes do movimento (Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim

² Sobre o “romantismo revolucionário”, Ridenti o entende como um conjunto de ideias, atitudes, escritos literários, ideais estéticos etc., que primavam por uma utópica vontade de transformação, mas sobretudo com os olhos voltados para o passado. Movia-o a “idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. Como o indígena exaltado no romance *Quarup*, de Antonio Callado (1967), ou a comunidade negra celebrada no filme *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (1963), na peça *Arena canta Zumbi*, de Boal e Guarnieri (1965), entre outros tantos exemplos” (Ridenti, 2000, p. 24). O romantismo revolucionário guarda semelhanças com o conservadorismo, sobretudo na sua crítica ao capitalismo e à racionalização e ao desencantamento do mundo. No entanto, à diferença de sua matriz reacionária europeia, a utopia que o alimenta não é um mero retorno ao passado ou à manutenção do *status quo*, mas uma forma específica de crítica à modernidade, rumo a um socialismo não conciliador com o *desenvolvimento das forças produtivas*. O texto de Ridenti se apoia nas considerações de Löwy e Sayre (1995), dentre outros. Sobre o Romantismo e o pensamento conservador, ver Mannheim (1986).

Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Eduardo Coutinho, Arnaldo Jabor, Paulo César Saraceni, dentre outros) entenderam seus trabalhos como protagonistas da busca de uma identidade “autêntica do cinema e do homem brasileiro”. No bojo da defesa de certos princípios técnicos e estéticos, tais como a “produção independente de baixo custo” e a eleição do “homem simples do povo brasileiro” como tema, o Cinema Novo coadunava-se também com uma espécie de “nacionalismo de esquerda” que propunha o resgate das “autênticas raízes brasileiras”. Nesse sentido, implicava no “paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, no limite, poderia romper as fronteiras do capitalismo” (Ridenti, 2000, p. 51). Como bem observou o cineasta Cacá Diegues, em entrevista à pesquisadora Zuleika Bueno em junho de 1999,

a minha geração, é uma geração que eu acho que foi a última safra de uma série de “redescobridores” do Brasil, não é? Eu acho que o Brasil começa a se conhecer na virada do século, sobretudo com o Romantismo, não só na literatura como até na historiografia também e aquele desejo de uma identidade, de se conhecer, de saber quem é [...] de reinventar [...]. Então, você tem os monstros dessa tendência que é Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, que na minha vida foi fundamental [...] e eu acho que a minha geração, do Cinema Novo, do tropicalismo, essas coisas que foram feitas por pessoas da minha geração, na música ou na própria literatura é a última representação desse esforço secular [...] de tentar redescobrir o Brasil (Diegues *apud* Bueno, 2000, p. 45).

51

Se a busca do povo brasileiro perpassava distintas manifestações culturais e linguagens estéticas, a busca de um cinema original era parte integrante deste retorno às

raízes. Daí o fato de Paulo Emílio Salles Gomes, em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinarte* (1974) – o livro que praticamente institui a discussão sobre cinema no Brasil –, ter criado também o “mito de origem” para o cinema brasileiro (Schwarzman, 2004, p. 67). Humberto Mauro surgia, assim, como o primeiro cineasta “autêntico”, expressão autônoma e original da nossa realidade.

O argumento lançado pelos intelectuais cinemanovistas reforça a imagem das raízes rurais de Humberto Mauro, um cineasta solitário que produz artesanalmente seus filmes nos anos 1920 na sua cidade natal, Cataguases (MG), e, nos anos 1930, no Rio de Janeiro, em torno dos membros da Revista *Cinearte* (Schwarzman, 2004, p. 67).

Contudo, na chave analítica concebida por Paulo Emílio (1974) – em torno da ideia de ciclos nos quais o cinema nacional, desde 1908, descreveria uma trajetória errática entre autonomia e heteronomia –, a produção fílmica de Humberto Mauro é selecionada: despreza-se a influência de Roquette-Pinto e a colaboração de Mauro para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince). Tais influências e colaborações são entendidas como “forma de respeito pedante pela cultura oficial” (Gomes, 1974, p. 451). Ao invés disso, o crítico estabelece uma leitura teleológica, na medida em que o legítimo cineasta só despontaria uma vez superada sua participação junto aos órgãos da ditadura Vargas (e ao cinema educativo em particular). Com efeito, afirma Paulo Emílio,

quando esta última [fase] for superada é que Humberto Mauro chegará à sua tardia e luminosa maturidade. Tudo nos leva a crer que o traço principal da plenitude alcançada será a volta ao tempo de *O thesouro perdido* e não me parece provável que o aprofundamento da pesquisa venha perturbar o círculo harmonioso que vislumbro (Gomes, 1974, p. 451).

O argumento de Paulo Emílio, oriundo do clima intelectual vivido por parcelas da classe média progressista das décadas de 1960 e 1970, enquanto tal, era extremamente sensível a qualquer proximidade entre o tipo de “realismo” que se queria buscar com o Cinema Novo e aquele concebido no final dos anos 1930, no limiar do Estado Novo, e do qual Humberto Mauro participou como cineasta a serviço do Ince.

Uma análise interpretativa d’*O descobrimento do Brasil*

Relativizando a leitura de Paulo Emílio, Sheila Schvarzman (2004) analisa o conjunto da produção fílmica de Humberto Mauro dando especial atenção à fase do cineasta junto ao Ince, vivenciada entre 1937 e 1964, e na qual produziu cerca de 357 documentários.

Ao longo de sua existência – 1936 a 1966 –, o Ince realizou filmes sobre educação física, cidades históricas, personagens da história nacional e eventos oficiais do governo, embora a maior parte de sua produção enfatizasse a divulgação de pesquisas científicas. De acordo com Fernão Ramos,

53

a narrativa documentária serve como ilustração para temas preparados por cientistas no campo biológico ou das ciências exatas. Existe nestes documentários um certo deslumbramento, um certo orgulho, com as novas perspectivas que as conquistas da ciência abrem ao saber humano, como forma de aplicação da racionalidade para analisar e classificar (Ramos [1999] *apud* Moncaio, s/d).

A história deste instituto, fundado em 1936 e vinculado ao Ministério da Educação e Saúde na gestão de Gustavo Capanema, confunde-se com a trajetória de Edgard Roquette-Pinto, o principal mentor intelectual da instituição. Roquette-Pinto teve, segundo Schvarzman (2007), impor-

tante atuação no desenvolvimento do cinema brasileiro desde os anos 1910, pensando-o enquanto “meio de comunicação no desenvolvimento e transformação da sociedade”. Ao conceber tal expressão desta forma, Roquette-Pinto acabava por rechaçar seu estatuto artístico e ficcional em nome da crença em seu poder pedagógico (Schwarzman, 2007, pp. 1-2). No cinema assim concebido, de inspiração positivista e de forte viés autoritário, afirma-se o papel da ciência e da cultura como instrumentos forjadores da nação. O cinema permitiria, portanto, a difusão do conhecimento, num caminho de mão única, em que os detentores do saber determinariam os saberes necessários aos incultos. Segundo Roquette-Pinto:

54

Há, no país [...] mais de 7.000.000 de jovens, cuja cultura só mesmo no cinema e no rádio encontra algum amparo. Não me esqueço da imprensa. João Ribeiro repete que os jornais, no Brasil, desempenham muitas vezes a função dos livros. Mas o rádio e o cinema vão aonde não vai o jornal: vão aos que não sabem ler...

Juntem-se, agora, aos jovens os adultos. Ter-se-á a visão da grande massa que precisa cada vez mais do cinema (Roquette-Pinto [1933] *apud* Schwarzman, 2007, p. 6).

Essas ideias não eram nada distantes daquilo que o mandatário do país sinalizava como sendo a tarefa demiúrgica do Estado na construção de uma nação homogênea. Aqui também o cinema cumpriria um papel estratégico:

[O Cinema] aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República. [...] Os sertanejos verão as metrópoles, onde se elabora o nosso progresso, e os cidadãos os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir. [...] Faz-se, também, mister,

para nos unirmos cada vez mais, que nos conheçamos profundamente [...].

O Cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos 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 (Vargas [1934] *apud* Schwarzman, 2004, p. 135)³.

O descobrimento do Brasil é o primeiro longa-metragem do Ince e sua verdadeira carta de intenções. A concepção de cinema como revelador do real, e não como atividade artística ou ficcional, aparece na minúcia de investigação histórica e no tratamento dado aos documentos. A menção à “colaboração intelectual e verificação histórica” de Roquette-Pinto e Affonso Taunay, diretor do Museu Paulista, logo nos créditos, inscreve indiretamente o filme numa tradição historiográfica cujo núcleo compunha-se também de Francisco Adolpho de Varnhagen, João Capistrano de Abreu e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB, fundado em 1838) (Morettin, 2000). Embora o filme tome como tema o descobrimento à luz da *Carta de Pero Vaz de Caminha*⁴, esta não é mencionada nos créditos. E é justamente sua não indicação antecipada que produz um efeito mais acentuado de realismo, uma vez que o filme incorpora a própria feitura do documento, diegeti-

55

³ Este discurso de Getúlio Vargas foi proferido na manifestação promovida pelos cinegrafistas, em 25 de junho de 1934.

⁴ Outros documentos também são referências para o filme, como a *Carta ao piloto anônimo* e a *Carta do Mestre João*, assim como *O descobrimento do Brasil*, de Capistrano de Abreu, de 1902. Aliás, Roquette-Pinto, parceiro de Mauro na realização do filme, foi aluno de Capistrano no Colégio Aquino, e considerava-se ainda discípulo do historiador (Schwarzman, 2004, p. 153).

camente, como parte do roteiro (figuras 1 e 2). A câmera, reconstituindo fielmente a escrita de Caminha, torna o gesto, e seu produto, caução da verdade restituída.

Esta tentativa deliberada de conferir veracidade, por sua vez, é uma das características da trajetória cinematográfica de Humberto Mauro, cuja perspectiva fotográfica constitui um “padrão estético” recorrente. Segundo Moncaio (s/d):

O cuidado extremo e a simplicidade ao enquadrar são características fortes de seus filmes [...] e o trabalho com a iluminação é também outra característica que se sobressai [...] vistos os limites técnicos impostos pela produção conhecidamente “artesanal”.

56



Figuras 1 e 2 – Cenas no interior da nau em *O descobrimento do Brasil*, nas quais se revela a intenção do diretor em acompanhar, silenciosamente, a feitura da Carta de Pero Vaz de Caminha.

Humberto Mauro coloca-se, desta forma, na posição de um repórter cinematográfico dentro da nau capitânia, ao lado de Cabral, Caminha, frei Henrique de Coimbra, marujos, soldados e degredados presentes na grande aventura marítima. Outro artifício usado para reforçar a imagem de documento histórico, no filme, é o recurso anacrônico às legendas e aos intertítulos, elementos característicos do cinema mudo (Schwarzman, 2004). Em conjunto com o uso

restrito de diálogos, a fotografia sombreada e a iluminação noturna, a sugestão é de monumentalidade do registro para a posteridade⁵.

A relação do filme com o imaginário pictórico é outro aspecto importante a ser destacado. Se já na segunda metade do século XIX o tema do descobrimento, delimitado pela historiografia, passa a ser também objeto da arte acadêmica, ao final do século, com as proximidades do 4º Centenário do Descobrimento, os grandes panoramas⁶ e livros didáticos servem à educação cívica das massas, assim como o cinema passaria a servir na década de 1930 (Morettin, 2000, p. 153). Por exemplo, o quadro de Victor Meirelles, *A primeira missa no Brasil*, de 1861, quando tomou a forma de panorama de grandes dimensões, em 1888, já era quase cinematográfico: a imprensa afirmava que “ofere[cia] ao visitante a sensação igual à que poderia ter observado o fato verdadeiro” (Morettin, 2000, p. 154).

No filme, podemos ver uma sequência (figura 3) que remonta ao quadro de Oscar Pereira da Silva, *Desembarque de Cabral em Porto Seguro em 1500* (figura 4), e, por fim, uma das referências mais marcantes d’*O descobrimento*: a cena da primeira missa (figuras 5 e 6). Não se trata de uma cena simplesmente inspirada no quadro de Victor Meirelles, mas sua mais fiel reprodução cinematográfica.

57

⁵ Ao lado destes elementos, de naturezas imagéticas, a música de Heitor Villa-Lobos é igualmente parte integrante do esforço de dotar o filme de uma narrativa épica. Contudo, a análise dos elementos sonoros do filme não será aqui desenvolvida. Para maiores referências, ver Schwarzman (2004) e Morettin (2000).

⁶ Os panoramas são pinturas de grandes dimensões surgidas no final do século XIX. Eles visavam divulgar obras já consagradas a um público maciço. O panorama da *Primeira missa*, por exemplo, tinha 115 metros de comprimento por 15 de altura e 36,6 de diâmetro. O espectador ficava no centro, observando a pintura cilíndrica e contemplando-a a 360º graus. Para tanto, construíam-se enormes rotundas e cobravam-se ingresso ao público (Morettin, 2000, p. 153).



Figuras 3 e 4 – Cena que aproxima *O descobrimento do Brasil* das grandes referências pictóricas que, desde meados do século XIX, estabeleceram as bases do imaginário sobre o descobrimento. À direita, *Desembarque de Cabral em Porto Seguro em 1500*, de Oscar Pereira da Silva (circa 1900).



Figuras 5 e 6 – Do enquadramento à luminosidade, Humberto Mauro recria com precisão o quadro de Victor Meirelles, *A primeira missa no Brasil*, de 1861 (à direita).

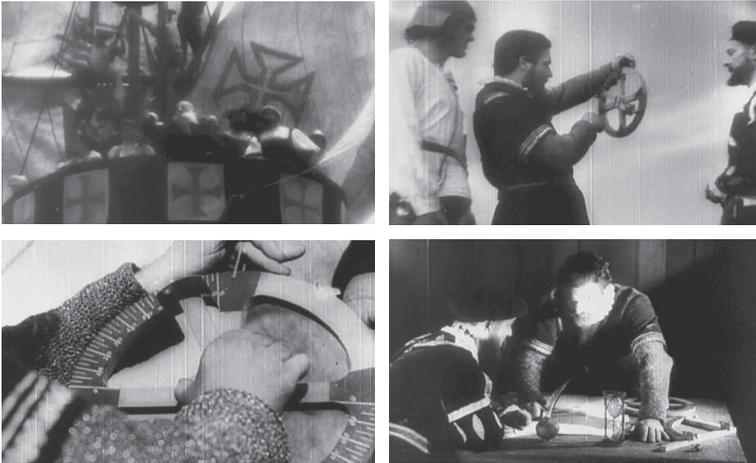
As imagens do colonizador

Senhor: O bacharel mestre João, físico e cirurgião de Vossa Alteza, beijo vossas reais mãos. [...] Senhor: ontem, segunda-feira, que foram 27 de abril, descemos em terra, eu e o piloto do capitão-mor e o piloto de Sancho de Tovar; tomamos a altura do sol ao meio-dia e achamos 56 graus, e a sombra era setentrional, pelo que, segundo as regras do astrolábio, julgamos estar afastados da equinocial por 17°, e ter por conseguinte a altura do polo antártico em 17°, segundo é manifesto na esfera (*A carta de mestre João Farias*, p. 1).

O trecho acima é de um documento que, embora não mencionado n' *O descobrimento do Brasil*, está presente na construção da imagem extremamente positiva com que retrata a aventura marítima portuguesa. Esta imagem é o resultado de um conjunto de elementos que, através da câmera do diretor, são enaltecidos ao longo do filme: a técnica e a ciência; a religião cristã e a salvação dos índios; o clima de cordialidade dos primeiros contatos; a aclimatabilidade do português.

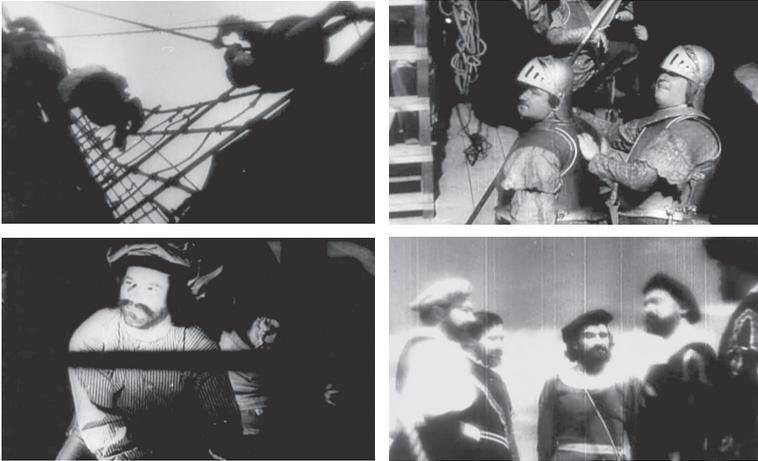
Voltando à mensagem que o trecho traduz, podemos ver no filme imagens que se propõem a revelar o espírito civilizador e disciplinado do colonizador. Uma das primeiras cenas, filmada em contraplongée, retrata a ação dos marinheiros na caravela, ela própria um personagem (figura 7). Os instrumentos náuticos são apontados em primeiro plano, igualmente como personagens (figuras 8 e 9), ao lado dos comandantes, cujo conhecimento lhes credenciam ao controle da empreitada (figura 10).

59



Figuras 7, 8, 9 e 10 – Ao alto, à esquerda, a imagem da caravela com seus marinheiros; a câmera passeia pela nau, focando em primeiro plano o astrolábio, cartas de navegação e outros instrumentos náuticos. Abaixo, à direita, os comandantes reunidos.

As noções de ordem, hierarquia e harmonia social, por sua vez, enquadram os vários segmentos sociais presentes: os marujos, despersonalizados, que se movimentam verticalmente nas velas e no convés (figura 11); os soldados (figura 12) e os degredados (figura 13), que ficam no resguardo e só entram em cena no momento do desembarque; os comandantes (figura 14), que surgem em cenas tomadas de contraplongée, como a ressaltar sua importância.



60

Figuras 11, 12, 13 e 14 – Ao alto, à esquerda, os marujos no sobe-desce das cordas da caravela. Ao lado, os soldados guarnecidos e à espera. Abaixo, à esquerda, um condenado ao degredo e ao lado, os comandantes, tomados de baixo para cima, impondo-se como os construtores de um novo mundo.

O empreendimento marítimo português não é fruto apenas da ciência, mas sobretudo da fé. As cenas em primeiro plano das ordens monásticas, registradas de frente para a câmera, realçam o caráter missionário e evangelizador. Na cena da missa Pascoal (figura 15), todos estão presentes e enquadrados como numa foto de família, mantendo contudo suas respectivas posições. Na figura 16, vemos a caravela, tomada em *contraplongée*, com as figuras de

Pedro Álvares, demais comandantes e religiosos ocupando o centro da cena; os marujos abaixo, no piso, e acima, nas cordas. Atrás de todos eles, a insígnia de Portugal/Ordem de Cristo.



Figuras 15 e 16 – Cenas da missa Pascal no interior da caravela. Na figura à direita, frei Henrique abençoa os tripulantes e, numa das poucas sequências faladas do filme, pronuncia as seguintes palavras: “E a nós, soldados de cristo, e a vós, soldados d’El Rei, que história irás ficar no futuro? Como construtores da glória, da Igreja e de Portugal!”.

As imagens dos primeiros contatos

Presentes na narrativa fílmica de Humberto Mauro, os índios não são necessariamente protagonistas, mas uma massa indistinta de indivíduos sobre os quais pesa a ação do colonizador. Segundo Schvarzman (2004), pontuam no filme desde o imaginário Oitocentista romântico e idealizado do bom selvagem, como a postura positivista que pregava – desde Miguel Lemos e Teixeira Mendes ao Marechal Cândido Rondon e às Expedições de Fronteira realizadas pelo Ministério da Agricultura – uma política pacificadora e pedagógica, com possibilidade de assimilação paulatina do índio à sociedade nacional. Contudo, predominam cenas que sugerem a infantilização dos nativos, como na sequência do primeiro contato no interior da caravela, na qual são alvo da curiosidade da tripulação. Segundo a autora, essa associação entre primitivismo e infância que o filme reforça traz à baila um conjunto de discursos e representações, coetâneas aos anos 1930, com relação ao índio, caracterizando-o, portanto, como

uma entidade contraditória em que se depositavam diferentes elaborações: selvagem e âncora da nação, exemplar vivo da teoria da evolução, caução da ancestralidade americana e brasileira, ser desprotegido entre o mundo civilizado, que temia em persistir índio apesar das seduções e melhorias do progresso [...]. O índio é antes de tudo um ser sobre o qual se projetam os sonhos e medos, terrores e esperanças brancas [...]. Por isso, é fundamental caracterizá-lo como criança, destituindo-o de sua própria identidade que, afinal, nenhum desses discursos revelam (Schwarzman, 2004, p. 174).

A imagem infantilizada do índio surge como contraponto à benevolência estatal e religiosa. Nas figuras 17 a 19, Cabral pede silêncio à tripulação em respeito ao sono dos nativos, manda apagar as tochas e em seguida os recobre de lençóis e travesseiros, tudo isso sob as bênçãos de frei Henrique de Coimbra⁷.

62

⁷ Um aspecto importante nesta narrativa a respeito dos índios refere-se à obra de Gilberto Freyre nos anos 1930. Com efeito, em *Casa-grande & senzala* podemos ler a seguinte passagem: “não é o encontro de uma cultura exuberante de maturidade com outra já adolescente, que aqui se verifica; a colonização europeia vem surpreender nesta parte da América quase que com *bandos de crianças grandes*; uma cultura verde e incipiente; ainda na primeira dentição; sem os ossos nem o desenvolvimento nem a resistência das grandes semicivilizações americanas” (Freyre, 1992, p. 90, grifos nossos). Certamente a obra de Freyre teve ressonâncias ao longo da década de 1930, e, no que diz respeito a *O descobrimento do Brasil*, também é possível identificarmos passagens nas quais as imagens do português e do índio reforçam algumas das teses freyreanas, dentre as quais ressalta-se a da incompatibilidade do indígena para o clima tropical; tese que permitiria, em contraponto, justificar a colonização portuguesa. A “plasticidade” do português, ao lado da melhor aclimatabilidade do negro, permitiriam a concretização da conquista do novo território, despojando seus antigos ocupantes. A interpretação feita por Schwarzman (2004) não explora as influências freyreanas no debate intelectual dos anos 1930. Contudo, dadas as limitações deste artigo, não temos como aprofundar tais argumentos, os quais serão tema de nossas pesquisas futuras.



Figuras 17, 18 e 19 – Na figura à esquerda, Cabral, ao centro, pede silêncio à tripulação, que observa ainda curiosa, os índios deitados, em primeiro plano. Na figura ao centro, a luminosidade incide diretamente sobre os índios, já apagadas a maioria das velas do convés. Na figura à direita, frei Henrique os abençoa.

A partir da análise de Sheila Schwarzman (2004), podemos perceber três grandes conjuntos narrativos n' *O descobrimento*: a viagem, com as cenas do interior da nau, nas quais a imagem enaltecida do colonizador predomina; o contato, com os dois índios trazidos à embarcação e tornados objeto de curiosidade da tripulação; e a conquista. Este último bloco é marcado pela ideia da “conquista pacífica da terra e pela adesão de seus habitantes ao novo ideário dos homens das caravelas” (Schwarzman, 2004, p. 179).

Com efeito, uma das primeiras cenas após o desembarque de parte da tripulação é o aperto de mãos entre o branco e o índio, cena que é tomada em primeiro plano e na qual se presencia o primeiro esforço “pedagógico” do colonizador: este dobra pacientemente o dedo polegar do índio, ensinando-lhe a maneira correta de cumprimento (figura 20). Outro aspecto que chama a atenção – e sobre o qual a *Carta de Caminha* é omissa – é quanto à relação do índio com o meio ambiente: estes coçam-se constantemente, incomodados pelos insetos, ao passo que os portugueses parecem imunes a tudo, insetos, calor, umidade (Schwarzman, 2004, p. 159). Assim, após as primeiras ações “civilizadoras” dos portugueses, e da representação de sua perfeita aclimatibilidade aos trópicos, alguns maru-

jos se misturam em meio aos índios, numa cena que imita uma roda de capoeira (figura 21). Em meio aos preparativos para a primeira missa, com o corte de um imenso jequitibá para a construção da cruz, os portugueses dão início às primeiras “conversões” (figura 22).



Figuras 20, 21 e 22 – À esquerda, o primeiro aperto de mãos entre colonizador e colonizado; ao centro, três marujos portugueses dançam em meio aos índios; à direita, as primeiras conversões feitas por frei Henrique, que tem uma das mãos pousadas sobre a cabeça de um índio e a outra apontando para o estandarte da Ordem de Cristo.

64

À guisa de conclusão, podemos perceber em que medida essas sequências reforçam, através da imagem de cordialidade e harmonia, a justificativa para a colonização lusitana nos trópicos: em contraponto à “inadaptação” do indígena, a presença portuguesa, afirma Schvarzman,

desapropria os índios daquilo que seria seu por direito: a terra e tudo que dela pode ser aproveitado. Como vivem no estado de natureza, sem explorá-la, não fazem juz aos seus benefícios. São apenas habitantes de fato, mas não de direito. *Na imagem, o papel do estrangeiro aparece, portanto, invertido* (2004, p. 162, grifos nossos).

A inversão antropofágica de *Como era gostoso meu francês*

As representações contidas em *Como era gostoso meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos, nos servem como contraponto à narrativa do descobrimento de Humberto Mauro. Se

n' *O descobrimento* pode-se notar o tom enaltecido do colonizador português, sua adaptabilidade aos trópicos e, num aspecto mais amplo, o caráter pacífico da conquista, no filme de 1970 as alusões ao tropicalismo e à antropofagia, dentre outros aspectos, entram como elementos fundantes de uma nova leitura, eminentemente crítica, tanto do século XVI como do presente.

Humberto Mauro participa do filme de Nelson Pereira redigindo os diálogos em tupi, língua aprendida por ele nos anos em que esteve vinculado ao Ince, na produção de documentários para o órgão. Percebe-se igualmente que tal participação só teria sido possível em função da já mencionada leitura que os intelectuais cinemanovistas fizeram do legado de Humberto Mauro e sua contribuição para um cinema “descolonizado”. Contudo, as semelhanças terminam aqui.

O que *Como era gostoso meu francês* mobiliza, dentro do imaginário do descobrimento, é o nativo, e particularmente os rituais de canibalismo. Desde o início vinculado à visão do Novo Mundo, a figura do canibal frequentava a galeria dos seres fantásticos, monstros que não se adequavam à ideia do bom selvagem (Nagib, 2006). Em “Dos canibais”, Montaigne é o primeiro a associar ambas as representações, valorando positivamente o canibalismo enquanto crítica à sociedade de seu tempo, num exercício de “retórica negativa” que enaltecia justamente (e idealisticamente) as ausências das sociedades indígenas.

Oswald de Andrade, em 1928, ao publicar seu “Manifesto Antropofágico”, recupera o ensaio de Montaigne e propõe a devoração cultural do estrangeiro, das técnicas dos países desenvolvidos e sua reelaboração autônoma pelo subdesenvolvimento. Igualmente proclama o índio como portador da identidade nacional, com seu primitivismo livre da repressão da civilização europeia.

Como vimos, tais ideias eram caras ao movimento do Cinema Novo, igualmente preocupado em restaurar a

autenticidade do “homem brasileiro” por meio de um cinema que o representasse. Se os ecos dessa utopia antropofágica já estavam presentes no ideário cinemanovista do início dos anos 1960, como na “estética da fome” proposta por Glauber Rocha e traduzida em imagens em *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, neste mesmo ano o golpe militar interrompia o ciclo de filmes que se punham a pensar criticamente a sociedade brasileira.

O refluxo de produções nacionais se intensifica com o Ato Institucional nº 5, de 1968, inaugurando a fase mais repressiva do regime militar. *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, já expunha imagetivamente o esgotamento do ciclo voluntarista das esquerdas e, segundo alguns intérpretes, representaria o início de outro, o do tropicalismo no cinema (Ridenti, 2000, p. 271). Nesse sentido, a superação da “estética da fome” pela “devoração antropofágica” foi percebida por alguns cineastas do período como uma “reinauguração” do Cinema Novo, sobretudo a partir dos filmes de Joaquim Pedro de Andrade, *Macunaíma* (1969), e de Nelson Pereira dos Santos, *Como era gostoso meu francês* (Viany, 1999, p. 202).

Subproduto do clima cultural das décadas de 1950 e 1960, o tropicalismo, embora crítico do romantismo racionalista e realista nacional-popular, pertencia igualmente à cultura política romântica da época, como afirma Ridenti (2000, p. 269). Segundo Roberto Schwarz (*apud* Ridenti, 2000, p. 273), tal movimento pode ser lido a partir da

submissão de anacronismos [...], grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil. A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial [...] É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca de registro da imagem

tropicalista. [...] Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração.

Outra ideia cara ao movimento, segundo Carlos Nelson Coutinho, era a de um “país caótico, contraditório, onde a razão meramente formal não daria conta dessas contradições” (*apud* Ridenti, 2000, p. 271). O filme de Nelson Pereira buscou traduzir em imagens o ideário de um país, desde suas origens, caótico, fragmentado e, principalmente, conflituoso.

Como era gostoso meu francês ambienta-se no século XVI; narra as aventuras de um francês, Jean, sob o comando de Villegagnon, comandante da expedição “França Antártica”, no Rio de Janeiro. Ao fugir dos trabalhos forçados e da austeridade de Villegagnon, Jean é capturado inicialmente pelos tupiniquins, aliados dos portugueses, passando a lutar entre eles. No entanto, é em seguida aprisionado pelos tupinambás, aliados dos franceses e inimigos dos tupiniquins e portugueses. Os tupinambás não reconhecem a nacionalidade francesa de Jean, e o tratam como português, aprisionando-o com intenção de matá-lo e devorá-lo em seus rituais. Para isso lhe presenteiam com a índia Seboipepe, que se incumbem de “aculturar” o francês. Jean acaba assimilando a cultura nativa e aceitando seu trágico destino.

A própria complexidade do enredo ficcional, embora tomado de empréstimo à narrativa de Hans Staden, já desconstrói a imagem do Brasil como paraíso edênico. Além disso, a estrutura narrativa desconcertante do filme reforça a marcha violenta e contraditória da colonização.

Um importante recurso de estranhamento é a própria língua utilizada no filme. Falam-se predominantemente tupi e francês; o português só aparece na primeira sequência.

O filme tem início com uma paródia aos cinejornais oficiais da época da ditadura: uma voz em *off* reproduz uma

carta de Villegagnon a Calvino, de 1557, reproduzida em Jean de Léry. Contudo, as imagens desmentem a narração (figuras 23 a 28):

68

Últimas notícias da França Antártica enviadas pelo Almirante Villegagnon: o país é deserto e inculto; não há casas, nem teto, nem quaisquer acomodações de campanha; ao contrário, há muita gente arisca e selvagem sem nenhuma cortesia nem humanidade, muito diferente de nós em seus costumes e instrução. Sem religião nem conhecimento da honestidade e da virtude, do justo ou do injusto; verdadeiros animais com figuras de homens. Mas há principalmente a vizinhança dos portugueses que não tendo conseguido conservar a sua possessão, não podem admitir que nela estejamos, e nos dedicam ódio mortal. É preciso portanto ter paciência, firmeza e caráter. É preciso exercitar meus homens num trabalho contínuo, e Deus não tardará em proteger tais esforços e dedicação. Por isso, nos transportamos para uma ilha situada a duas léguas da terra firme, e aí nos estabelecemos de modo que, impossibilitados de fugir, fiquem os nossos homens no caminho do dever. E como as mulheres só vêm acompanhadas de seus maridos, a oportunidade de pecar contra a castidade se acha afastada. Mas acontece que 26 mercenários, incitados por sua cupidez carnal, contra mim conspiraram. Evitamos a realização de seus intentos, mandando ao seu encontro cinco criados armados, o que os atemorizou ao ponto de se tornar fácil desarmar e prender quatro dos principais chefes, fugindo outros, a se esconderem depois de abandonarem as armas. No dia seguinte, libertamos um deles de suas correntes, a fim de que pudesse melhor defender sua causa. Mas ao ver-se livre, deitou-se a correr, e jogou-se ao mar, afogando-se.



Figuras 23 a 28 – A carta narrada acima, em *off*, é acompanhada de imagens que a desmentem. Na figura abaixo, à esquerda, as índias despem-se dos trajes, numa imagem que lembra os movimentos feministas de 1968; nas figuras abaixo, ao centro e à direita, Jean, o protagonista do filme, é jogado do alto do penhasco, após receber a extrema unção, desmentindo a narrativa oficial que reportava seu suicídio. Jean, contudo, não se afoga, e ao encontrar terra firme, é aprisionado pelos tupiniquins e, posteriormente, pelos tupinambás.

O processo de identificação com o índio antropófago aparece já no título, formulado em primeira pessoa, sob a perspectiva da índia tupinambá Seboipepe. No entanto, tal identificação não é automática. Utilizam-se recursos de estranhamento e distanciamento, típicos dos cinemas autor-reflexivos dos anos 1960 (Nagib, 2004, p. 103). Os efeitos de montagem não permitem identificar o narrador. Mas nem por isso deixa de emitir uma opinião sobre seu tema. Ao contrário, tal montagem tem por objetivo produzir o ponto de vista crítico do filme, que desacredita, pelas imagens, o testemunho dos viajantes europeus (e também dos documentários oficiais da época).

A liberdade sexual, tema que permeia o filme, remete a alegorias contemporâneas (figura 26). As índias que se livram das camisas impostas pelos franceses remetem ao

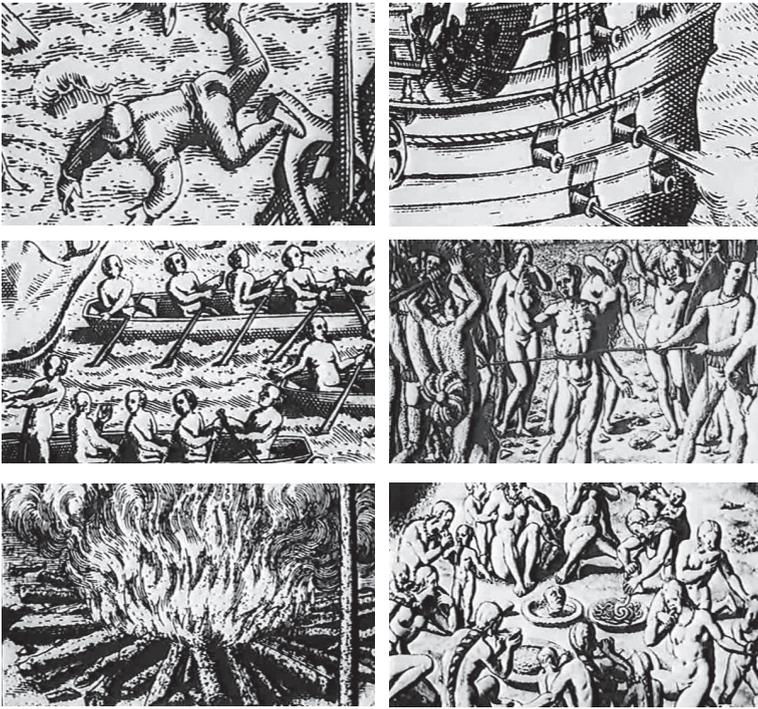
gesto libertário das jovens parisienses que queimaram seus sutiãs em 1968 (Nagib, 2004, p. 107).

Diversas gravuras retiradas dos livros de Hans Staden (*Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden, Nacketen, Grimmigen Menschfresser Leuthen, in der Newenwelt America gelegen*, ou *Duas viagens ao Brasil*, de 1557), André Thévet (*Les singularitez de la France Antarctique*, de 1558) e Jean de Léry (*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, de 1578), intertítulos de diversos autores, músicas diegéticas e extradiegéticas compõem um cenário multifacetado. O tom que predomina é o do conflito, seja entre os colonizadores (figuras 29 a 31), seja entre nativos (figuras 32 a 34).

70

À guisa de conclusão, podemos perceber, em duas sequências emblemáticas do filme, uma inversão do lugar da “barbárie”. Numa primeira, Jean, já aprisionado pelos Tupinambás, suplica, na tentativa de salvar sua pele, a interferência de um mercador francês – e, portanto, aliado desta etnia e inimigo dos portugueses. Como os tupinambás ignoravam o fato de Jean ser francês, pois fora capturado ao lado dos portugueses e seria sacrificado como tal, a oportunidade de se aproximar do mercador francês, que negociava madeira e pimenta em troca de bugigangas com a tribo, e tinha acesso privilegiado a Cunhambebe, poderia significar sua absolvição. Contudo, o mercador recusa ajudar Jean, posto este último representar um alto valor, no sentido moral, para os índios, e muito pouco, no sentido econômico, para o mercador. O que seria mais “bárbaro”, afinal: uma sociedade que aceita e confia em seu sistema antropofágico, ou um indivíduo que quebra o código ético de sua própria sociedade, sacrificando uma vítima inocente à provável morte pela possibilidade de ganho material? (Young, 1998, p. 9).

Jean teria outra oportunidade de suplicar a ajuda do mercador, quando descobre, por acaso, várias moedas de



Figuras 29 a 34 – Após as cenas de abertura, os créditos iniciais do filme são apresentados de forma intercalada a imagens retiradas de livros de viajantes, notadamente o de Hans Staden. Nelas, vemos conflitos, perseguições e morte em mar e terra entre colonizadores e colonizados.

ouro enterradas nas redondezas. Decide então, motivado pelo desejo de vingança de Cunhambebe contra os tupiniquins, negociar sua vida em troca de barris de pólvora. Consegue seu intento e, ao fazê-lo, o filme evidencia o aspecto sinistro da colonização: afinal, os índios agora guerreavam-se entre si em condições altamente desiguais e, no caso, desvantajosas para os tupiniquins, que só usavam flechas e arpões, contra os canhões tupinambás fornecidos pelos franceses (figuras 35 a 38).



Figuras 35 a 38 – No alto, à esquerda, Jean, já incorporado à tribo, ensina aos tupinambás como utilizar a pólvora, que é usada na guerra contra os tupiniquins (alto à direita e abaixo, à esquerda) e, após o sacrifício de Jean, em festa ritual, Cunhambebe, munido de canhões, comemora a vitória sobre seus inimigos.

72

Alexandro Dantas Trindade

é professor adjunto da UFPR.

Ficha técnica

O descobrimento do Brasil

Ficção, longa-metragem, 35 mm, p&b, sonoro, Rio de Janeiro, 1937.

Produção: Instituto do Cacau da Bahia; direção: Humberto Mauro; assistente de direção: Bandeira Duarte; argumento: Humberto Mauro, baseado na *Carta de Pero Vaz de Caminha*; roteiro: Humberto Mauro; diálogos: Bandeira Duarte; fotografia: Manoel Ribeiro, Alberto Botelho, Alberto Campiglia e Humberto Mauro; cenografia: Bernardino José de Souza e Arnaldo Rosenmayer; música: Villa-Lobos.

Elenco: Álvaro Costa (Cabral), Manoel Rocha (Caminha), Alfredo Silva (frei Henrique de Coimbra), De Los Ros (Duarte Pacheco), Armando Durval (Nicolau Coelho), Reginaldo Calmon (índio Aracati), João de Deus, João Silva.

Como era gostoso o meu francês

Ficção, longa-metragem, 35 mm, cor, 83 min, Rio de Janeiro, 1970-1972. Produção: Luiz Carlos Barreto, Nelson Pereira dos Santos, César Thedim e K. M. Eckstein; direção: Nelson Pereira dos Santos; assistente de direção: Luiz Carlos Lacerda de Freitas; argumento e roteiro: Nelson Pereira dos Santos; diálogos em Tupi: Humberto Mauro; pesquisa etnográfica: Luiz Carlos Ripper e Ronaldo Nunes; cenografia: Régis Monteiro; música: Guilherme Magalhães Vaz e Zé Rodrix.

Elenco: Arduíno Colassanti (Jean, o francês), Ana Maria Magalhães (Seboipepe), Eduardo Imbassahy Filho (Cunhambebe), Manfredo Colassanti (mercador francês), Ana Maria Miranda, Gabriel Arcanjo, José Kleber, Gabriel Araújo, Luiz Carlos Lacerda de Freitas, Janira Santiago, João Amaro Batista, José Soares, Helio Fernando, Ital Natur, Maria de Souza Lima, Wilson Manlio, Ana Batista.

Referências bibliográficas

- BUENO, Z. P. 2000. *Bye bye Brasil: a trajetória cinematográfica de Carlos Diegues (1960-1979)*. Dissertação de mestrado em Sociologia. Campinas: IFCH-Unicamp.
- FABRIS, M. 1994. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorrealista?* São Paulo: Edusp.
- FREYRE, G. 2005. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global.
- GOMES, P. E. S. 1974. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1996. *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.
- IANNI, O. 2004. *Pensamento social no Brasil*. Bauru: Edusc; São Paulo: Anpocs.
- LÖWY, M.; SAYRE, R. 1995. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes.
- MANNHEIM, K. 1986. "O pensamento conservador". In: MARTINS, J. S. (org.). *Introdução crítica à sociologia rural*. São Paulo: Hucitec.
- MEYER, M. 2001. "Um eterno retorno: as descobertas do Brasil". In: *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: Edusp.
- MORETTIN, E. V. 2000. "Produção e formas de circulação do tema do descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme *Descobrimiento do Brasil (1937)*, de Humberto Mauro". *Revista Brasileira de História*, vol. 20, nº 39, pp. 135-165.
- NAGIB, L. 2006. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify.
- PONTES, H. 1998. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras.

- RIDENTI, M. 2000. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record.
- SCHVARZMAN, S. 2004. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp.
- VIANY, A. 1999. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- XAVIER, I. 2005. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

Outros materiais

- MONCAIO, A. s/d. “Humberto Mauro e a construção estética da imagem nos filmes do período do INCE”. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/nmauroamoncaio.htm>>. Acesso em 1 dez. 2008.
- MOTA, R. 2006. “Cinema e pensamento brasileiro”. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, dossiê especial “Cultura e pensamento”, vol. II “Dinâmicas culturais”. Disponível em <www.epic.com.br>. Acesso em 1. jun. 2008.
- A carta de mestre João Farias*. Disponível em <<http://www.culturatura.com.br/dochist/Carta%20de%20Mestre%20Jo%C3%A3o%20Farias.pdf>>. Acesso em 20 nov. 2008.
- SCHVARZMAN, S. 2007. “Salvando o cinema do cinema: Edgard Roquette-Pinto e o cinema educativo”. *XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Santos: Intercom. Disponível em <<http://www.adevento.com.br/INTERCOM/2007/resumos/R0933-1.pdf>>. Acesso em 11 nov. 2008.
- YOUNG, T. R. 1998. “Antropophagy, tropicalismo and *Como era gostoso meu francês*”. *Anais da Latin American Studies Association*. Chicago: Latin American Studies Association. Disponível em <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lasa98/Young.pdf>>. Acesso em 10 nov. 2008.

preceded the revolution in Latin America which, albeit they did not anticipated it, indeed opened the doors for it to become conceivable.

Keywords: *Independence; Latin America; Revolution; Politico-conceptual history.*



O “DESCOBRIMENTO” NO PENSAMENTO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO: DIÁLOGOS POSSÍVEIS QUANTO À IDENTIDADE NACIONAL

ALEXANDRO DANTAS TRINDADE

O texto pretende analisar uma produção fílmica de Humberto Mauro, *O descobrimento do Brasil* (1937), tendo como contraponto o filme de Nelson Pereira dos Santos, *Como era gostoso meu francês* (1970). Ambos tratam, de formas diversas e mesmo opostas, um aspecto emblemático da narrativa sobre a formação nacional: o “descobrimento” do Brasil e os primeiros contatos entre colonizador e colonizado. Busco entender como tais obras dialogam com outras referências documentais, pictóricas e imagéticas para produzir seus respectivos discursos e representações sobre o que consideram a “verdadeira” identidade nacional.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Pensamento de cinema no Brasil; Imaginário nacional cinematográfico; Identidade nacional; Humberto Mauro; Nelson Pereira dos Santos.

THE “DISCOVERY” IN THE BRAZILIAN FILM THOUGHT: POSSIBLE DIALOGUES ON THE NATIONAL IDENTITY

This paper seeks to analyze a film by Humberto Mauro, O descobrimento do Brasil (1937), with the counterpoint of the film by Nelson Pereira dos Santos, Como era gostoso meu francês (1970). Both deal, in various forms and even opposing, an emblematic aspect of the narrative on nation building: the

“discovery” of Brazil and the first contacts between colonizer and colonized. I try to understand how such works converse with other reference documents, and pictorial imagery to make their representations and discourses about what they consider “true” national identity.

Keywords: *Brazilian cinema; Thinking of cinema in Brazil; Cinematographic national imaginary; National identity; Humberto Mauro; Nelson Pereira dos Santos.*



“O BRASIL EM 1889”: UM PAÍS PARA CONSUMO EXTERNO

GABRIELA NUNES FERREIRA

MARIA FERNANDA LOMBARDI FERNANDES

ROSSANA ROCHA REIS

254

Em 1889, patrocinada pelo governo do Império e organizada por Francisco J. de Santa-Anna Nery para a Exposição Universal de Paris, era publicada a obra *Le Brésil en 1889*. O livro tinha como objetivo exaltar o Império do Brasil, fazendo um balanço dos “progressos” vividos pela monarquia nas últimas décadas – dentre os quais se destacava a abolição da escravidão. Entre seus autores estão alguns nomes importantes da elite política e intelectual brasileira desse período, como Rio Branco, André Rebouças e Eduardo Prado. Nosso objetivo é analisar os textos dos autores da coletânea sob a dupla perspectiva da modernização econômico-social e da questão da formação do povo brasileiro. Trata-se de verificar como esses temas foram tratados numa obra desenvolvida para “consumo externo”. Enfim, que imagem de Brasil se projetava – oficialmente – em 1889, finda a escravidão e às vésperas da República.

Palavras-chave: Monarquia; Exposições universais; Modernização; Agricultura; Imigração.