

O projetor da nação: educação, cinema e propaganda em O Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro

The nation's projector: education, cinema, and propaganda in O Descobrimento do Brasil (1937), by Humberto Mauro

Eduardo Hudson Araújo

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

João Pessoa, Brasil

eduardo.hudson.araujo@academico.ufpb.br

Resumo

O cinema funciona como uma lente que projeta visões de mundo, transformando ideias em imagens em movimento. Este artigo pretende demonstrar aspectos da política cultural brasileira entre 1930 e 1945, centrando-se na difusão de filmes para divulgar uma narrativa cívica e nacionalista. Partimos da intelectualidade brasileira em formação e observamos o desenvolvimento da legislação promulgada que afeta as produções fílmicas. Devido a fatores populacionais da sociedade brasileira durante o segundo quartil do século XX, a visualidade ganha um novo impulso na propaganda política do governo e auxilia na consolidação da unidade nacional. Em seguida, sob suporte teórico de análise, a proposta por Morettin (2003), nos aprofundamos no contexto e na análise do filme O Descobrimento do Brasil de 1937 sob a direção de Humberto Mauro. Em conjunto com a educação, o cinema não foi apenas um instrumento de entretenimento, mas um "livro de imagens luminosas" (Vargas, 1938) que ajuda a moldar a percepção do passado e da identidade nacional.

Palavras-chave: propaganda política, identidade nacional, cinema

Abstract

Cinema functions as a lens that projects worldviews, transforming ideas into moving images. This article aims to demonstrate aspects of Brazilian cultural policy between 1930 and 1945, focusing on the dissemination of films to promote a civic and nationalist narrative. We begin by examining the formation of Brazilian intellectual circles and the development of legislation that impacted film production. Due to demographic factors in Brazilian society during the second quarter of the 20th century, visual media gained new prominence in government propaganda, contributing to the consolidation of national unity. Subsequently, drawing on the theoretical framework proposed by Morettin (2003), we delve into the context and analysis of the 1937 film O Descobrimento do Brasil, directed by Humberto Mauro.

Alongside education, cinema was not merely a means of entertainment but a "book of luminous images" (Vargas, 1938) that helped shape perceptions of the past and national identity.

Keywords: political propaganda, national identity, cinema

Introdução

A substituição de um regime monárquico pela instauração de uma república traz novos desafios, entre os quais a mudança na concepção que a população tem de si mesma, passando de súditos a cidadãos. Nos primeiros anos desta transição, a evasão de ouro e momentos que beiram a insolvência marcam a história nacional da República brasileira. Os últimos anos do século XIX despontam os primeiros ares de estabilidade política e econômica, um começo da estruturação da *pax republicana* (Torelli, 2007, p. 5). No entanto, a fragmentação regional interna do Brasil é uma permanência nas primeiras décadas do século XX, o governo atua como mediador dos pactos oligárquicos e preserva a manutenção dos poderes locais preestabelecidos, somente na década de 1930 se inicia um novo momento de unidade nacional.

O senso de pertencimento a uma unidade política se desenvolve por meio da construção de um imaginário coletivo, no qual a população se reconhece e se engaja nas representações nacionais. Segundo Benedict Anderson (2008), os meios de comunicação desempenham um papel fundamental nesse processo, pois, ao disseminar narrativas comuns, ajudam a consolidar a ideia de nação. Bronislaw Baczko (1999) também contribui para essa discussão ao analisar a disputa pela apropriação dos símbolos nacionais e o poder simbólico, elementos que conectam o imaginário social ao poder político. No caso do Brasil, José Murilo de Carvalho (1990) examina como a simbologia nacional foi estabelecida durante a transição para a República, destacando a heterogeneidade dos agentes envolvidos nesse processo e os embates entre diferentes grupos pelo controle desses símbolos.

Na experiência brasileira, a 'nação' como ideologia política aparece antes mesmo da Independência. Ela estava claramente presente na obra dos doutrinários e políticos que, pregando ou antevendo a Independência, refletiam sobre a organização da sociedade brasileira. Contudo, foi somente durante o primeiro período republicano que projetos de construção da nação adquiriram maior especificidade, e somente com o experimento de modernização autoritária, sob Vargas (1930-45), uma ideologia nacional ganhou maior relevância na política. (Reis, 1988, p. 191)

A recuperação do passado nacional por meio de políticas públicas culturais é uma ferramenta essencial para esta coesão. Legitima a autoridade ao criar espaços dedicados à representação da nacionalidade e à difusão do ideal cívico, fundamentando a valorização de uma narrativa teleológica e romantizada do passado. Através do constructo da consciência nacional, respalda-se o imaginário do poder constituído sob o resguardo de uma unidade política centralizada. As produções oficiais, com isso, são materializações e expressões do contexto vivido, além de nos abrir campo de análise dos vestígios e elementos integrantes da história de uma determinada época, nos possibilita o estudo sobre a disseminação da propaganda oficial.

Inicialmente, relacionamos a produção intelectual e os índices de letramento da população brasileira com a legislação que regulamenta a produção cinematográfica. Em seguida, investigamos o contexto de realização do filme *O Descobrimento do Brasil* (1937), identificando os elementos que favoreceram sua difusão. Por fim, desenvolvemos uma análise fílmica baseada não apenas no roteiro, mas na totalidade da obra e em sua construção narrativa.

A película pode ser compreendida simultaneamente como um filme oficial; como uma produção atrelada aos interesses econômicos de agentes regionais e como um recurso educativo de grande apelo visual. Cada uma dessas perspectivas amplia nossa compreensão sobre seu conteúdo e impacto, evidenciando o papel do cinema como espaço privilegiado de disputas simbólicas durante o Estado Novo.

Caneta, câmera, nação!

A pesquisadora Ângela de Castro Gomes (1998) analisa em seu artigo o conteúdo da revista denominada “*Cultura Histórica*”. A revista mantém vínculo com a institucionalidade oficial através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O interesse da pesquisa se dá em torno das transformações nas seções da revista que ocorrem durante o período varguista. A autora argumenta sobre a potencialidade do uso do conceito de *Cultura Histórica* para ampliar o debate sobre produção da História, que está além somente do monopólio dos historiadores de ofício.

Desta forma constitui-se o saber histórico, referente ao campo estritamente intelectual, e ao da cultura histórica, que pode estar em consonância ou em disjunção com o conhecimento acadêmico produzido. Característica que se torna especialmente relevante na revista, considerando o apoio à produção histórica viabilizado pela cooperação entre o setor público e o privado. Nesse contexto, algumas editoras alinham seus próprios interesses aos do Estado, fortalecendo a parceria na construção e disseminação de uma narrativa histórica.

Outro destaque deste texto é a reformulação do entendimento que a intelectualidade tem sobre o tempo, rompe com o temor e a condenação ao passado. Nesta revisão, o passado passa a ser visto como um manancial de inspiração.

O fato deste não ser um período particularmente frutífero em termos de produção de obras históricas não o torna menos estratégico, em termos da importância da 'cultura histórica' que então foi articulada, o que apenas qualifica a relação assimétrica, mas fundamental entre ambas. (Gomes, 1998, p. 125)

O constrangimento da intelectualidade brasileira com o seu passado, desde a gênese até sua consolidação nos anos 30, também é temática abordada por Luciano Martins (1987). As políticas culturais se desenvolvem sob um sentimento dubio da intelectualidade brasileira: entre o desejo de autonomia com uma turva contestação; e o simultâneo amparo das instituições oficiais. Antes mesmo de se estruturar

os mecanismos de cooptação com que o Estado atrai alguns de seus membros mais criativos transforma sua ambivalência intelectual em quase esquizofrenia política durante o Estado Novo: eles se situam no interior de um Estado cuja forma autoritária condenam (Martins, 1987, p. 85).

A intelectualidade brasileira partilha do sentimento de isolamento. "Eles viviam num país de analfabetos, sem um público e um mercado, justamente num momento em que os valores capitalistas começavam a penetrar fortemente o mundo urbano" (Martins, 1987, p. 75). Tendo em vista a maioria iletrada, no início do período varguista, a necessidade da expansão do ensino é intrínseco a construção do ideal nacional. Esta característica também pode potencializar o poder propagandístico de produções cuja virtude reside na visualidade. Segundo Palhares (2016, p. 68) o analfabetismo alcançava cerca de 65% da população, em Trevisan (2016, p. 220):

Cerca de 75% da população brasileira, em 1920, não sabia nem ler, nem escrever, sendo que em 1940 esse número havia caído para aproximadamente 30%. No Rio de Janeiro, o número de analfabetos, em 1920, beirava os 75%, e em 1940 havia diminuído para aproximadamente 51%, o que é um número ainda elevado (dados retirados do IBGE - Anuário estatístico do Brasil, Ano VI – 1941/1945, p. 21-29 (BRASIL, 1946)).

Luciano Martins aponta que intelectuais modernistas viam na educação um meio de modernizar a sociedade brasileira. A proposta de expansão educacional modernista se aproxima ao conceito de cultura histórica proposto por Jörn Rüsen, entendido como o ápice da consciência histórica (Rüsen, 2015, p. 217). Para os modernistas, a educação promovia a transformação cultural, intenção evidente na legislação educacional.

Em relação à educação institucional, a reforma Campos de 1931 inicia a regulamentação da educação em âmbito nacional. Nesse processo, a disciplina de História ganhou destaque como instrumento de construção da identidade nacional, consolidando-se com o Decreto-Lei n.º 4.244, de 1942, que reorganizou o currículo escolar e conferiu à História do Brasil um espaço próprio, separando-a da História Geral. A concepção da educação como constructo e produtora da cultura histórica não parece ter sido negligenciada; ao contrário, percebe-se sua aplicação além do espaço escolar.

A propaganda política ganha, no período [década de 1930 e 1940], a dimensão de um discurso político capaz de extravasar os restritos círculos de elite e atingir um público mais amplo, para o que era essencial o recurso a uma linguagem centrada em imagens, símbolos e mitos. Uma linguagem imagética de forte conteúdo emocional e de leitura fácil, que precisava de divulgação para ser aprendida e apreendida pela população a que se destinava (Gomes, 2003, p.1).

O Decreto n.º 21.240, de 4 de abril de 1932, inaugura a intervenção estatal no cinema brasileiro que conforme descrito em seu *caput* visa “Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, e criar a ‘Taxa Cinematográfica para a educação popular’ [...]”. Este decreto responde a anseios dos que concebem o carácter educativo da narrativa audiovisual e “contra os maus exemplos que emanassem dos filmes comerciais” (Pereira, 2021, p.10).

A produção de filmes brasileiros se via ameaçada pela importação de obras estadunidenses, e causavam receios dos impactos morais advindos desta circulação. A censura preza por assegurar valores morais impressos nas fitas em exibição, combatendo a perversa engenharia das almas promovida pelos filmes Hollywoodianos, em conjunto com a preservação da dignidade nacional. Fitas que mostrem críticas ao Brasil são censuradas. A primeira legislação que tange o resguardo ao cinema nacional demonstra uma dupla objetivação varguista: enquanto

garante mais espaço para produtoras nacionais; desenvolve o adestramento das narrativas.

Durante a década de 1930, os debates sobre o cinema como instrumento de formação de ideias ocorreram após o clamor dos modernistas, que, nos anos 1920, idealizaram uma atuação mais ampla do Estado em diversos aspectos da vida dos cidadãos. Essa visão se desenvolve ao longo da década de 1930, quando passaram a defender o protagonismo estatal nos processos educativos, incluindo o uso do cinema como ferramenta pedagógica e de construção ideológica.

Com os recursos advindos dos impostos, arrecadados com a exibição de filmes do circuito comercial, seria construído Órgão estatal, subordinado ao MES¹, que trataria do estudo do cinematógrafo em suas dimensões técnicas e artísticas. Estava semeado, legalmente, o gérmen do INCE² (Pereira, 2021, p. 10).

A criação do INCE em 1936 é um marco para o debate sobre o carácter educacional. Enquanto o cinema educativo fica a cargo do INCE, a partir de 1939 o cinema propagandístico ficará a cargo do DIP (Lino, 2001, p. 31). Getúlio Vargas considera essencial a exibição de obras audiovisuais no processo educativo moderno e chega a pleitear a substituição do longo tempo de estudo das gerações de ontem pelo contato com a História por meio de representações na tela (Vargas, 1938, p. 187).

O decreto de 1932 anteriormente citado serve como orientação não somente de aspectos morais da produção, mas também explicita o potencial propagandístico entendido pelo governo. Um trecho deste decreto demonstra a compreensão dos indicadores sociais e a potencialidade do uso de elementos imagéticos nas propagandas oficiais. “Considerando que os filmes educativos são materiais de ensino, visto permitirem assistência cultural, cora vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos”. Filmagens utilizadas para fins educativos e como ferramenta de disseminação do ideal republicano.

O cinema será, assim, o livro das 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 de analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os

¹ Ministério da Educação e Saúde Pública (1930-1945)

² Instituto Nacional do Cinema Educativo (1936-1966)

letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola. (Vargas, 1938, p.188).

Outra questão importante do decreto de 1932 é a determinação da exibição de filmes educativos nas salas de cinema. No entanto, obras comerciais que fossem reconhecidos pela comissão de censura como propagadores adequados de conhecimento também poderiam ser classificados como educativas. Por esse motivo, *O Descobrimento do Brasil* (1937), foi classificado desta forma.

Além do roteiro

A abertura deste filme, ao informar sobre o diretor responsável, nos apresenta uma assinatura, como se feita de próprio punho por Humberto Mauro, em sinal de autoria da obra que será apresentada. O cineasta mineiro tem seu trabalho reconhecido já em 1952, quando participou ativamente da 1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, com exibições de suas filmagens. A programação do evento foi publicada no jornal *Lux* em 5 de novembro de 1952, então em circulação no Rio de Janeiro. No ambiente acadêmico tem seu trabalho analisado em publicação do historiador Paulo Emílio Salles Gomes (1974) que inaugura a iniciativa pelo estudo científico de suas obras.

A importância de suas produções e seu estilo técnico marcam um momento cinematográfico brasileiro, associando-se com a identidade nacional. Humberto Mauro é um homem do início do século, formado dentro da crença no progresso técnico e na educação como veículo de ascensão espiritual e cultural. (Lino, 2000: p.126). É marcante na trajetória do diretor a sua participação no INCE e o caráter oficial de parte de sua produção fílmica.

A produção de *O Descobrimento do Brasil* conta com a colaboração do INCE, e a assessoria de um corpo de especialistas da época como Roquette-Pinto e Afonso de Taunay (Morettin, 2002, p. 70-83). Vale ressaltar a importância desta poderosa assessoria na produção deste filme, um corpo técnico especializado, não era algo comum na época.

O apoio especializado assegura ao filme a aura de veracidade e uma suposta neutralidade científica. Estes intelectuais, membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), contribuem para a virada no entendimento do passado brasileiro e atuam em diversos meios de difusão do ideal nacional. Edgard Roquette-Pinto foi diretor e presidente do INCE, enquanto Afonso de Taunay foi diretor do Museu Paulista.

O financiamento é um fator relevante na realização da obra. O patrocínio do Instituto do Cacau da Bahia configura um cenário similar ao tratado anteriormente em relação à produção textual, onde ocorre a cooperação público-privada na disseminação do ideal cívico. Além disso, a reconfiguração do passado para responder às questões do presente é outro ponto em comum. A produção coincide com um momento de expansão da indústria agrícola cacaueira sobre terras indígenas.

A representação fílmica dos povos nativos e interação com europeus são alvos de críticas até mesmo na época. Graciliano Ramos (2015) comenta sobre a fita pouco após as primeiras exhibições, descrevendo como um trabalho de grande saber histórico, no entanto, empresta ao invasor “qualidades que eles não tinham.” Em uma perspectiva contrária à expansão pacífica nas ocupações de terras indígenas, na literatura, o escritor Jorge Amado (1912 - 2001) em sua juventude escreve *Cacau em 1933*, que busca na idealização de personagens populares, representar os trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia.

Este longa-metragem de 62 minutos tem seu enredo baseado no primeiro documento escrito que descreve o território e os povos indígenas da região que viria a se tornar o Brasil: a carta de Pero Vaz de Caminha (1450-1500) ao rei Manuel I de Portugal (1469-1521). A estrutura narrativa não se concentra em um protagonista específico, mas na jornada da frota comandada por Pedro Álvares Cabral (1467-1520) e no primeiro contato entre europeus e ameríndios, que se desenvolve ao longo da película e se torna o eixo central da trama. Ao recorrer a transcrição do documento em momentos do filme, as imagens em movimento adquirem uma aparente veracidade, como se a história estivesse se desenrolando diante dos nossos olhos.

O filme mantém um enfoque descritivo, constante sobre o espaço e as técnicas narrativas, concentrando-se inicialmente nos colonizadores e no manejo das embarcações. Após o primeiro contato, introduz progressivamente a representação dos indígenas, denotando uma suposta predisposição à colonização. Embora a comunicação seja marcada por incompreensões mútuas, a narrativa enfatiza uma amabilidade nativa na aceitação dos costumes europeus e no processo de catequização, construindo uma visão idealizada do encontro cultural.

No decorrer da trama, é apresentada uma estrutura linear, simples e bem definida. O enredo traça o percurso desde a saída de Cabral de Lisboa até a realização da primeira missa no Brasil, e retorno para Portugal. Em Lino (2001), a autora analisa a estrutura deste filme e argumenta que pode ser dividido em quatro momentos: iniciando pela apresentação do espaço físico e ofícios dos portugueses; segue para o contato entre as culturas; o terceiro momento se desenvolve em torno do relacionamento advindo desta interação e a predominância dos valores europeus;

finalizando com a consolidação da conquista do novo território, concretizada pela cerimônia religiosa.

O estudo de obras cinematográficas em pesquisas históricas exige o desenvolvimento de uma teoria específica para seu uso como vestígio da época. A partir dos anos 70, o cinema começou a ser reconhecido como um novo objeto no campo da História Nova. Um dos responsáveis por esta incorporação é o historiador francês Marc Ferro em sua obra, *O Filme: Uma contra-análise da sociedade* (1971). Ferro argumenta que o cinema é testemunho de seu tempo, oferece uma perspectiva única e menos sujeita ao controle institucional, incluindo a censura. Ele vê o cinema como uma ferramenta valiosa para explorar áreas antes não examinadas, que proporciona uma análise entre o visível e o não-visível, o latente e os lapsos deixados pelos cineastas.

No entanto, encontramos limitações na proposta de Ferro, que se concentra na análise do filme pelo seu roteiro. Para a construção deste texto, buscamos analisar a fonte fílmica a partir da concepção teórica desenvolvida por Morretin (2003). Esta abordagem visa compreender a obra cinematográfica como possuidora de significados independentes, destacando a importância de reconhecer sua complexidade e o caráter polissêmico do cinema. O enquadramento, a trilha sonora, os gestos e os trejeitos dos personagens podem revelar intenções na produção que passariam despercebidas em um estudo centrado apenas no enredo.

Também recorremos a Xavier (2005) para compreender a especificidade do objeto cinematográfico em relação a outras expressões artísticas. Para o autor, o cinema articula de maneira singular duas dimensões essenciais: o movimento, enquanto organização temporal, e a montagem, enquanto operação discursiva que ordena os planos filmados. É nesta relação entre movimento e montagem que o cinema afirma sua diferença em relação às outras artes visuais, constituindo-se como linguagem marcada pela simultaneidade da transparência do registro do real e opacidade da organização discursiva própria.

Um filme em quatro momentos

No primeiro momento, a apresentação dos agentes europeus envolvidos na conquista das terras brasileiras tem sua representação voltada para a geografia do trajeto percorrido e descrição dos ofícios e funções dos navegantes. É notável, nesse primeiro momento, a presença da Cruz da Ordem de Cristo. O símbolo heráldico português, presente na frota cabralina, amplamente explorado para demarcar os "espaços europeus", com cenas centradas nestes personagens ([Imagem 1](#)).



Imagem 1.



Imagem 2.

O símbolo português também é utilizado nas cenas finais do longa-metragem ([Imagem 2](#)), desta vez a tremulante cruz contida nas velas portuguesas é substituída pela cruz fixada para o evento da primeira missa. O uso desse símbolo, presente tanto na abertura quanto no encerramento do filme – a chegada e a partida –, cumpre uma função narrativa que busca estabelecer uma relação teleológica entre os navegantes portugueses e a perpetuação europeia na formação da população brasileira.

O funcionamento interno das embarcações e a diferenciação dos ofícios destacam-se nesse primeiro momento. O figurino e as atividades desempenhadas apresentam os personagens e evidenciam a hierarquia marítima. "Em oposição aos pés descalços e capuzes simples dos marinheiros, aparecem as vestes suntuosas e

adereços em ouro carregados pelos fidalgos" (Lino, 2001, p. 35). A distinção também se dá pelas funções: enquanto os marinheiros realizam tarefas práticas, como içar velas, iluminar, ancorar e manusear cordas, os capitães e mestres dedicam-se a técnicas de navegação, utilizando ferramentas como bússolas, astrolábios e mapas.

Além das funções, a apresentação do alojamento lotado reforça a hierarquia marítima. A linguagem fílmica é crucial nessa representação: os close-ups nos rostos, com forte contraste de iluminação, imerge o espectador nas cenas e nos ofícios dos personagens. Combinados com as poucas falas, a trilha sonora composta por Villa-Lobos (1887–1959) especialmente para a obra, ganha importância, definindo o ritmo lento e contínuo da longa jornada. Em contraste, a montagem com cortes secos introduz dinamismo na coreografia náutica. A música integra-se ativamente à trama, contextualizando e ampliando a emotividade de cada momento.

O uso da cartografia na produção tem um papel narrativo significativo. Ela dialoga com o deslocamento espacial e temporal da frota, permitindo ao espectador perceber o tempo e o espaço de cada etapa da narrativa. Os mapas substituem cenas do percurso, destacando eventos específicos e conferindo-lhes a visualidade necessária.

Com o primeiro contato e a chegada às terras americanas, a descrição do espaço marítimo cede lugar às praias, e surgem as primeiras representações não europeias. A cena inaugural do encontro entre portugueses e indígenas marca uma mudança no ritmo do filme: a música torna-se mais agitada, sugerindo movimento e envolvendo o público no clima amistoso e caótico da interação.

O posicionamento da câmera nesse trecho é significativo, pois permite que o espectador observe o Novo Mundo de frente, colocado atrás dos botes europeus — como se estivéssemos ao lado dos marinheiros. A montagem paralela cumpre aqui uma função narrativa importante: em combinação com a câmera subjetiva, inicialmente centrada nos navegantes, o público é lançado para dentro das embarcações portuguesas.

A cena mais marcante do segundo momento, onde se estabelece o contato inicial entre diferentes sociedades, é a interação com dois indígenas em visita às caravelas. Este trecho se destaca pela forma como a trama fílmica se desenvolve a partir de então, focando não mais em agentes abstratos como os marinheiros ou na unidade do grupo, mas na interação com estes dois indivíduos.

Aqui, os indígenas ganham certa subjetividade. O diálogo truncado, marcado pela incompreensão mútua, pois cada grupo fala sua língua nativa, é o mais extenso do filme, sugerindo um interesse particular na construção da cena. Segundo Lino (2001, p. 36). O cineasta conhecia o idioma tupi-guarani, mas optou por não legendar este diálogo, aproximando assim a audiência da experiência lusófona.

A dificuldade na comunicação, as reações, a experimentação de alimentos e o contato com objetos desconhecidos ajudam a construir a personalidade desses indivíduos, cuja interação representa o encontro das sociedades. Neste trecho, o cineasta inclui uma sequência que não está presente no relato de Caminha: um marinheiro come os restos de alimentos recusados pelos indígenas, esta inclusão pode sugerir a tentativa de estabelecer uma identificação, rompendo momentaneamente a hierarquia que estrutura a cena.

O encerramento da interação que ocorre no interior das caravelas, dá lugar a um dos momentos mais enigmáticos do filme: a interpretação da noite de sono dos nativos americanos. Esta cena está envolta de signos que expressam a construção narrativa que o filme se propõe. O descanso dos indígenas é tutelado por Cabral e frei

Henrique, resguardada sob a égide da coroa portuguesa, representada em tela pela Cruz da Ordem de Cristo. É reservada aos dois indivíduos pompa e conforto ofertado pelos anfitriões, respeitando a etiqueta da corte portuguesa.

A semiótica da cena revela como a composição contribui para a construção da noção de superioridade europeia. O símbolo português ao fundo, protegido por guardas, e os costumes europeus replicados no Novo Mundo contrastam com os nativos, que repousam confortavelmente no chão, aos pés dos portugueses, tratados com cuidado e amabilidade.

Este tipo de tratamento exposto no filme parece se alinhar com releituras de teorias de dominação do século XVI, que entendem os ameríndios como bárbaros e escravizáveis, partindo do conceito aristotélico de escravidão natural, necessitando de tutela para seu pleno desenvolvimento (Pagden, 1988, p. 64). Neste sentido, a compreensão destas terras é baseada em estandartes culturais europeus, imputando aos americanos a inferioridade que justifica a colonização (Imagem 3).



Imagem 3.

O quadro Nau Capitânia de Cabral, Índios a Bordo da Capitânia de Cabral de 1922 (Imagem 4), representa o mesmo momento descrito na Carta de Caminha, apresentando a interação pela subordinação, de uma maneira bastante diferente da tutela europeia apresentada na produção cinematográfica.



Imagem 4.

As diferentes versões dessa narrativa remetem a debates históricos sobre o tratamento das populações americanas — como o clássico debate entre Sepúlveda e Las Casas —, mostrando

que tais questões alcançam produções culturais até o século XX. A historicidade desses povos é frequentemente filtrada por uma visão eurocêntrica, baseada na ideia de descoberta ou invenção, subordinando o Novo Mundo às preconcepções do Velho Continente.



Imagens 5 e 6.

O terceiro momento do filme descreve as três ancoragens da frota cabralina e a primeira ida dos comandantes e clérigos em terra firme. A cena de chegada remete ao quadro de 1900, Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500 ([Imagem 5](#)), porém com o olhar de outro ângulo ([Imagem 6](#)), ao lado dos portugueses. Este momento é marcado pela interação amistosa entre os marinheiros e indígenas em terra firme, tendo o ápice na dança do marinheiro lusitano na roda de dança ameríndia. A diferença no estilo das danças é notável, e pode expressar as variadas formas da influência europeia, do caráter oficial advindo da religiosidade e da catequização, que interage em conjunto com a influência popular e amigável dos marinheiros.

Assim, temos um conjunto de influências e formas que apresenta a cultura européia em solo americano. Enquanto o capitão e o clérigo ficam responsáveis pela catequização, os marinheiros contribuem para uma aproximação mais popular, dançando juntos como iguais. A partir deste momento, ocorre uma mudança na forma mais recorrente de enquadramentos: os close-ups diminuem, sendo substituídos por planos abertos, que passam a focar menos em ações individuais e mais em representações coletivas.

No quarto momento ocorre a preparação para a primeira missa celebrada no Brasil ([Imagem 7](#)). A escolha e derrubada das árvores para construção da cruz é realizada por europeus, este trabalho é observado com atenção e apreensão pelos nativos, que acompanham os preparativos e execução do ritual cristão. Após a preparação

**Imagem 7.****Imagem 8.****Imagem 9.**

da cruz, os próprios indígenas se encarregam de transportá-la, caminhando em conjunto com o ajuntamento dos navegantes.

Este trecho é um dos momentos de maior dinamismo visual do filme, tanto pela movimentação da câmera quanto pela ação dos personagens em cena. As filmagens panorâmicas ganham destaque, conduzindo o olhar do espectador pelo espaço e ampliando a sensação de movimento. Essa escolha contrasta com a predominância da câmera estática ao longo da obra. A opção por planos abertos e em deslocamento, nesse momento específico, reforça a intensidade do encontro entre culturas e aproxima o público da agitação e do ritmo próprio daquele contato.

Nessa sequência é evidente a inspiração em obras pictóricas, como *A Primeira Missa no Brasil* de 1861 ([Imagem 8](#)), e *Elevação da Cruz* de 1879 ([Imagem 9](#)). As obras que servem como inspiração para composição das cenas do filme remetem ao século XIX, ou seja, são representações desenvolvidas com grande diferença temporal do evento.

A primeira missa é um tipo de produção característica do final do século XIX. Em Vota e Silva (2017) são identificadas seis pinturas que representam este evento em

diferentes regiões da América e até mesmo na África, desde meados do século XIX chegando aos primeiros anos do século XX. Com isto, percebemos o esforço de respaldo pela representação do evento, uma fabulação geral de identidades para as regiões colonizadas.

O cristianismo tem a função de ancoragem moral e a celebração da primeira missa entendido como ato fundador do projeto nacional. No filme, a trilha sonora dessa montagem transmite ao espectador a concretude da conversão, destacada pela transição do coro indígena para o canto gregoriano. Essa mudança musical não apenas reforça a narrativa da assimilação cultural, mas também simboliza a imposição e transição da religiosidade européia sobre as tradições indígenas.

Tanto as pinturas quanto o filme compartilham características: a predominância de indígenas em cena, mas a supremacia dos costumes europeus. No filme, a cobertura do corpo nu de uma mulher, como na Carta de Caminha, e o beijo indígena ao crucifixo denotam suposta superioridade moral europeia, evidenciando a dinâmica de poder e a colonização cultural.

O retorno das tropas lusitanas marca o final da película. Após a realização da missa, são narrados trechos da descrição final da carta que inspira a filmagem. O final do filme mostra a partida da frota lusitana, com indígenas assistindo à praia. O canto gregoriano, antes sacro, torna-se melancólico na última cena, que mostra os degredados ao pé da cruz. Morettin (2007, p. 55) observa que Humberto Mauro raramente produz finais felizes, o que o torna uma escolha menos óbvia para realização desta obra.

Conclusão

O filme *O Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, revela-se um artefato cultural estratégico do Estado Novo, articulando educação, cinema e propaganda para difundir uma narrativa histórica teleológica e centralizadora. A análise demonstra que, ao romantizar o encontro entre colonizadores e indígenas, não apenas omitiu as violências coloniais, mas também consolidou uma narrativa de harmonia racial e missão civilizatória, alinhada ao projeto ideológico varguista.

Nesse sentido, cabe a provocação: quem realmente projetou a nação na tela? Teria sido Vargas, com seu aparato ideológico e institucional, ou Humberto Mauro, com sua sensibilidade estética e domínio técnico? Talvez o projetor da nação não se limite a uma figura individual, mas seja o entrelaçamento, onde a propaganda e a criação fílmica caminham juntas na fabricação de um Brasil idealizado. O estudo demonstra

que, em um contexto de baixo letramento, o cinema foi instrumentalizado como ferramenta pedagógica e dispositivo de homogeneização cultural, disseminando ideias que glorificam o passado colonial.

Se, por um lado, o longa-metragem cumpre seu papel ao difundir um imaginário coerente com o projeto de Vargas, por outro, sua análise crítica nos convida a repensar as relações entre arte, poder e história. O cinema, como 'livro de imagens luminosas', não apenas reflete seu contexto, mas também o reinterpreta, abrindo espaço para leituras contraditórias. Futuros estudos poderiam explorar as ressignificações dessa obra em diferentes momentos históricos ou mesmo sua recepção por comunidades indígenas atuais, tensionando ainda mais seu legado. Assim, mais do que um objeto de seu tempo, *O Descobrimento do Brasil* permanece como um convite à reflexão sobre quem controla as narrativas do passado e como estas ideias alcançam o presente.

Referências

- Anderson, B. (2008). *Comunidades imaginadas*. Companhia das Letras.
- Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Ediciones Nueva Visión SAIC.
- Burke, P. (2000). História como memória social. In *Variedades de história cultural* (pp. 67–89). Civilização Brasileira.
- Carvalho, J. M. de. (1990). *A formação das almas: O imaginário da República no Brasil*. Companhia das Letras.
- Gomes, A. de C. (1998). A “cultura histórica” do Estado Novo. *Projeto História*, (16).
- Gomes, A. de C. (2003). Propaganda política, construção do tempo e mito Vargas: Calendário de 1940. ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História, João Pessoa.
- Gomes, P. E. S. (1974). *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. Perspectiva/Edusp.
- Lino, S. C. (2000). Humberto Mauro e o Cinema Novo. *Locus: Revista de História*, 6(1). <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20507>
- Lino, S. C. (2001). A História no cinema de Humberto Mauro: Uma análise do filme *O Descobrimento do Brasil* (1937). *Locus* (Juiz de Fora, 7)(1), 27–41.
- Lux: o Jornal. (1952, 5 de novembro). <https://artsandculture.google.com/asset/>

mostra-retrospectiva-do-cinema-brasileiro/HgFwEc7fnGDD4g?hl=pt-br

- Martins, L. (1987). A gênese de uma intelligentsia: Os intelectuais e a política no Brasil (1920 a 1940). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 2(4), 5–18. <https://doi.org/10.1590/S0102-69091987000200001>
- Mauro, H. (Diretor). (1937). *O Descobrimento do Brasil* [Filme]. INCE.
- Morettin, E. (1999). Uma análise do filme Descobrimento do Brasil. *Revista de História*, 141, 175–178.
- Morettin, E. (2002). Cine, música e historia: Heitor Villa-Lobos y O Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. *Archivos de la Filmoteca*, 41, 70–83.
- Morettin, E. (2003). O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, 38, 11–42.
- Morettin, E. (2007). Humberto Mauro. *Alceu*, 8(15), 48–59.
- Navarrete, F. L. (2016). Las historias de América y las historias del mundo: Una propuesta de cosmo-historia. *Nihon Rinsen Amerika Gakkai* (Anales del Instituto Japonés de Estudios Latinoamericanos), 36, 1–36.
- Pagden, A. (1988). “La imagen del bárbaro” e “La teoría de la esclavitud natural”. In *La caída del hombre natural: El indio americano y los orígenes de la etnología comparativa* (pp. 35–87). Alianza Editorial.
- Palhares, L. (2016). *Educação integral para o homem integral: As escolas integralistas em Minas Gerais (1932–1937)* [Dissertação de mestrado]. Belo Horizonte.
- Pereira, L. R. (2021). A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo na Era Vargas: Debates e circulação de ideias. *Cadernos de História da Educação*, 20, e025, 1–14.
- Ramos, G. (2015). *Linhas tortas*. Record.
- Reis, E. P. (1988). O Estado Nacional como ideologia: O caso brasileiro. *Estudos Históricos*, 1(2), 187–203.
- Rüsen, J. (2015). *Teoria da história: Uma teoria da história como ciência* (1ª ed.). Editora da UFPR.
- Schmidt, M. A. M. S. (2014). Cultura histórica e aprendizagem histórica. *Revista NUPEM*, 6(10), 31–50.
- Schwarzman, S. (2004). *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. Ed. da UNESP.

- Silva, A. J. (2007). O aspecto decorativo da intelligentsia brasileira. *Sociedade e Cultura*, 10, 1.
- Torelli, L. S. (2006–2007). Os interesses da elite paulista na criação da Caixa de Conversão: os debates parlamentares (1898–1914). *Leituras de Economia Política*, 12, 1–23.
- Trevisan, A. R. (2016). Cinema, história e nação: Humberto Mauro e O Descobrimento do Brasil. *Estudos Sociológicos*, 21(40), 215–235.
- Vargas, G. (1938). O cinema nacional como elemento de aproximação dos habitantes do país. In *A nova política do Brasil* (Vol. III). José Olympio.
- Vota, M. S. S., & Silva, R. J. (2017). A pintura histórica na construção de projetos nacionais: “Primeiras missas” na América Latina. 19&20, 12(2). <https://doi.org/10.52913/19e20.xii2.01b>
- Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (7^a ed.). Paz e Terra.

Lista de imagens

Imagem 1: O Descobrimento do Brasil (1937) em minutagem 2:02

Imagem 2: O Descobrimento do Brasil (1937) em minutagem 61:10

Imagem 3: O Descobrimento do Brasil (1937) em minutagem 34:00

Imagem 4: Pereira da Silva, O. (1922). Na Capitânia de Cabral, Índios a Bordo da Capitânia de Cabral [Pintura]. Acervo do Museu Paulista, São Paulo, Brasil.

Imagem 5: Meirelles, V. (1875). Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500 [Pintura]. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

Imagem 6: O Descobrimento do Brasil (1937) em minutagem 38:01

Imagem 7: O Descobrimento do Brasil (1937) em minutagem 53:45

Imagem 8: Meirelles, V. (1861). Primeira Missa no Brasil [Pintura]. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

Imagem 9: Peres, P. J. P. (1879). Elevação da Cruz [Pintura]. Acervo do Museu Paulista, São Paulo, Brasil.