

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

*Caminha, Meirelles e Mauro: narrativas do (re)
descobrimento do Brasil; decifrando as imagens do paraíso.*

Autora: Carolina Cavalcanti Bezerra

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda

**Campinas
Fevereiro de 2008**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Título: Caminha, Meirelles e Mauro; narrativas do (re) descobrimento do Brasil:
decifrando as imagens do paraíso.**

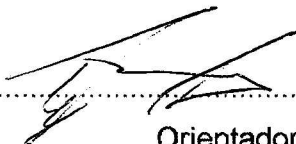
Autor: Carolina Cavalcanti Bezerra

Orientadora: Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação
defendida por Carolina Cavalcanti Bezerra e aprovada pela
Comissão Julgadora.

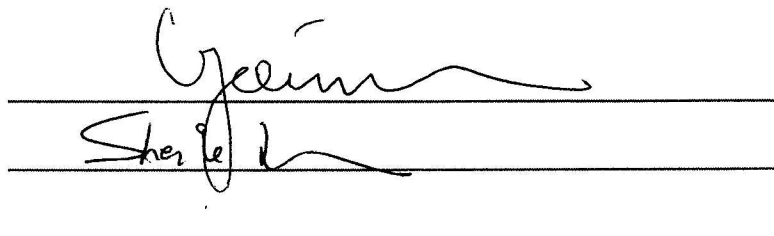
Data: 22.02.2008

Assinatura:.....



Orientador

COMISSÃO JULGADORA:



**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

B469c	Bezerra, Carolina Cavalcanti. Caminha, Meirelles e Mauro : narrativas do (re) descobrimento do Brasil ; decifrando as imagens do paraíso / . -- Campinas, SP: [s.n.], 2008. Orientador : Carlos Eduardo Albuquerque Miranda. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. 1. Meireles, Vítor, 1832-1903. 2. Mauro, Humberto, 1897-1983. 3. Cinema. 4. Educação. 5. Memória. I. Miranda, Carlos Eduardo Albuquerque. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.
	07-690/BFE

Título em inglês: Caminha, Meirelles and Mauro: narratives of the (re) discovery of Brazil ; decoding images of paradise.

Keywords: Meireles, Vítor, 1832-1903 ; Mauro, Humberto, 1897-1983 ; Moving-pictures ; Education; Memory.

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora: Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda (Orientador)

Prof. Dr. Wenceslão Machado de Oliveira Junior

Profa. Dra. Sheila Schvarzman

Profa. Dra. Heloísa Helena Pimenta Rocha

Profa. Dra. Laura Maria Coutinho

Data da defesa: 22/02/2008

Programa de pós-graduação : Educação

e-mail : carol.Cavalcanti.bezerra@gmail.com

RESUMO

Essa dissertação tem como propositura uma nova leitura sobre o descobrimento do Brasil através das imagens/representações do Paraíso na Terra. A permanência dessa imagem no imaginário coletivo foi a base para o desenvolvimento dessa dissertação, partindo dos seguintes documentos: a Carta de Caminha sobre o descobrimento do Brasil (1500), o quadro A Primeira Missa no Brasil de Meirelles (1860/1) e O Descobrimento do Brasil (1937), filme de Humberto Mauro. A presente incursão pelas narrativas de Pero Vaz de Caminha, Victor Meirelles de Lima e Humberto Mauro sobre as imagens do descobrimento do Brasil - especificamente pela construção da *Primeira Missa no Brasil* - levaram essa pesquisa por caminhos até então desconhecidos sobre o poder de uma imagem recriada, na formação da memória coletiva.

Palavras-Chave: 1. Meireles, Vítor, 1832-1903 2. Mauro, Humberto, 1897-1983. 3. Cinema. 4. Educação. 5. Memória.

ABSTRACT

This dissertation aims at bringing a new reading of the Brazil discovery by image/representations of 'Paraíso na Terra'. The permanence of this image in the collective imagination was the foundation for the development of this dissertation, starting from the following documents: A 'Carta de Caminha' about the discovery of Brazil (1500), the oil painting 'A Primeira Missa no Brasil' by Meirelles (1860 /1861), and the movie 'O Descobrimento do Brasil' (1937), by Humberto Mauro. The present incursion by the narratives of Pero Vaz de Caminha, Victor Meirelles de Lima and Humberto Mauro on the images of Brazil's discovery - specifically for the construction of the 'Primeira Missa no Brasil' - led this search through ways thus far unknown about the power of a recreated image in the formation of collective memory.

Keywords: Meireles, Vítor, 1832-1903; Mauro, Humberto; Moving-pictures; Education; Memory.

A todas as pessoas que impulsionaram meu trabalho
permanecendo sempre ao meu lado.

Em especial à Arilda pessoa importante
e grande incentivadora
da minha vida acadêmica.
Sem ela, talvez, essa pesquisa não
se concretizasse.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer aos membros que compuseram a banca de qualificação, de defesa e seus respectivos suplentes por aceitarem meu convite. Agradeço também toda contribuição dada, das mais diversas formas, para a escrita desse trabalho. Incluo aqui meu orientador, Carlos Miranda, por dividir comigo o interesse por Mauro, Meirelles e as imagens que saltavam aos nossos olhares.

Aos leitores mais atentos e prestativos durante todo o processo, agradeço especialmente a Ana Maria, Denise, Arilda e Gabriela. Cada uma a sua maneira foi importante durante toda a pesquisa, com ponderações pertinentes, amizade e carinho incondicional.

Não posso deixar de lembrar de alguns colegas e pesquisadores com quem dividi nas reuniões do grupo de pesquisa e estudos OLHO (Laboratório de Audiovisuais) e em encontros fora da universidade, o prazer de algumas leituras, boas conversas e vários filmes. São eles: Pablo, Gaby, Ignez, Milton, Wences, Marco e João André.

Agradeço também minhas amigas, de todos os grupos, pelo interesse no trabalho e em especial na pesquisadora.

Reitero o já dito na qualificação agradecendo de forma especial à Sheila Schvarzman, ponto de partida para essa pesquisa no ano de 2003, ao me apresentar suas pesquisas sobre Humberto Mauro.

E por fim, mas não menos importante, às famílias que me acompanharam durante todos esses anos (e que são também minhas): Cavalcanti, Bezerra, Miranda e Ribeiro.

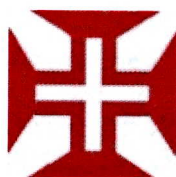
SUMÁRIO

Resumo/Abstract	iii
Dedicatória	v
Agradecimentos	vii
Lista de Imagens	ix
1º DESCOBRIMENTO: Percursos	1
1.1. - O Percurso do Descobrimento na Carta de Pero Vaz de Caminha	5
1.2. - As Missas na narrativa de Caminha	8
2º DESCOBRIMENTO: Meirelles	12
2.1. - Pintura Histórica	17
2.2. - Meirelles, a Pintura Histórica e a Primeira Missa no Brasil	19
2.3. - O Mito Fundador do Brasil	27
2.4. - Questões da Memória	29
3º DESCOBRIMENTO: Mauro e o Cinema	31
3.1. – Os índios	37
4º DESCOBRIMENTO: Educação Visual	42
4.1. – Árvore-Cruz	46
4.2. – A simbologia da Cruz nas pinturas	50
4.3. – A Árvore de Jessé e a Árvore-Cruz	54
4.4. - Primeira Seqüência: transformação do sagrado	56
4.5. - Segunda Seqüência: encontro e salvação	61
4.6. - O Mito Fundador a partir da iconografia da Primeira Missa e da Descoberta	64
5º DESCOBERTAS	68
BIBLIOGRAFIA	73
Fontes das imagens	76
Outros sites consultados	77
Ficha técnica	77
Anexo I	78
Anexo II	82

LISTA DAS IMAGENS*

1. Trecho do filme de Humberto Mauro retratando o Monte Paschoal.	7
2. <i>Primeira Missa do Brasil</i> (1822) de Hippolyte Taunay. Gravura retirada do livro de Hans Staden <i>Meu Captiveiro entre os Selvagens do Brasil</i> . São Paulo: Companhia Editora Nacional, s.d.	10
3. Reprodução da costa brasileira	12
4. Estampa Eucalol <i>Primeira Missa Dita no Brasil 1-5-1500</i> .	24
5. <i>Primeira Missa no Brasil</i> (1860/1), de Victor Meirelles de Lima, óleo s/ tela, 268x356 cm, parte do Acervo Museu Nacional de Belas Artes (RJ).	25
6. <i>La Première messe en Kabilie</i> (1855), óleo sobre tela, 194X123 cm. Musée Cantonal des Beaux-Arts (Lausanne, França).	26
7. Cena da primeira missa em <i>O Descobrimento do Brasil</i> .	30
8. Cartaz de lançamento de 1937 do filme <i>O Descobrimento do Brasil</i> .	34
9. Trecho do filme de Mauro retratando a presença de dois índios na nau de Cabral.	39
10. Recorte do quadro de Victor Meirelles de Lima <i>Primeira Missa no Brasil</i> (1860/1), óleo s/ tela, 268x356 cm, parte do Acervo Museu Nacional de Belas Artes (RJ).	47
11. <i>Primeira Missa no Brasil</i> (1860/1) de Victor Meirelles de Lima, óleo s/ tela, 268x356 cm, parte do Acervo Museu Nacional de Belas Artes (RJ).	49
12. <i>Elevação da Cruz em Porto Seguro</i> (1879) de Pedro José Pinto Perez, óleo sobre tela, 119,5x202 cm, parte do Acervo Museu Nacional de Belas Artes (RJ).	53
Seqüência de recortes do filme <i>O Descobrimento do Brasil</i> (1937).	57/59/60/ 61/62/63
13. <i>A Primeira Missa no Brasil</i> (1948) de Cândido Portinari, encomendado pelo Banco Boavista do Rio de Janeiro. Têmpera sobre tela, 266X598 cm, coleção particular.	82
14. <i>Domingo de Pascoela, 26 de Abril de 1500</i> (1971) de Glauco Rodrigues. Tinta acrílica sobre tela colada sobre madeira, 81X100 cm. Parte da coleção de Gilberto Chateaubriand, pertencente ao Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro.	82

* Imagens de domínio público.



1º Introdução

1 - Primeiro Descobrimento: Percursos

Para o Brasil de Pero Vaz de Caminha foi o ano de 1500. Para Victor Meirelles o ano de 1861 e para Humberto Mauro, 1937.

Datas e personagens que servem de esteio para compor a dissertação sobre a representação da *Primeira Missa no Brasil* em narrativas distintas, bem como, sua permanência imagética na memória através de uma educação visual. Representação reproduzida como em tantas outras imagens sobre a chegada dos portugueses à Terra de Vera Cruz.

Não há interesse em questionar a veracidade de nenhuma das narrativas sobre a criação ou recriação do Brasil nas épocas propostas, mas interessa apontar através de tais representações o estabelecimento de um arquétipo¹ pela realização da missa que formalizou o descobrimento do que viria a ser o Brasil. A primeira missa não é um arquétipo; a Missa como ritual cristão é um arquétipo e não pode ser confundida, enquanto tal, com o descobrimento de novas terras.

Para tanto, como referencial para produção dessa dissertação foi utilizada a Carta de Pero Vaz de Caminha (1500). Denomina-se, neste texto, por *representações* o que posteriormente foi criado a partir de tal referencial; sendo estas, o quadro *A Primeira Missa no Brasil* (1860/1)², de Victor Meirelles de Lima e o filme *O Descobrimento do Brasil* (1937) do fotógrafo, roteirista e diretor, Humberto Mauro.

¹ Por arquétipo entende-se como algo que foi criado “por certos tipos de cultura”, não se apresentando como descoberta, mas sim, como “criações de um complexo cultural bem delimitado”. Ressalta-se ainda que tais modelos fossem construídos distantes da sua origem, ou mesmo, do acontecimento que levaria à criação de um arquétipo, e que a partir de então seriam “assimiladas por povos e sociedades de que de outra forma não os teriam conhecido” (ELIADE, 1991, p.30).

² Após algumas leituras (COLI; 1994 e 1998, FRANZ; 2000, ROSA; 1982) verifiquei que o projeto teve início em 1858 com sua idealização e estudos, tendo sido encerrado em 1860. A data de 1861 aparece em várias referências bibliográficas sobre o quadro como sendo a data de sua criação. Talvez porque tenha sido o ano de sua apresentação no Salão Parisiense ou por ser o ano de sua chegada ao Brasil tendo sido incorporada ao acervo do Museu de Belas Artes na cidade do Rio de Janeiro.

A visão da história cultural sobre *representação* considera inicialmente importante a análise do tempo e do local, bem como, da forma como uma alegoria construída será inserida em uma sociedade. Observa também desde sua concepção pelos intelectuais que tem o papel de criar significados até sua utilização vinculada às questões do poder e da dominação (CHARTIER, 1990, p.17).

O que torna interessante essa análise e que será desenvolvido posteriormente é a relação de poder e de dominação na concepção e utilização das imagens.

A persistência na reprodução d'*A Primeira Missa no Brasil* em diferentes modelos narrativos e na memória nacional como a construção de uma verdade dos fatos ocorridos durante o descobrimento do Brasil, é o que movimenta esta pesquisa que atravessa períodos tão distintos e que se encerrará ao final dos anos de 1937 com o filme de Humberto Mauro.

Outras interpretações foram encontradas durante a pesquisa sobre o tema e servirão como ilustração para corroborar a idéia de construção de uma memória sobre o 'achamento' do Brasil. Muitas dessas não serão discutidas por se encontrarem fora do intervalo histórico proposto nessa dissertação que se inicia com a Carta.

Em contato com outras imagens representativas criadas sobre a missa que oficializou a descoberta da Terra de Vera Cruz, pode-se alegar que independente do período histórico ou dos governos financiadores das mesmas, um padrão imagético estava sendo criado. Assim sendo, salienta-se a relevância do estudo proposto nessa dissertação que pretende apontar um padrão de educação visual (imagem agente) persistentes nessas reproduções.

As obras de Caminha, Meirelles e Mauro, serão consideradas 'locais da memória' sobre a descoberta do Brasil, onde as similaridades levariam a uma sucessão de mensagens educativas responsáveis por organizar a própria memória do descobrimento.

O texto desta dissertação apresenta uma primeira parte histórica onde os documentos e personagens serão a partir da intencionalidade de suas criações, analisados. Vale lembrar que não será um levantamento com intenções historiográficas – uma escrita sobre a história ou sobre os historiadores - de ratificar ou colocar em dúvida a veracidade dos fatos ou o mérito de seus autores, e sim, procurar encontrar similaridades na criação de tais narrativas.

Dentro desse momento em relação a cada obra ressaltar-se-ão questões como a importância das navegações para o reino de Portugal e o descobrimento de novas posses, da presença de artistas e intelectuais no Brasil com a chegada da família real e do uso do cinema como agente na divulgação de tais imagens.

Após este levantamento, em um segundo momento de descobrimento/descortinamento tomar-se-á como referência a imagem da *Primeira Missa* na obra de Victor Meirelles propondo uma discussão sobre a construção estética do quadro tendo como enfoque as histórias apresentadas no entorno da Cruz. Tal construção está embasada em documentos anteriores à obra de Meirelles, bem como, no momento político e histórico, e porque não cultural, do Brasil à época.

Indo um pouco além, há o interesse pela representação do índio no quadro de Meirelles e como a homogeneidade do encontro entre estes e os portugueses foi perpetuado através de uma educação visual imagética conciliadora.

Num próximo passo, será utilizada a Cruz como símbolo não só de conquistas marítimas, mas de pregação da religião cristã aos novos povos dominados e sua importância desde seu surgimento (criação do símbolo) até sua reconstrução na filmagem de Humberto Mauro. Sendo a Cruz nesse momento fonte de interesse pela sua simbologia.

Nesses termos, um recorte sobre a representação fílmica feita n' *O Descobrimento do Brasil* torna-se necessário e importante, tomando a seqüência da construção da cruz, desde a derrubada da madeira até o seu valor de representação durante a missa de descobrimento. Cena marcante na obra de Mauro enquanto narrativa fílmica, destacada inclusive pelo tempo tomado, no filme, por essa seqüência.

Para justificar o não interesse por outras questões que permearam e permeiam os períodos históricos selecionados, bem como os questionamentos que surgiram com novas descobertas envolvendo as três narrativas, essa pesquisa não aprofunda questões políticas e educacionais já apontadas e debatidas em diversos trabalhos acadêmicos ou outros livros³.

Por outro lado, as leituras realizadas procuraram indicar através dessas três narrativas distintas interligadas – carta, quadro e filme - a sua coexistência. E como todas levam a um mesmo fato: uma *educação visual* sobre o descobrimento do Brasil.

³ *Estado e Cinema no Brasil* (1996) de Anita Simis. *Cinema como agitador de almas: Argila, uma cena do Estado Novo* (1999) de Cláudio Aguiar Almeida. *Cinema contra cinema: o cinema educativo de Canuto Mendes (1922-1931)* de Maria Eneida Fachini Saliba (2003).

Sobre a escolha em trabalhar com *educação visual* partindo do quadro *A Primeira Missa no Brasil* de Victor Meirelles de Lima e no filme de Humberto Mauro, alguns autores parecem pertinentes à análise.

Dialogando com a História da Arte, mais especialmente com a leitura da obra de arte, está Erwin Panofsky⁴ e sua discussão sobre construção de significados. Esse autor trata das mais variadas representações: em imagens as palavras, em quadros os textos históricos, ou mesmo das lendas que através da oralidade permanecem vivas no tempo e na memória das pessoas, argumentando que, antes de tudo, é preciso compreender como essas representações são constituídas.

Autores como Maurice Halbwachs⁵ e Milton José de Almeida⁶ conversarão com a memória. O primeiro deles, com a individual e *coletiva* (2006). O segundo, sobre *imagens agentes* e na *arte da memória* (1999).

O livro de Halbwachs *A Memória Coletiva* (2006), não só trata da memória apresentada em seu título, mas de outra, a individual, aquela construída por nossas lembranças e muitas vezes por lembranças de outrem. O livro de Milton José de Almeida (1999), entre alguns assuntos, relaciona o ato de guardar tais lembranças em ‘locais fantásticos’ de forma a não serem esquecidos.

A memória coletiva ou individual sobre a primeira missa nesse estudo, construída através de documentos, relatos e lembranças, tem na representação e construção d’*A Primeira Missa no Brasil* seus ‘locais fantásticos’: a tela da pintura de Meirelles e a tela do cinema, no filme de Humberto Mauro.

⁴ Nascido no ano de 1892 em Hannover, Alemanha, Erwin Panofsky estudou questões que envolviam a iconologia (tema ou assunto das imagens) e a iconografia (significado das imagens). Faleceu no ano de 1968 nos Estados Unidos onde lecionava, deixando alguns livros sobre o tema como: *Studies in Iconology* (1939), *The Life and Art of Albrecht Dürer* (1943), *Gothic Architecture and Scholasticism* (1951) entre outros. Acesso em http://pt.wikipedia.org/wiki/Erwin_Panofsky, consulta em fev/2006.

⁵ Em 1877 nasce Maurice Halbwachs em Reims, na França, sendo morto num campo de concentração nazista em Buchewald. Estudou filosofia em Paris, posteriormente aperfeiçoando seus estudos e lecionando na Alemanha. Foi preso pela polícia nazista durante a ocupação de Paris em 1945, ano em que faleceu. Acesso em http://pt.wikipedia.org/wiki/Maurice_Halbwachs, consulta em fev/2006.

⁶ Atualmente é professor da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, tendo lançado os livros *Cinema: Arte da Memória* (1999) e *O Teatro da Memória de Giulio Camillo* (2005).



1.1. – O Percurso do Descobrimento na Carta de Pero Vaz de Caminha

A Carta de Caminha. O documento que discorre sobre a aventura de Pedro Álvares Cabral iniciada no dia 8 de março de 1500 com a apresentação das naus e tripulantes em Portugal. No dia 9 de março pela manhã a saída de Belém, Lisboa, à procura de uma nova rota para as Índias.

Com 28 folhas no total e dimensões de 296 X 299 mm, a narrativa se encerra no dia 1º de maio com o retorno a Portugal, sendo o Rei D. Manoel o destinatário e seu emissário Pero Vaz de Caminha (CASTRO, 1996, p. 13).

Durante todo o percurso da escrita, Caminha detalha a empreitada marítima desde o lançamento das naus ao já conhecido caminho das Índias passando pelas Canárias e S. Nicolau de Cabo Verde, a nau desgarrada e o contato com os indígenas (CASTRO, 1996, p. 14).

O detalhamento explícito na escrita do autor em todas as passagens do ‘descobrimento’ se deve talvez, como denominou Arroyo (1976, p.15) “(...) pelo talento descritivo de etnógrafo” de Caminha, como “(...) bom observador, que sabe traduzir em palavras o fato dinâmico que existe diante dos olhos seus”; expôs em sua escrita minuciosa o que pudesse interessar a Portugal como grande nação de conquistas marítimas.

Tratava-se de conquistas envoltas tanto em grandes investimentos financeiros como em número de tripulantes. Eram dez naus e três caravelas, sendo que uma se perde no meio da viagem, totalizando em torno de 1350 homens em doze embarcações que chegam a um destino a princípio não programado (BUENO, 1998, p.10).

Seria a maior expedição até então realizada pelo reino de Portugal. Toneladas de mantimentos (carne seca, pimenta, sal, água, vinho, etc.), além de dezenas de milhares de moedas de ouro e outras riquezas destinadas ao "Senhor do Mar", ou Samorin, com quem Vasco da Gama em viagem à Índia no ano de 1498, acaba se desentendendo; e com quem Cabral ficara incumbido de estreitar relacionamentos comerciais:

(...) Ao apresentar-se diante daquele orgulhoso soberano hindu, em maio de 1498, Gama dissera ser o representante de um rei “muito rico e poderoso”, mas chegara à Índia navegando em navios pequenos e mal aparelhados. O Samorin desprezou os presentes simplórios que Gama lhe ofereceu e virtualmente o ignorou. Ofendido, o capitão português retornou ao navio e fez soar seus canhões. Informado desses incidentes pelo próprio Vasco, D. Manoel decidiu enviar o mais rapidamente possível uma frota “muito poderosa em armas e em gente luzidia” – não só pronto para a guerra como repleta de presentes caros e capitães de linhagem nobre (BUENO, 1998, p.19).

A expedição que teve Cabral como grande navegador, incumbido de encontrar uma rota mais rápida para as Índias, não se concretizou como programado. O avistar de um possível porto para desembarque deu-se em 21 de abril de 1500, quando sinais de terra era premissa ambicionada.

Durante a leitura da *Carta de Caminha*⁷ através da obra de Silvio Castro (1996), nota-se a importância de tal fato – a visão de terra - tanto para as tripulações das naus que participaram de tamanha empreitada, quanto para Caminha, que narrava à aventura tendo como destinatário ilustre o Rei de Portugal:

(...) eram os vinte e um dias de abril (...), conforme dados dos pilotos, topamos alguns sinais de terra: uma grande quantidade de ervas compridas, chamados botelhos pelos mareantes, assim como outras que dão o nome de rabo-de-asno (CASTRO, 1996, p.76).

E os sinais vieram com a visão da primeira formação geológica:

(...) quarta-feira pela manhã – topamos aves a que os mesmos chamam de fura-buchos. Neste mesmo dia, à hora de vésperas, avistamos terra! Primeiramente um grande monte, muito alto e redondo; depois, outras serras mais baixas, parte sul em relação ao monte e, mais, terra chã. Com grandes arvoredos. Ao monte alto o Capitão deu o nome de Monte Pascoal; e à terra, Terra de Vera⁸ Cruz (CASTRO, 1996, pp.76-7).

⁷ São três os documentos que discorrem sobre o descobrimento do Brasil: o primeiro, a Carta de Caminha a qual será utilizada aqui; o segundo a Carta de Mestre João, “físico, encarregado das observações astronômicas” e por último, “o roteiro de um dos pilotos da armada, anônimo, de original perdido” (ARROYO, 1976, p.18).

⁸ Em latim *Vera* significa verdadeiro, genuíno.



Imagem 1 – *O Descobrimento do Brasil* (1937) ⁹.

Reitera-se, que logo após a descoberta do novo continente, num "domingo de Páscoa, pela manhã", Pedro Álvares Cabral e seus capitães, ouvem missa proferida por Padre Frei Henrique e demais sacerdotes presentes naquela expedição (CASTRO, 1996, p.83).

A primeira missa realizou-se logo após o desembarque de alguns portugueses depois de avistada a terra. Cabral ordenou que um pequeno altar fosse montado para que todos os capitães rendessem graças à nova conquista portuguesa.

Assim, realiza-se a primeira celebração religiosa em solo brasileiro. Entretanto, não se trata da missa representada por Victor Meirelles de Lima.

O navio que retornou com a notícia da nova conquista foi o de Gaspar de Lemos que ao descarregar todos os mantimentos que tinha a bordo “nas costas ensolaradas do Brasil”, leva consigo a Carta de Pero Vaz de Caminha a Portugal (ARROYO, 1976, p.20).

⁹ Versão original: 20'50" aproximadamente.



1.2. – As missas na narrativa de Caminha

Em relação à importância da Carta de Caminha nesta pesquisa como uma narrativa fundamental na criação das demais imagens propostas para leitura, reforça-se à idéia de que, dentre muitos outros documentos sobre o Descobrimento do Brasil, oficiais ou não, foi este escolhido por seu reconhecimento como documento histórico (oficial) da chegada dos portugueses ao Brasil.

Outras escritas trataram do descobrimento além da carta de Caminha, como a do cronista João de Barros que

(...) quarenta anos depois do milagroso e não proposital achamento, escreveu a respeito versão insofismável, quando não mais havia motivos para conservar segredo (PRADO, 1966, p.37).

Em 1812 foi publicada a *Relação do Piloto Anônimo* texto sobre o descobrimento impresso em Lisboa.

Importante destacar que apenas em 1817 - pouco mais de quarenta anos antes do quadro de Meirelles estar terminado - é que a Carta de Caminha, escrita em 1500, foi publicada pela primeira vez, na *Corografia Brasílica de Aires de Cabral* (COLI, 1998, p.108).

Para Coli (1998) sua publicação em 1817 correspondeu claramente ao momento histórico-cultural do Brasil, não podendo ganhar relevância de outra maneira já que:

As imagens tão marcantes apresentadas pelo escrivão de bordo em 1500 perpassam pela produção literária de um romantismo “indianista”, reforçando a crença da tensão das raças (...) (COLI, 1998, p.109).

E reafirma sua posição:

(...) a carta foi publicada quando o devia ser. Corresponhia perfeitamente à solicitação de historiadores e literatos que constituíam então o passado brasileiro através da história e da literatura – essas duas grandes disciplinas do imaginário (COLI, 1998, p.109).

O próprio Aires de Cabral “transcreveu o documento” encontrado na Torre do Tombo em Portugal, “sob o crivo de seus escrúpulos de sacerdote” lhe conferindo 317 anos após o descobrimento do Brasil “a dignidade de impressão” (ARROYO, 1976, pp.9-11).

Há ainda a contestação entre vários estudiosos sobre o ‘achamento’ do Brasil não ter sido mero acaso ou desvio de rota causada por intempéries do tempo. Arroyo (1976) ao levantar a importância das descobertas marítimas naqueles tempos, aponta que sendo Lisboa um “centro efervescente de espionagem” a intenção de tomar posse das terras já conhecidas, não deveria se tornar público naquele momento (ARROYO, 1976, p.18).

E confirma seu apoio à teoria da intencionalidade:

Com essa quase indiferença pelo fato em si da descoberta, dá-nos Pero Vaz de Caminha a melhor demonstração da intencionalidade da descoberta. (...) Pedro Álvares Cabral partiu, pois, de Lisboa para a Índia, também com a incumbência de formalizar a descoberta do Brasil (ARROYO, 1976, p.18).

De qualquer forma, a questão como já dito, não é a de contestar documentos históricos ou opiniões já formadas sobre os propósitos daquela expedição de 1500.

Retoma-se então à questão da missa como referência para a conquista do território descoberto. Foram duas as missas descritas por Caminha. A primeira no dia de “domjngo de pascoela pola manhã”; Cabral, como comandante, solicita a construção de um pequeno altar na praia para que todos os capitães rendessem graças à nova conquista portuguesa (CASTRO, 1996, p.46).

Essa pequena celebração (a primeira missa) foi acompanhada por um número reduzido de índios, presentes com seus arcos e flechas a observar o ritual dos homens do mar. Não houve manifestação por parte destes que só após o término da missa, iniciaram sua própria expressão através da dança (CASTRO, 1996, p.46).



Imagem 2 - Hippolyte Taunay – Primeira Missa no Brasil (1822).

Parece se tratar da missa que retrata Hippolyte Taunay na obra de 1822. A chegada de Cabral e seus homens, que depois de dias à procura por uma nova rota para as Índias ancoram em frente ao Monte Pascoal e celebram missa pela descoberta.

O quadro de Taunay, pintado 322 anos após a Carta de Caminha representa celebração religiosa, semelhante à descrita anteriormente como sendo a ordenada por Cabral após avistarem terra. Sua representação mais simples lembra mais um pequeno culto religioso, lembrando mais a primeira missa proferida em terras brasileiras.

Sobre a segunda missa, aquela de posse do território e representada pela pintura de Victor Meirelles em 1860, Caminha declara:

E hoje, que é sexta-feira, primeiro de maio, saímos pela manhã em terra com nossa bandeira. E fomos desembarcar rio acima, contra o sul, onde nos pareceu que seria melhor colocar a cruz, para melhor ser vista. (...) Ali disse missa o Padre Henrique, a qual foi cantada e oficiada por esses já ditos (CASTRO, 1996, p.95).

A última celebração após o embarque dos portugueses contou com a presença de um número maior de índios, por volta de sessenta. Segundo Caminha descreve, todos participaram respeitosamente da celebração, imitando os movimentos dos portugueses durante a leitura do Evangelho:

E quando se chegou ao Evangelho, ao nos erguemos todos em pé com as mãos levantadas, eles se levantaram conosco e alçaram as mãos, estando assim até se chegar ao fim; e então tornaram a assentar-se como nós (CASTRO, 1996, p.95).

Conclui o escrivão pregando sobre a importância da religião para aquele povo;

E quando levantaram a Deus, que nos pusemos de joelhos, eles se puderam todos assim como nós estávamos, com as mãos levantadas, e em tal maneira sossegados que certifico a Vossa Alteza que nos fez muita devoção (CASTRO, 1996, p.95).

A missa daquele primeiro de maio encerra todo o processo de posse sobre o novo território português, não só com a missa, mas também com o plantar da cruz na nova terra, símbolo usado para demarcar um território conquistado.

Além de encerrar um ciclo, a missa marca o início do caminho de volta da narrativa de Caminha descrita em sua Carta sobre a descoberta das novas terras, mas assinala também, o encontro com uma nova cultura, um povo “ingênuo” que já daria sinais de sujeição à nova religião.



2º Descobrimento Meirelles

Por se tratar de um trabalho sobre a representação e a permanência em outras narrativas da primeira missa de posse do Brasil idealizada por Victor Meirelles, é importante destacar que em 1500 apenas os índios e as florestas habitavam o imaginário dos artistas que reproduziram a conquista da “terra dos papagaios” pelos portugueses.



Imagem 3 – Mapa parcial da costa brasileira (1503)¹⁰

Quanto à data da publicação da carta (1817), vale ressaltar as mudanças que permeavam a sociedade brasileira e que influenciariam as pinturas sobre o descobrimento durante esse período.

Como apontado por Coli (1998), o momento da publicação da Carta de Caminha atendia perfeitamente à realidade brasileira em termos de produção artística, já que ratificava a transição histórica entre dois períodos distantes, mas enraizados na cultura nacional através das artes.

¹⁰ Assim era conhecida pelos navegadores a Terra de Vera Cruz. Pela quantidade e exuberância das aves de mesmo nome. Acesso em <http://www.invivo.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=788&sid=2>, consulta em jan/2008.

E o que se pode dizer sobre pinturas? A produção cultural brasileira em moldes europeus se estabeleceu a partir da chegada da Corte Portuguesa ao Brasil que trouxe consigo uma série de estudiosos e artistas importados da Europa para explorar as riquezas naturais do Brasil.

Porém, anteriormente à chegada da Corte e tendo no Brasil os jesuítas se instalado, as artes estavam a serviço da elite e do clero, sendo pensadas as imagens como uma produção que pudesse alcançar mais facilmente “um povo inculto, no que dizia respeito à religião”. A pintura serviu assim como uma ferramenta para “divulgação das doutrinas da religião católica” (CORTELAZZO, 2004, pp.28-9).

Por volta de 1732 a pintura brasileira também passa a ser valorizada, contando com seu repertório voltado na maioria das vezes para os temas sacros, por influência das ordens religiosas que produziam, financiavam e divulgavam as obras de arte (...) (CORTELAZZO, 2004, p.29).

O interesse mais claro dos britânicos, por exemplo, pelo Brasil se deu com a chegada em 22 de janeiro de 1808 do Príncipe Regente em terras brasileiras. Para estes, interessados nos portos como forma de ampliação do comércio, a colônia brasileira em caos como nação ao mesmo tempo em que era o “Paraíso na Terra” tinha potencial para o desenvolvimento mercantil (HOLANDA, 1965, p. 48).

Ainda atrasado nos aspectos políticos, mas em pleno desenvolvimento de seu potencial literário e científico no início do século XIX, os britânicos enxergavam assim o “Paraíso na Terra”:

As condições morais do povo, até a chegada do Príncipe Regente de Portugal, eram tão deploravelmente viciosas e degradadas, quanto as circunstâncias políticas eram mofinas e desfavoráveis. Tudo o que é sublime na natureza inanimada, em contraste com tudo quanto é asqueroso na natureza humana, compreendia-se no aspecto e no caráter desta porção do Novo Mundo (HENDERSON, 1825, apud, HOLANDA, 1965, p.52).

Oito anos após a chegada da Corte Portuguesa e um da derrota de Napoleão Bonaparte, no ano de 1816, desembarca a Missão Francesa ao Rio de Janeiro com a incumbência de solidificar a produção artística nacional, bem como “transformar a imagem da cidade tornando-a mais civilizada” (CORTELAZZO, 2004, p.21).

Coli (1994) destaca o momento em que a pintura, de caráter oficial (quadros históricos) ou não (retratos) no Brasil incorporava as tendências do passado ou atuais ao século XIX como um procedimento natural.

O ineditismo nas pinturas, principalmente aquelas de caráter histórico era inexistente. As inspirações em outras obras e artistas era prática comum. Não se ambicionava para o Brasil o nascimento de um novo modelo de pintura, e sim, a legitimação de documentos através de imagens.

Ressalta-se que o ‘atraso cultural’ das artes no Brasil – significando a arte de copiar quadros de outros pintores para aprimoramento – era uma tendência já ultrapassada na Europa que durante o século XV, recorria aos mesmos recursos no ensino das artes plásticas do Brasil do século XIX (GOMBRICH, 1989, p.195).

Franz (2000, p.53), em sua pesquisa de doutorado, indica a influência da cultura francesa nas artes brasileiras (pintura, literatura, etc.), bem como sua ligação com "um movimento cultural e político profundamente ligado ao nacionalismo".

É preciso não esquecer que, no Brasil do século XIX, era comum o vai e vem da elite política e cultural para a Europa. Os filhos dos senhores abastados completavam seus estudos na França e de lá traziam as idéias e tendências do romantismo, que eram, então, adaptadas para as especificidades locais. (...) O Brasil por si só, não inventou nada, principalmente no que diz respeito à cultura de caráter erudito e ao ensino oficial da arte (...) (FRANZ, 2000, pp.53-4).

Para os franceses, o Brasil era um desconhecido. Um território conquistado e explorado pelos portugueses que aqui chegaram para dominar os ‘bons selvagens’, seres “generosos, heróicos, justos” (HOLANDA, 1965, p.47).

Entre tais exploradores - estudiosos da flora e fauna entre outros - e junto com a Missão Francesa trazida especialmente pelo governo quando “pela primeira vez se cogita seriamente do ensino superior e das artes”, uma das pessoas responsáveis pelo desenvolvimento das artes e ciências naturais nesse período, foi a Princesa Leopoldina (HOLANDA, 1965, p.119).

Em 1817, mesmo ano da publicação da Carta de Caminha, Leopoldina se casa com o príncipe “herdeiro da Coroa portuguesa e futuro imperador do Brasil”. Junto com ela, desembarca a Missão Austríaca, repleta de artistas e cientistas (HOLANDA, 1965, p.123).

Segundo aponta Cortelazzo (2004) somente em 1826 a idéia do desenvolvimento das artes no Brasil vai se concretizar com a criação da Academia Imperial de Belas Artes¹¹ no Rio de Janeiro através da qual se desenvolveria

(...) uma nova orientação do fazer artístico, voltado para um ensino sistematizado, segundo padrões estabelecidos e que deveriam ser seguidos por aqueles que desejassem atingir o status e o reconhecimento de artista (CORTELAZZO, 2004, p.21).

A partir dessa declaração, pode-se dizer que os novos artistas (pintores, escultores, etc.) foram modelados de acordo com os interesses já apontados: primeiramente, ligados à Igreja (jesuítas) e, posteriormente, à elite cultural vinculada à monarquia portuguesa e seus abastados seguidores.

Tais características do comportamento artístico da época não se explicavam mais pela fé e sim pela razão e pela ciência. A idéia era utilizar racionalmente as formas e proporções geométricas do desenho aproximando assim a arte nacional da produção européia (CORTELAZZO, 2004, pp.38-41).

O momento das artes no Brasil se expressava na pintura histórica¹². A aproximação com a razão e a ciência se deu com a necessidade de aprimoramento dos artistas brasileiros, estabelecendo vínculo direto com o estudo das “construções geométricas do espaço” (CORTELAZZO, 2004, p.43).

Aprimorando os estudos geométricos, a simetria e as ciências exatas e deixando o caráter religioso da pintura nacional de lado, as artes plásticas no Brasil se aproximaram das academias européias com a vinda da Missão Artística Francesa e

Diferentemente do estilo colonial, que priorizava mais as questões que destacassem os aspectos ligados à religião conforme já mencionado, as Academias procuravam fundamentar seus ensinamentos segundo uma sistemática de ensino marcada pela primazia do desenho (CORTELAZZO, 2004, pp.49-50).

¹¹ Um dos idealizadores da implantação da Academia Imperial de Belas Artes que oficialmente inicia seus trabalhos no ano de 1826 foi Joaquim Le Breton (1760-1819), que colaborou com a vinda dos franceses para o Brasil. Oficialmente a Academia durou de 1826 a 1889, tendo ao seu comando sete diferentes diretores. Consolidada como instituição de ensino após duas grandes transformações, a primeira com Félix Taunay, pintor e diretor durante os anos de 1834 a 1851 e, posteriormente, com Porto-Alegre, pintor e crítico das artes que foi diretor entre os anos de 1854 a 1857 (CORTELAZZO, 2004, pp.66-7).

¹² Segundo Cortelazzo a pintura histórica hierarquicamente se encontrava em alto grau de importância dentro das artes plásticas por compreender todos os gêneros da pintura, dentre os quais, paisagem e natureza morta (CORTELAZZO, 2004, p.42).

Alguns grandes nomes das artes plásticas contribuíram para disseminar as imagens do Brasil no exterior. Entre eles Jean-Baptiste Debret (1768-1848)¹³, francês, que permaneceu de 1816 a 1831 no Brasil no ofício de mestre em artes e pintor, dando ênfase à figura do negro escravo brasileiro e contribuindo para a criação da Academia Real de Belas Artes na cidade do Rio de Janeiro:

Debret passou 15 anos entre nossa gente, pintando e desenhando. Além de exercer as atividades de lente da Academia, retratou diversos membros da família real e imperial, pintou quadros históricos e fez inúmeros estudos e esboços, que aproveitou em parte para confeccionar a sua obra **Voyage pitoresque et historique de Brèsil**, em três volumes, ilustrados com 153 pranchas (HOLANDA, 1965, p.129)¹⁴.

Tomás Ender (1793-1875), austríaco de Viena, chegou um ano após Debret e veio acompanhando a Arquiduquesa Leopoldina ao Rio de Janeiro para a cerimônia de seu casamento. É o menos conhecido dos três renomados pintores que aqui estiveram tendo sua obra se especializado no retrato do cotidiano da sociedade brasileira¹⁵.

Johan Moritz Rugendas (1802-1858), nascido na cidade de Augsburg, na Alemanha, chegou ao Brasil junto com a expedição de Langsdorff em 1821 para retratar as paisagens, o cotidiano e os costumes indígenas do Brasil, tendo publicado posteriormente o livro 'Viagem Pitoresca ao Brasil' (1835) com reedição em 1940 com o título 'Viagem pitoresca através do Brasil'¹⁶.

¹³ Acesso em <http://www.pitoresco.com/brasil/debret/debret.htm>, consulta em nov/2006.

¹⁴ Esta obra foi publicada entre os anos de 1834 e 1839 sendo seu primeiro volume dedicado aos indígenas brasileiros. "As célebres gravuras de Debret são de valor não somente artística como também documental" (HOLANDA, 1965, p.129).

¹⁵ Acesso em <http://www.pitoresco.com/brasil/tomasender/tomasender.htm>, consulta em nov/2006.

¹⁶ Acesso em <http://www.pitoresco.com/brasil/rugendas/rugendas.htm>, consulta em nov/2006.



2.1. – Pintura Histórica

Portanto, um dos ramos da pintura que mais se desenvolveu no Brasil nesse período foi a pintura de caráter histórico que “passava a ter maior importância que os demais”, pois seu caráter englobaria os demais gêneros da pintura (CORTELAZZO, 2004, p.42).

Deu-se início então aos primeiros estudos voltados à pintura histórica na Academia Imperial de Belas Artes, ao exercício de cópias de outras obras de arte tendo como fundamentação o estudo da perspectiva e das formas geométricas. Questões como anatomia, arquitetura, uso das luzes e cores foram sendo incorporadas gradativamente.

Como era usual nas academias da Europa, a geometria e a simetria também foram incorporadas à produção brasileira. Relevante nesse estudo será a discussão da *perspectiva* através de pesquisas mais recentes, como aquela da obra de Almeida (1999), dialogando com a reprodução da *Primeira Missa no Brasil* no filme *O Descobrimento do Brasil*.

Ratificando a importância da pintura histórica para essa pesquisa, esclarecemos que apenas os alunos com maior destaque e talento tiveram acesso às aulas na Academia Imperial de Belas Artes. Salienta-se aqui a ligação direta com um projeto político do uso das artes plásticas na criação de “símbolos e alegorias” para uma educação visual da “moral e das virtudes” (FERNANDES, 2001/2002, apud CORTELAZZO, 2004, p.67).

Um aluno de destaque foi Victor Meirelles de Lima que aos 15 anos matricula-se na Academia no ano de 1847, onde permaneceu até 1853, quando viajou para a Europa para se dedicar aos estudos, como prêmio concedido por seu talento.

Sua primeira incursão foi por Roma tendo como primeiro mestre Tommaso Minardi¹⁷. Já em 1856, Meirelles transfere-se para Milão e depois Paris onde desenvolveu sua técnica com Léon Cogniet¹⁸ entre outros, seu mestre na École des Beaux-Arts (ROSA, 1982, p.25).

¹⁷ Minardi nasceu em Faenza no ano de 1787 e falecendo em Roma em 1871, foi diretor da Academia de Belas Artes de Perugia entre os anos de 1819 e 1822 quando se transfere para a Academia de San Lucas em Roma para ministrar aulas de desenho. Acesso em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Minardi>, consulta em dez/2005.

¹⁸ (1794-1880) mestre do romantismo que acolheu Meirelles como discípulo após a morte de Paul Delaroche (1787-1856) e que juntos, tendo ainda Horace Vernet e Meirelles como seguidores, foram “pintores que seguiram um caminho prudente entre o neoclassicismo exangue e o romantismo exaltado” (COLI, 1994, p.124).

Em dezembro de 1858 sua bolsa de estudos é prorrogada pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Meirelles retorna ao Brasil com 29 anos no ano de 1861 em 18 de agosto. Neste ano torna-se Professor Honorário da Academia Imperial de Belas-Artes, no Rio de Janeiro. Em 1862, já como professor interino assume a cadeira de pintura histórica, até o ano de 1890 (ROSA, 1982, pp.33-4).

É preciso abordar aqui o momento das artes no Brasil, claramente evidenciado pelo movimento do romantismo e a consolidação do Império. A necessidade de construção de imagens que apresentassem e representassem o Brasil fica evidente no desenvolvimento de pinturas históricas, como a representação de batalhas¹⁹, retratos da família imperial e paisagens nacionais.

Contrastando com esses aspectos do movimento do romantismo, o quadro de Meirelles não se encaixa em nenhum dos três gêneros de pintura apontados. A temática do descobrimento e da primeira missa não remete a nenhuma batalha ocorrida no passado.

As expressões das personagens na *Primeira Missa* são pouco evidenciadas não se aproximando em nada dos retratos feitos na época. Tais retratos na verdade continham apenas a pessoa a ser retratada, lembrando mais uma fotografia. A flora representada no quadro de Meirelles também é pouco desenvolvida, não lembrando em nada as pinturas de paisagem da época.

Curiosamente, nem as personagens e nem a paisagem são o foco principal da narrativa. Ainda assim, se tornou marco na pintura e referência do descobrimento do Brasil.

Pode-se questionar, porque o Brasil do Segundo Império (1831-1889), mas já independente de Portugal²⁰ necessitava de uma nova legitimação política tendo como referência as grandes histórias da formação nacional.

Com a Independência do Brasil de Portugal em 1822 “intensificava-se entre os brasileiros o interesse pela investigação das raízes da nacionalidade”, tendo ainda em 1838 sido criado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e Pedro Perez ex-aluno de Meirelles pintado a *Elevação da Cruz em Porto Seguro* no ano de 1879²¹.

¹⁹ O próprio Meirelles pinta quadros com essas temáticas, tais como *Passagem de Humaitá* (1868), *Juramento da Princesa Isabel* (1871), *Combate Naval de Riachuelo* (1872) e *Batalha dos Guararapes* (1879). Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), também outro renomado pintor “histórico”, tem como principais obras *Batalha do Avaí* (1877) e *Grito do Ipiranga* (1888) também conhecido como *Independência ou Morte*. Acessado em <http://www.pitoresco.com.br/brasil/victor/victor.htm>, consulta em dez/2005.

²⁰ Emancipação política do reino de Portugal se deu com o Grito do Ipiranga e a célebre frase *Independência ou Morte* de D. Pedro, no dia 7 de setembro de 1822.

²¹ Texto de Maria Aparecida Ribeiro da Universidade de Coimbra intitulado *Portinari, leitor de Meirelles, leitor de Caminha* (1999).

Intensifica-se também nessa época, o interesse pela fixação de imagens através de outros recursos. Sendo que no ano de 1832, Hércules Florence²², instalado havia dois anos na cidade de Campinas, no Estado de São Paulo, iniciou “experiências pioneiras com a câmara escura e a fixação de imagens”, mérito que não lhe foi reconhecido por não ter dado “divulgação de seus resultados obtidos”, ficando o mérito com Daguerre²³ (RIBEIRO, 1996, pp.21-22).

Meirelles foi fruto dessas transformações artísticas e investigativas do Império, à procura das raízes nacionais e de sua história, visibilizadas na pintura.



2.2. – Meirelles, a Pintura Histórica e A Primeira Missa no Brasil

Victor Meirelles de Lima (1832-1903), nascido no dia 18 de agosto à Rua da Pedreira em Nossa Senhora do Desterro, atualmente Florianópolis, capital de Santa Catarina, filho de Maria Conceição Prazeres e Antônio Meirelles de Lima, sempre teve gosto pela pintura de paisagem.

Apesar de ser um apaixonado por natureza, Victor Meirelles não se dedicou à paisagem propriamente dita embora fosse muito bem estudada em todos os quadros históricos que realizou (ROSA, 1982, p.46).

Seu primeiro professor foi D. Marciano Moreno, engenheiro argentino que vivia no Brasil. Em 1846 chama a atenção do Conselheiro do Império, Jerônimo Francisco Coelho, que se interessa em financiar seus estudos.

Como discípulo de Cogniet na École des Beaux-Arts, Meirelles tem a oportunidade de

(...) prolongar o desenvolvimento de uma de suas qualidades, já muito estimulada pelo meio romano: o finíssimo sentido da luz que integra e dilui as cores (COLI, 1994, p.106).

²² Florence é nascido em Nice na França no ano de 1804, vem ao Brasil e no ano de 1863, junto com sua mulher Carolina Krug Florence funda o *Colégio Florence de Campinas* voltado à educação feminina.

²³ Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1851) no ano de 1835 através de uma placa revestida de nitrato de prata exposta à luz, imprime uma imagem que se revela no dia seguinte. Acessado em http://pt.wikipedia.org/wiki/Louis_Jacques_Mand%C3%A9_Daguerre em nov/2007.

Sua invenção foi chamada de daguerreótipo. A palavra fotografia, porém foi inventada por Florence (Correio Popular, 9/11/1978, *apud* RIBEIRO, 1996, p.22).

Esse relacionamento estreito com a cultura francesa, bem como, com interesses políticos, fazia da pintura histórica uma das grandes ferramentas para disseminação de imagens e símbolos da cultura nacional vinculadas a uma reconstituição histórica que era de interesse do governo exibir.

O apuro nos estudos e nos detalhes sobre a fauna, flora e personagens que fizeram parte do cenário naquele de 1º de maio de 1500 ficou sob responsabilidade de Meirelles após se decidir pela Primeira Missa no Brasil como temática de sua obra.

Victor realiza o esboço do quadro e o envia a Porto-alegre e este escreve-lhe novamente, procurando orientá-lo, fazendo-lhe ver que a cena do altar está disposta com bastante arte e sugerindo-lhe a inclusão de um homem d'armas com o pendão da Ordem de Cristo e o acurado estudo de nossa natureza tropical, incluindo na paisagem embaúbas, coqueiros, palmeiras, etc. (ROSA, 1982, p.34).

Coube assim a Meirelles, aluno dedicado e pintor em ascensão retratar o marco da criação do Brasil. Tendo como mentor Manoel José de Araújo Porto-alegre²⁴, amigo e conselheiro sabe-se que

(...) seguindo o conselho de Porto-alegre, estuda Victor Meirelles minuciosamente a carta de Pero Vaz de Caminha mandada a Portugal por ocasião do descobrimento, considerada a 'certidão de batismo do Brasil'(...) (ROSA, 1982, p.34).

Depois de muitos estudos a obra completa foi apresentada no Salão Parisiense de 1861, repercutindo assim o nome do pintor mundialmente, já que Meirelles fora o primeiro artista brasileiro a conseguir tal proeza.

Segundo aponta Jorge Coli (1994, p.20), o destaque da pintura fora de tamanha importância, que *A Primeira Missa no Brasil* representou aos olhos dos críticos de arte e de outros artistas o retrato fiel do documento de Caminha, tornando-se "a verdade visual (grifo meu) do episódio narrado na carta".

O quadro *Première messe en Kabilie* (imagem 5) representa o que seria a fonte inspiradora de Meirelles para a pintura de sua *Primeira Missa*²⁵ (COLI, 1994, p.95).

²⁴ Nascido em Rio Pardo, Rio Grande do Sul em 1806, faleceu em Lisboa, Portugal, no ano de 1879. Em 27 de janeiro de 1827 matricula-se como aluno fundador da Academia Imperial de Belas-Artes, na classe do mestre Jean Baptiste Debret, que se tornaria seu grande amigo. Em 1837 foi nomeado professor de Pintura Histórica da Academia Imperial de Belas-Artes. De 1854 a 1857 foi diretor da mesma instituição. Desiludido com o rumo da arte no Brasil, termina sua vida como embaixador de Portugal a partir de 1866, falecendo 13 anos depois. Acesso em <http://www.pitoresco.com/laudelino/portoalegre/portoalegre.htm> consulta em nov/2006.

A inserção como referência iconográfica da obra de Horace Vernet²⁶ neste trabalho é relevante com a finalidade de questionar sobre a inovação do projeto de Meirelles. Reforça a idéia da pintura histórica que enxerga no aperfeiçoamento do artista através da cópia de outras obras, a importância da construção de novas obras inspiradas em trabalhos já reconhecidos.

Jorge Coli (1998) descreve *A Primeira Missa no Brasil* (imagem 4, p.24) do pintor catarinense como uma inspiração originada na obra de Horace Vernet (imagem 5, p.25).

Segundo o autor (COLI, 1998, p.112) em virtude das circunstâncias das artes plásticas no mundo, não havia espaço para inovação e sim, as “citações, dentro da pintura histórica, era um instrumento legítimo à natureza do gênero” e conclui que “a cultura visual mostrava-se como tão importante quanto a invenção.” Ou seja, a perpetuação de tais referências fazia-se necessário em contraponto com a necessidade de ineditismo na criação (COLI, 1998, p. 112).

Contudo, ressalta Coli (1998) que Victor Meirelles não deve ser considerado um plagiador, já que alguns fatores distinguem ambas as obras, a começar pela participação ativa de Vernet na construção da cenografia de sua obra.

A Première Messe en Kabilie é datado de 1855, ou seja, cinco anos antes do término do quadro de Victor Meirelles de Lima, que provavelmente conheceu a obra em sua exposição no *Salon* de Paris neste mesmo ano.

O que vale apontar é que Vernet fez parte daquele momento histórico em que a França, com seu projeto colonizador na África do Norte, conquistava territórios através de lutas contra os povos do interior, os cabilas²⁷ (COLI, 1998, p. 111).

Acontece que a representação da conquista desse território pelos franceses foi concretizada com a realização de uma missa.

O “altar provisório” ao ar livre fora imaginado por Vernet assim como, a concepção cenográfica do balcão de *Première messe* criada pelo pintor foi o local da celebração

²⁵ É importante apontar a questão sobre o possível plágio de Meirelles na construção da primeira missa. Anteriormente apontado, verificou-se que era usual a cópia de outros quadros como forma de aperfeiçoamento das técnicas de pintura.

²⁶ Pintor francês (1789-1863) que tinha como temáticas as batalhas e as paisagens exóticas, estudou em Paris com outro famoso pintor brasileiro, Pedro Américo. Acesso em <http://www.pitoresco.com/brasil/americo/americo.htm> consulta em nov/2006.

²⁷ “Os berberes, cabilas ou mazides (mazidh), já que são conhecidos pelos três nomes, foram, acredita-se os habitantes autóctones do país. Os Cabilas vivem na região montanhosa. (...) Os cabilas são uma raça industriosa.” (ENGELS, 1982 *apud* FERREIRA, s/d, p. 8-9)

religiosa no ano de 1850, data da conquista do território pelos franceses (COLI, 1998 p. 111).

Horace Vernet encaixa-se aqui como um ‘agente’ na construção da história de sua primeira missa. Participação que Meirelles não teve na concepção de sua obra. Em sua *Primeira Missa* um documento importante como a Carta de Caminha serviu de referência histórica, mas Meirelles não participou ativamente como Vernet do momento que posteriormente se tornou histórico.

Além dessa contextualização marcada pela ausência de um dos pintores da cena histórica, algumas outras diferenças na concepção das duas obras são apontadas por Coli:

Um dos pontos mais evidentes nessa diversidade é a distância da cena. Vernet quer narrar, com precisão, um episódio, e ele o traz para a proximidade dos olhos, de modo que adquira impacto. Meirelles quer a cena principal mais longe, integrando-a numa gravidade atmosférica, num clima espiritualizado. Vernet quer o efeito teatral. Sua cruz é envolvida por uma nuvem de fumaça, diminuída ao pé das montanhas áridas que barram o céu, comprimindo o espaço e impondo-se majestosamente. A cruz de Meirelles, longilínea, traça o eixo condutor que leva o olhar para o alto, enquanto o horizonte abre-se no fundo como um instrumento da serenidade (COLI, 1998, pp. 113-14).

Assim sendo, a obra de Meirelles não só atendia ao movimento das artes plásticas, mas também a necessidades históricas, como um símbolo de uma nova nação; a do Império Brasileiro que tinha na criação dos símbolos e imagens seu maior aliado para consolidação de um novo Brasil.

Importante lembrar as diferenças estéticas na criação da cena da missa entre a obra de Meirelles e a de Vernet, destacada nas palavras de Coli como o encontro através da religião de duas culturas tendo como objetivo a formação de uma sociedade miscigenada (índios e portugueses) através da qual

(...) sob a égide católica, associam-se, numa cena de elevação espiritual, as duas culturas. Cria-se ali o ato de batismo da nação brasileira. Momento prenhe de significados, que o projeto de construção de um passado histórico para o Brasil, ocorrido no século XIX, saberia explorar (COLI, 1998, p. 110).

Momento esse que se coaduna com evidente semelhança à tela de Horace Vernet retratando com o mesmo propósito o encontro entre os dois povos (cabilas e franceses).

A construção de um passado histórico equivale à construção da memória; a do descobrimento e do mito fundador do Brasil; ambas através da pintura de Meirelles, que se torna o local desta memória.

Nesse local fantástico, (...) devemos nos movimentar de modo ordenado (...), indagando cada imagem, tentando liberar de cada uma as mensagens aí contidas (...). Liberar as imagens da sua auto-referência e colocá-las no circuito das relações trazidas por todas as outras imagens (...) (ALMEIDA, 2005, p.41).

A memória formada através da escrita e da oralidade convertida em pintura, em imagem que educa o olhar sobre o descobrimento, tornando-se memória através do reconhecimento visual que transformará a representação em imagem-agente (ALMEIDA, 1999, p.56).

Imagem guardada num espaço/local (o quadro), construindo uma verdade e legitimando-se através da perpetuação pela educação visual, embasada nesse caso, por uma educação política e religiosa (ALMEIDA, 1999, p.63).

Esta educação da memória, que escolhe local (museus e cinemas) e neles coloca imagens (quadros e filmes), é a memória construída pela educação do olhar exato e preciso, ou que se pretende como tal. Autenticidade dos locais da memória construída historicamente e que imprimem legitimidade através de uma imagem-arquétipo.

Retomando a significação de arquétipo do início do trabalho segundo Eliade (1991) como sendo criações ou recriações, sem caráter de ineditismo, mas que levavam ao conhecimento dos povos acontecimentos distantes, percebe-se o quadro de Meirelles como o arquétipo da primeira missa incorporada a cultura nacional.

Sem a necessidade de agentes participantes (como fora Vernet) destes acontecimentos, mas que por meio da oralidade (local-fala) e da escrita (imagem-palavra) transformavam estas imagens da memória em representações das mesmas.

E sendo assim, no caso da primeira missa, um padrão, uma imagem agente transforma-se em monumento através da repetição de uma estrutura geométrica, no caso da pintura.

Importante parece lembrar o que diz Almeida sobre as imagens agentes, ao apontá-las como construções morais que “reforçam a alma política” (ALMEIDA, 1999, p.63).

Tomando como exemplo uma série de estampas comemorativas lançadas pela fábrica de sabonete Eucalol e valendo-nos da imagem que interessa a *Primeira Missa Dita no Brasil 1-5-1500*, equivale à representação dos índios brasileiros e dos portugueses desembarcados em cerimônia religiosa, revelando-nos por si mesma o poder que um conceito fortemente construído, uma imagem agente, pode significar²⁸.



Imagem 4 - A Primeira Missa, impressos da empresa Eucalol de sabonete.

²⁸ O início da impressão de estampas com caráter nacional foi motivado pela baixa venda de seus produtos. O uso das estampas incentivava os colecionadores a adquirirem seus sabonetes. Motivos nacionais como Santos Dumont, Produtos do Brasil, Aves do Brasil, Episódios Nacionais, dentre outros aumentaram as vendas dos produtos da Eucalol. Duas mil e quatrocentas estampas, divididas em 54 temas foram divulgadas nesses 27 anos de propaganda da já então, Perfumaria Myrta S/A. Algumas inclusive foram utilizadas como material didático nas escolas, como foi o caso das séries História do Brasil e Lendas do Brasil. Acesso em http://www.brasilcult.pro.br/eucalol/estampas_eucalol/eucalol.htm consulta em abr/2005.

Sob a concepção do símbolo, em Meirelles a cruz (imagem 5) ocupa maior destaque, conduzindo nosso olhar na observação das ações que acontecem em seu entorno.

A cruz de Meirelles é mais visível na construção pictórica, enquanto a de Vernet, escondida, parece abstrair-se da cena.



Imagem 5 - Primeira Missa no Brasil de Victor Meirelles de Lima (1860/1)

Em *A Primeira Missa no Brasil*, a cruz como condutora do olhar não só apresenta o marco do descobrimento em 1500, mas também, a legitimação da descoberta e da religião católica no Brasil no século XIX.

A educação histórico-visual implícita alcança uma representação imagética através da obra do pintor catarinense em formas simples, mas fidedignas à carta de Caminha e às expectativas em relação às artes no Brasil.

Em Vernet o símbolo-cruz está envolto em nuvens. Não há uma intenção clara em uma primeira observação – mesmo que seja de um leigo – de dar relevância à religião que na maioria das vezes ‘conduzia’ e ‘protegia’ as conquistas territoriais (imagem 6).

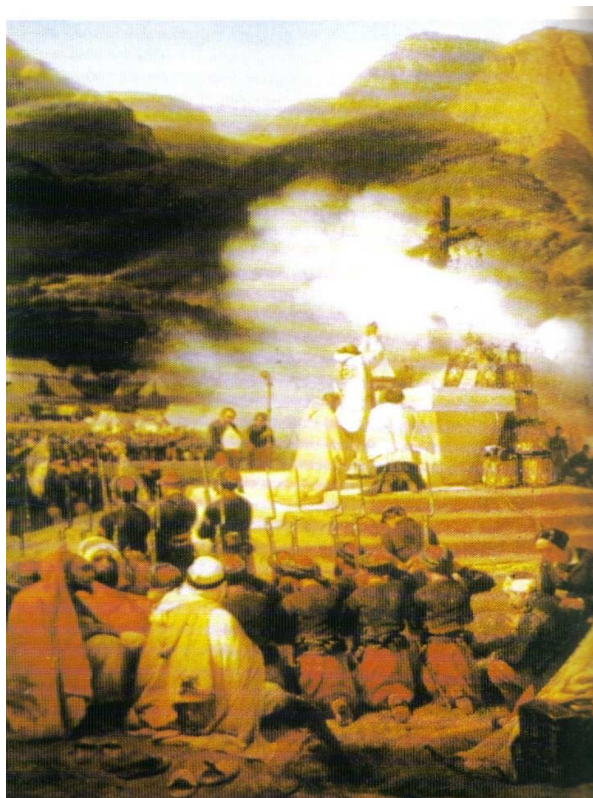


Imagem 6 – La première messe en Kabilie (1855)

No momento que se segue serão exploradas a concepção de *mito fundador* do Brasil e questões referentes ao conceito de *documento/monumento* de maneira a compreender a criação e permanência como referência visual da *Primeira Missa* como ‘certidão de batismo’ do descobrimento do Brasil.



2.3. – O Mito Fundador do Brasil

“O eixo condutor que leva o olhar para o alto” indicando o caminho da contemplação, o encontrar-se com Deus, pontua não só a importância da religião na formação do Brasil, mas também toda a simbologia daquela celebração como *mito fundador*.

Sobre essa questão o texto de Marilena Chauí (2000) para o jornal A Folha de São Paulo intitulado *O Mito Fundador do Brasil*, chama a atenção para uma das formas como podemos analisar tais documentos – carta e quadro - sobre o descobrimento do Brasil. Considerá-los como “feitos memoráveis” enxergando a “grandeza dos dois lados” (a dos portugueses e a dos índios), parece pertinente para a legitimação das duas narrativas em suas respectivas épocas como documentos fidedignos sobre o descobrimento do Brasil.

Em função disso Chauí (2000) aponta a importância de compreender o passado para poder entender o presente, como fez Meirelles ao visitar os documentos do descobrimento numa tentativa de compreendê-los e representá-los; construiu assim, através da História, uma nova memória sobre a *Primeira Missa no Brasil*.

Indo além e ponderando sobre a questão religiosa dentro de uma narrativa histórica Chauí (2000, pp.9-10) afirma ainda que (...) “o cristianismo introduz a idéia de que a história segue um plano e possui uma finalidade que não foram determinados apenas pela vontade dos homens”; há a questão do tempo, em sua forma cíclica que (...) “exclui a idéia de história como aparição do novo”, e sim, sendo transmitida através do tempo o que se encontra em nossa memória.

A partir dessa reflexão, pode-se dizer que como ‘feitos memoráveis’ às histórias são contadas. E ao serem recontadas formalizam-se como História. Contadas intencionalmente com o passar dos anos e de acordo com as necessidades do lembrar para fortalecer uma simbologia, para se tornarem documentos históricos.

No caso do quadro de Victor Meirelles e posteriormente no filme *O Descobrimento do Brasil* reforça-se a simbologia da *Primeira Missa* e sua importância como construção histórica a partir da posse do território.

Sendo assim, considerar tais obras como reafirmações da constituição de um povo, revisitado pelo conceito de Mito Fundador de Marilena Chauí (...) “impõe um vínculo

interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa” (CHAUI, 2000, p.10).

Tais considerações vêm de encontro com a discussão sobre a veracidade dos relatos sobre o descobrimento do Brasil e que serviram de referência para a obra de Meirelles e para o filme de Humberto Mauro.

Uma discussão sobre a intencionalidade da escrita de Caminha aproximaria as narrativas do descobrimento propostas nessa pesquisa, ao conceito de Jacques Le Goff (2003) sobre *documento* e *monumento*, enaltecendo as narrativas e conferindo-lhes um status de legitimidade tornando-as muitas vezes inquestionáveis:

Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os *monumentos*, herança do passado, e os *documentos*, escolha do historiador (...) Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos (LE GOFF, 2003, p.526).

Inclui-se aqui a narrativa de Caminha como *monumento* que ao “perpetuar” os acontecimentos daquele ano de 1500 reforça a importância que os relatos sobre as viagens marítimas no século XVI representavam para a posteridade.

Entretanto, segundo Le Goff o *documento*

(...) será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha [grifo meu], de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade [grifo meu] do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho *escrito* (LE GOFF, 2003, p.527).

Sendo assim, por que não afirmar que no caso da Carta de Caminha a criação da história confirma-se através da escrita como *documento* e *monumento*, complementando-se em um só documento/monumento?

Nota-se também que mesmo que a narrativa de Caminha tenha sido uma *escolha* como documento da história, ao mesmo tempo ela torna-se monumento ao ser alçada *intencionalmente* como a verdade dos fatos através da escrita e sua corroboração na fidedignidade das representações no quadro de Meirelles e posteriormente no filme de Mauro.

Jacques Le Goff ao tratar dos documentos (no caso os impressos, e neste caso a Carta divulgada em 1817) como monumentos históricos, tem um pensamento muito

interessante que por si só incentivaria uma nova leitura sobre as representações que simbolizam o ato de batismo 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 (LE GOFF, 2003, p.535).

Vale lembrar que esse autor reforça a idéia da criação dos *monumentos* como algo que perpetue os acontecimentos históricos importantes. Apresentam-se muitas vezes como objetos ou representações, quadros ou bustos, por exemplo, tendo um papel importante na formação da memória coletiva de uma nação.



2.4. – Questões da Memória

A apresentação de um tema através de três obras distintas em sua forma, mas semelhantes em seu conteúdo, leva-se a questionar tais permanências. Serão coincidências? Foram espontâneas as retomadas de aspectos e minúcias comuns nos três relatos?

Através da repetição de um tema ou mesmo de uma imagem, esses tendem a se fixar em nossa memória, tornando-se parte de nossos conhecimentos; como se pode observar com os exemplos do quadro de Meirelles e da estampa da Eucalol.

A memória individual, pois nem sempre a memória de um é necessariamente a de outro, é aquela que segundo Halbwachs (2006) nos pertence através de nossas lembranças, mesmo vinda de lembranças de outrem:

(...) o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. (...) Trago comigo uma bagagem de lembranças históricas, que posso aumentar por meio de conversas ou leituras – mas esta é uma memória tomada de empréstimo, que não é minha (HALBWACHS, 2006, pp. 71-2).

A relevância das obras – carta, quadro e filme - na construção de uma memória revelaram-se importante para entendermos como a História é construída através de diferentes narrativas. E como esta é incorporada como memória, no caso, do descobrimento do Brasil a partir da primeira missa.

Considerando as idéias de Halbwachs (2006), somos seres individuais que fundamentamos nossa memória - no caso pesquisado sobre o descobrimento do Brasil, ressaltamos a “memória da história” - em narrativas de um passado, tendo a presença de um ou mais indivíduos participantes da construção de uma identidade, seja política, social, cultural, religiosa ou histórica.

Traçando um paralelo entre o sociólogo Halbwachs e o historiador Le Goff que se aproximam muito com suas teorias de uma das questões levantadas nessa pesquisa, a da formação da memória, nota-se que seja um documento ou um monumento, a ascensão de uma escrita ou de um objeto de arte a um status de verdade, em ambas as teorias resulta na criação de um símbolo permanente e que persistirá como imagem da história. O assunto será retomado adiante.



Imagem 7 - Cena da primeira missa em O Descobrimento do Brasil (1937) ²⁹.

²⁹ Versão original: 55'10" aproximadamente.



3º Descobrimento Mauro e o Cinema

Trinta e seis anos depois de concluída a pintura de Meirelles de Meirelles sobre a primeira missa (que é a segunda) celebrada na presença dos índios, Humberto Mauro nasce, no ano de 1897, na cidade de Volta Grande, Minas Gerais. Diretor de grande importância para o desenvolvimento da cinematografia nacional, em 1910 tem seu primeiro contato com o cinema através de filmes exibidos em Cataguases (MG). Sua estréia como diretor foi com o filme *Valadião, o cratera*, de 1925³⁰.

A admiração por diretores já renomados fez de Mauro um amante do cinema clássico. Era atraído pelo trabalho dos cineastas Charles Chaplin, D. W. Griffith, King Vidor, Ernst Lubitsch e Serguei Eisenstein (RAMOS, 2000, p.363).

Em 1937, com quarenta anos, Humberto Mauro dirige *O Descobrimento do Brasil*, seu primeiro filme para um órgão governamental, o Instituto do Cacau da Bahia (ICB)³¹:

Idealizado em 1936 como peça de propaganda do ICB e de suas atividades na região produtora de cacau na Bahia. Posteriormente, a produção abandonou este aspecto regional e documental, inserindo-se dentro de um projeto mais amplo de legitimação simbólica do regime de Getúlio Vargas, visto como responsável pela consolidação do Estado Nacional (MORETTIN, 2001, pp.1-2).

No filme, o cineasta Mauro faz uma narrativa fílmica da viagem de Lisboa até o Brasil e a celebração da ‘primeira missa’ no país. Depois de finalizado, este filme foi incorporado pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em 1937. Em 1932, com o incentivo ao cinema nacional através de decreto, o INCE começa a ser idealizado.

³⁰ Em 1974 realiza seu último filme, *Carro de Bois*, seu único trabalho produzido em cores. Ver mais em *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2000), verbete Mauro, Humberto, pp.362-65.

³¹ Órgão fundado em 1931 que sobrevivia com uma verba da produção de cacau e financiava, através de empréstimo, obras públicas (SCHVARZMAN, 2004, p.138).

Através do decreto assinado por Getúlio Vargas e Francisco Campos³² a produção e veiculação dos filmes brasileiros intensificaram-se.

Nesta data, o então Ministro da Educação, Francisco Campos, tinha como compromisso do seu ministério, realizar uma “sistematização da ação governamental na área do cinema educativo, através de órgão próprio” (SCHWARTZMAN, 2000, p.104).

O INCE surge oficialmente no dia 13 de janeiro de 1937³³ não como tentativa de produzir filmes educativos, mas para organizar a produção cinematográfica nacional de acordo com o governo vigente. Isso significa que o filme de Humberto Mauro foi incorporado ao acervo do Instituto com o objetivo de apresentar um caráter educativo à descoberta do Brasil.

Ao mesmo tempo, havia uma forte tendência de se fazer uso do cinema como ferramenta de divulgação das ações do governo de Getúlio Vargas.

Edgar Roquette-Pinto³⁴, encarregado pelo Ministro da Educação de organizar e dirigir o INCE em 1937, refletia sobre os seguintes objetivos do Instituto: (...) “promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como um processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular” e também (...) “instruir aqueles que não tiveram educação formal” (RAMOS, 2000, p.471).

À convite de Roquette-Pinto, Humberto 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 Instituto teve seu período mais produtivo entre os anos de 1936 a 1947, tendo Mauro participado desde o seu início, ao dividir a direção de seu primeiro filme *Lição prática de taxidermia* (1936), com Paulo Roquette Filho (RAMOS, 2000, p. 364).

Portanto, o papel de Humberto Mauro na educação nacional através das imagens iniciou-se antes de sua direção do filme *O Descobrimento do Brasil*, seu primeiro trabalho com moldes de superprodução.

³² Decreto 21.240 de 4 de abril de 1932 assinado por Getúlio Vargas. Francisco Campos fora Ministro da Educação deste mesmo governo até 1934. Um dos trechos do decreto sobre a importância do INCE explicita: “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”. (Anexo I, pp. 78-81)

³³ A lei que cria o INCE foi assinada pelo Presidente Getúlio Vargas e pelo então atual Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema.

³⁴ (1884-1954) médico e diretor do Museu Nacional, membro da Academia Brasileira de Letras e fundador da primeira emissora de rádio do Brasil (RAMOS, 2000, p.471).

A idéia de um filme sobre o ‘achamento’³⁵ do Brasil, veio do incentivo do Instituto do Cacau da Bahia (ICB), órgão que em 1935 pretendia explorar o tema cacaueiro com "a realização de um ciclo de filmes curtos sobre a história do cacau no Brasil" (SCHVARZMAN, 2004, p.138).

Um filme que de início esteve nas mãos de Alberto Campiglia³⁶, com custos altos e sem muitos resultados, foi finalmente entregue a Humberto Mauro, responsável pela nova adaptação através de pesquisas complementares, inclusive nos trabalhos antropológicos de Cândido Rondon³⁷ sobre os indígenas.

Vale apontar sobre esse período de produção do filme o que Mota (1990) denominou de “redescobrimento do Brasil”, que compreendeu o período de 1933 a 1937, pós Semana de Arte Moderna de 1922 e Revolução de 1930:

(...) se não foi suficientemente longe para romper com as formas de organização social, ao menos abalou as linhas de interpretação da realidade brasileira (MOTA, 1990, pp.27-8).

Realidade que teve na produção de livros como *Casa Grande & Senzala* (1933) de Gilberto Freyre³⁸ a abertura para discussão de questões voltadas a relações raciais e do papel do negro e do mestiço na construção social brasileira.

Baseado na Carta de Pero Vaz de Caminha sobre as descobertas em terras brasileiras, o trabalho de Mauro (...) “é também o resultado da apropriação fílmica de documentos consagrados a que o filme se propõe reconstituir” (SCHVARZMAN, 2004, p. 146).

³⁵ A idéia de ‘achamento’ remete a especulações sobre a casualidade do descobrimento do Brasil. Como já apontado anteriormente o objetivo da viagem era a descoberta de uma nova rota para as Índias.

³⁶ Após alguns meses na direção do filme, Campiglia tinha apenas o elenco escolhido. Ao passar a direção a Mauro, torna-se produtor executivo e um dos responsáveis pela fotografia do filme. Acesso em <http://www.instituto-camoes.pt/revista/filmshistoria.htm>, consulta em mar/2007.

³⁷ Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958). Nascido no Mato Grosso, bacharelado em Ciências Físicas e Naturais, termina sua vida como Marechal. Seus maiores feitos foram seus trabalhos com as tribos indígenas (Botocudos entre Minas Gerais e Espírito Santo, Kaingáng de São Paulo, os Xokllengs de Santa Catarina etc.). Acesso em http://www.vidaslusofonas.pt/candido_rondon.htm, consulta em fev/2006.

³⁸ Nasce em Recife no ano de 1900. Torna-se bacharel em Ciências e Letras no ano de 1917. Nas décadas de 30 e 40 lança alguns livros, tais como *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano* (1936) e *O mundo que o português criou: aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas* (1940). Antes de falecer no ano de 1987 lança *Médicos, doentes e contextos sociais: uma abordagem sociológica* (1983), entre outros. Acesso em <http://prossiga.bvgf.fgf.org.br/portugues/index.html>, consulta em nov/2007.

(...) O Descobrimento do Brasil e Os Bandeirantes, são reconstituições históricas, encomendadas por instituições públicas. O primeiro tem um frescor de tratamento histórico [grifo meu] que é raro em qualquer cinematografia (GOMES, 2000, p.64).

A apropriação das duas narrativas – a Carta de Caminha e o quadro de Victor Meirelles – para a construção da obra fílmica *O Descobrimento do Brasil*, induz a um aprofundamento das questões relativas à importância dessa obra em termos histórico-visuais e a construção de uma educação visual sobre a oficialização do descobrimento do Brasil por meio da realização da primeira missa.

O filme lançado em 1937 apropriou-se de documentos históricos tais como a Carta de Pero Vaz de Caminha, além de imagens, como a do quadro de Victor Meirelles, produzidos respectivamente nos anos de 1500 e 1860. Como se pode notar no cartaz de lançamento do filme, fica evidenciada a participação do governo na produção e distribuição da obra.



Imagem 8 - Cartaz do filme de H. Mauro (1937)

Já no subtítulo “Realização Cívico-Cultural” tem-se a dimensão da importância conferida ao filme e ao próprio Instituto do Cacau, que estava a serviço do Estado brasileiro.

Sobre os colaboradores apresentados no rodapé do cartaz: Roquette Pinto era o então diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), instituição vinculada ao Ministério da Educação e Saúde Pública, enquanto Taunay era diretor do Museu Paulista e Bernardino de Souza estava na política da Bahia e dirigia o Tribunal de Contas Federal como ministro no ano de 1937 (MORETTIN, 2001, p.1).

Heitor Villa-Lobos³⁹ também ganha destaque na divulgação do filme durante toda a filmagem. Foi um dos nomes mais fortes da produção por seu reconhecimento internacional e seu papel dentro do governo Vargas. Morettin (2001) explora minuciosamente o trabalho do músico que para o *Descobrimento* compõe quatro suítes.

A importância do compositor na produção do filme é verificada na relação de seu trabalho com o do diretor mineiro que (...) não possuía muito material para mostrar ao compositor no início de 1937, o que não afasta a possibilidade de uma ou outra seqüência ter sido vista pelo músico (...) (MORETTIN, 2001, p.206).

Antes da conclusão do filme, Lobos já trabalhava na confecção das quatro suítes que ficaram prontas em abril. Nesse momento Mauro ainda realizava a filmagem da “derrubada do jequitibá, ficando para o final daquele mês a filmagem da seqüência da primeira missa” (MORETTIN, 2001, p.206).

Eduardo Morettin (2001) entre vários caminhos percorridos em sua tese, expõe todo o processo e participação de Villa-Lobos e de música dentro do Estado Novo e, especialmente, n’*O Descobrimento do Brasil*.

Mesmo não sendo objetivo desta pesquisa uma análise da trilha sonora do *Descobrimento do Brasil*, não se pode relevar o significado monumental que a obra de Villa-Lobos lega a este filme, indicando como sua música participa, decisivamente, na sua divulgação, como obra político-ideológica do governo Vargas.

Os filmes nacionais produzidos nos anos 20 e 30 tinham um caráter regional no que diz respeito a seu conteúdo. A grande maioria dos filmes produzidos pelo INCE exaltava o interior, o folclore do Brasil, bem como idealizava transmitir sempre a moral e os bons costumes aos cidadãos.

³⁹ Nasce em 1887 na cidade do Rio de Janeiro aonde vem a falecer no ano de 1959. Ingressa no Instituto Nacional de Música em 1910. Dentre suas obras mais conhecidas estão as *Bachianas Brasileiras*, escritas entre os anos de 1930 e 1945. Para o cinema além de compor a trilha de *O Descobrimento do Brasil* (1937), compõe a suíte *A Floresta do Amazonas*, um de seus últimos trabalhos para o filme dos estúdios MGM, *Green Mansions* (1959). Acesso em http://pt.wikipedia.org/wiki/Heitor_Villa-Lobos consulta em nov/2007.

Com a regulamentação do INCE no ano de 1936⁴⁰, apoiado no Decreto Lei de número 20.240 que proclamava a necessidade de um cinema educativo, é que se inicia o incentivo à produção de filmes de caráter educacional, o que levou o ICB a produzir *O Descobrimento do Brasil*:

(...) é certamente em *O descobrimento do Brasil*, longa-metragem que dirigiu de outubro de 1936 e novembro de 1937 para o Instituto do Cacau da Bahia (ICB) com a “colaboração intelectual” de Roquette-Pinto, que vamos encontrar a carta de intenções do Instituto recém-criado (SCHVARZMAN, 2004, p. 138).

O referido decreto tinha na figura de Vargas seu grande ‘diretor’, com sua visão do cinema como a ferramenta de propaganda mais apropriada para influenciar a população analfabeta que em 1900 era de 12,2 milhões ou 85% da população (SIMIS, 1996, p.31);

(...) o filme torna-se veículo de divulgação dos símbolos nacionais, reconhecidos pelo Estado e, conseqüentemente, pelas instituições de cultura a ele ligados. As imagens cinematográficas ganham estatuto similar ao de outros suportes, como as artes plásticas e os livros didáticos (MORETTIN, 2001, p.164).

Os estudos de Morettin (2001) e Schvarzman (2004) vêm ao encontro dos estudos sobre a monumentalização do filme *O Descobrimento do Brasil* e da valorização do cinema como veículo de comunicação independente dos motivos aparentes de seu uso.

⁴⁰ No dia 14 de agosto de 1936, o então Ministro de Estado da Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema, documenta o início das atividades do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), delegando a imediata “gravação de uma coleção de discos, com finalidade educativa” (Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/RJ, nº 35.00.00/2, I-5). Dentre muitas questões técnicas propostas no documento (gravação e distribuição do material do órgão etc.) encontramos o interesse do governo na difusão do órgão governamental na educação nacional: “Apelo aos professores do Brasil – pela Hora do Brasil – para que enviem suas sugestões e manifestem seus desejos no sentido do desenvolvimento dos meios técnicos de ensino”, além da, “Publicação da Revista do I.N.C.E.” (Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/RJ, nº 35.00.00/2, I-6). Decreto nº. 20.240: isenção de tributos e incentivo a exibição de filmes nacionais.



3.1. - Os índios

Tratando de algumas questões que parecem pertinentes à discussão em relação às imagens dentro do filme de Mauro, os tem preponderância em cena. Porém antes da leitura do elemento indígena em cena, parece importante pontuar o significado dessa população na sociedade do século XX.

Em relação ao cinema e as artes em geral, sua representação, ao que tudo indica, era considerada desnecessária. A utilização de “figuras” consideradas ultrajantes para a imagem nacional, como o índios, era vista como imagem depreciativa ao desenvolvimento do país segundo os governantes e também pelos cineastas e educadores da época.

No filme de Mauro “todos os índios são atores ou mesmo figurantes mulatos, pardos ou brancos pintados e usando perucas” (SCHVARZMAN, 2004, p. 162).

Condizendo com a situação dos índios no Brasil dos anos 30 havia uma contradição nas expectativas do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) criado no ano de 1910, em relação ao pensamento de Roquette-Pinto. Diretor do Museu Nacional e com conhecimento sobre as expedições e os estudos de Cândido Rondon sobre os índios aponta que:

Nosso papel social deve ser simplesmente proteger, sem procurar dirigir, nem aproveitar essa gente. Não há dois caminhos a seguir. Não devemos ter a preocupação de fazê-los cidadãos do Brasil (...) Além disso, temos, para com os índios, a grande dívida contraída desde os tempos dos nossos maiores, que foram invadindo nosso território, devastando sua caça (...) (ROQUETTE-PINTO, 1950 *apud* SCHVARZMAN, 2004, p. 166).

Enquanto Roquette-Pinto almejava a conservação da cultura e dos povos indígenas resgatando inclusive o passado de destruição dos ‘povos das matas’ ante ao descobrimento, o Serviço de Proteção ao Índio com outros interesses vislumbrava;

(...) uma política pacificadora e pedagógica que previa, a partir de diferentes estágios de desenvolvimento, a possibilidade paulatina de assimilação do índio ao mundo branco (...) (SCHVARZMAN, 2004, p. 168).

Ou seja, não reconheciam os índios como uma etnia distinta.

(...) não há “índios” no sentido de uma pluralidade e especificidade culturais ou “raciais” ou históricas. Quando se fala de “índio”, o plural é relativo a uma coleção de indivíduos (...) mas que, para o português, é, no essencial, uma mesma e única realidade (NEVES, 1978, p.45).

E dessa forma representados em *O Descobrimento do Brasil*, como se fossem brancos, seus costumes ignorados ou aproximados da cultura branca européia, a dos portugueses.

O filme de Mauro tem início com a partida, de Lisboa, das 13 naus de Pedro Álvares Cabral. A chegada a uma nova terra (Terra de Vera Cruz) é marcada pelo encontro amigável com o povo indígena.

Uma das cenas que marcam o encontro entre portugueses e índios no filme é a presença deles em uma das embarcações portuguesas aportadas em terras brasileiras.

No filme, os índios, primeiramente assustados com os modos dos europeus, suas roupas, fala e movimentos, logo se rendem ao incentivo dos portugueses para que coloquem panos e cubram a nudez de seus corpos. Este fato vem descrito na Carta de Caminha e foi filmado por Humberto Mauro segundo relato do encontro na nau de Pedro Álvares Cabral:

(...) E eles (os índios) entraram sem qualquer sinal de cortesia ou de desejo de dirigir-se ao Capitão ou a qualquer outra pessoa presente, em especial. Todavia, um deles fixou o olhar no colar do Capitão e começou a acenar para a terra e logo em seguida para o colar, como querendo dizer que ali havia ouro. (...) Então deitaram-se na alcatifa, para dormir, sem nenhuma preocupação de cobrirem suas vergonhas, as quais não eram circuncisadas; e as cabeleiras delas estavam raspadas e feitas. O Capitão mandou pôr debaixo da cabeça de cada um deles um travesseiro; enquanto isso, aquele da cabeleira esforçava-se por não a desmanchar. Cobriram-nos com um manto e eles a isso consentiam. Quedaram-se e adormeceram (CASTRO, 1996, pp. 79-80).



Imagem 9 - Cena do filme O Descobrimento do Brasil ⁴¹

Seria interessante questionar se tal representação não legitimava o pensamento estadonovista de Getúlio Vargas, onde os índios simbolizavam o atraso econômico e cultural para o período de desenvolvimento que atravessava o Brasil nos anos 30.

Outras duas questões são pertinentes: queria Humberto Mauro que seus espectadores acreditassem como verossímil o que era representado em seu filme? Seria o filme uma forma de ratificar a colonização dos portugueses como algo benéfico à formação da sociedade brasileira?

O que se tem, a partir do filme de Mauro, é a construção de uma realidade baseada em fontes orais ou escritas construindo-se as imagens do filme através das técnicas de narrativa escolhidas por Mauro.

Sobre essas questões pode-se afirmar que a imagem do índio na cultura brasileira foi sendo construída na forma de figura ingênua e pacífica e Mauro apenas a ratifica em seu filme. A incorporação no papel do gentio a serviço dos portugueses é suavizada ao longo do filme em que a relação entre estes se dá passivamente.

⁴¹ Tanto a Carta quanto o filme apontam o reconhecimento pelos índios das peças de ouro e prata trazidas pelos portugueses e sua presença em solo brasileiro. No trecho seguinte de ambas as narrativas, é oferecido aos dois índios comida e bebida, que são recusadas. Ao fim do encontro, os índios acabam adormecendo na embarcação e são cobertos com uma manta por ordem de Cabral. Versão original: 39'47" aproximadamente.

A própria Carta de Caminha detalha o contato harmonioso e que posteriormente serviu de inspiração para a cena reproduzida acima sobre a presença dos dois índios na embarcação tendo Cabral e demais tripulantes como anfitriões.

Uma das primeiras descrições dos índios feita por Caminha em sua Carta do Descobrimento refere-se aos indígenas sendo levados a bordo da nau de Pedro Álvares Cabral após desembarque para reconhecimento de um possível porto para atracar as demais embarcações portuguesas e tomar posse da nova conquista. As palavras de Caminha, chegam ao rei D. Manuel de forma “encantadora” (CASTRO, 1996, p. 16).

A participação dos índios na narrativa destinada a D. Manoel de Portugal é recorrente e muitas vezes detalhada. Percebe-se a descrição feita em relação, por exemplo, à ausência de roupas e o corpo sempre pintado, ou mesmo, a presença de mulheres nuas e suas crianças entre os homens da tribo:

(...) Outros traziam carapuças de penas amarelas; outros ainda, de vermelhas; e outros mais, de verdes. E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima, daquela tintura; e certamente era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha – que ela não tinha! – tão graciosa, que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhes tais feições, provocaria vergonha, por não terem as suas como a dela. Nenhum deles era circunciso, mas, ao contrário, todos eram assim como nós (CASTRO, 1996, p. 83)⁴².

Ainda, como aponta Castro (1996, p.25), o uso gramatical escolhido por Caminha para discorrer sobre as indígenas, apresenta um caráter mais jocoso, marcando a ausência de malícia no descrever do escrivão.

O contato inicial entre portugueses e os nossos indígenas brasileiros, acabariam por levá-los à escravidão e, futuramente, à extinção. A forma encontrada pelos portugueses para dominação dos povos indígenas foi a catequização.

No início do livro de Sérgio Buarque de Holanda (1969) uma pequena discussão se trava sobre a presença de católicos e clérigos nas novas terras descobertas, que segundo eles, era um possível “abrigo para a Igreja verdadeira”. Um povo sem crença ou religião aceita pelos portugueses, com ritos considerados estranhos e desconhecidos, sem fundamento na fé portuguesa cristã, era o lugar perfeito para uma religião muitas vezes

“perseguida”⁴³.

(...) a plantação das novas colônias copia o ato da Criação: aqueles homens ao fabricarem igrejas e ao alçarem cruzes, lançam com isso as sementes da posteridade de um Adão novo, no solo rico e virgem do Éden recobrado (HOLANDA, 1969, p. 15).

Talvez um dos momentos mais importantes aguardados por toda frota de Cabral, fosse justamente a celebração da missa em terra estrangeira. Momento esse não só de devoção, mas ritual que marcava a conquista de um território pelos portugueses. A partir daí, o início da criação de uma nova colônia, de um novo povo guiado por rígida catequese.

⁴² Caminha relata o encontro com índias nuas, comparando suas belezas (cabelos longos e pretos, “vergonhas” à mostra) com as portuguesas (CASTRO, 1996, p.83).

⁴³ Prefácio à Segunda Edição, p. XIV (Holanda, 1969, p. XIV).



4º Descobrimento **Educação visual**

O foco principal desta pesquisa é a análise de um padrão visual presente na representação d'A *Primeira Missa do Brasil*, a partir de três produções distintas.

A primeira é um documento escrito, a Carta de Pero Vaz de Caminha (1500), que, como é referência textual para a pesquisa, assim foi também considerado na elaboração da pintura de Victor Meirelles com o mesmo título (1860/1) e, posteriormente, na produção do filme de Humberto Mauro *O descobrimento do Brasil* (1937).

A intencionalidade dessa pesquisa que abrangeu momentos históricos distintos, bem como, diferentes instrumentos de representação é o de vincular um modelo de produção (Meirelles) ou reprodução (Mauro) da temática da primeira missa com uma educação visual do descobrimento do Brasil. Tal educação visual aponta através de um núcleo imagético – a realização da missa e a veneração da cruz - uma persistência visual do mito fundador do Brasil em diferentes épocas (ANEXO II, p.82).

A perpetuação do mito no imaginário coletivo pode ser observada, como se observou em páginas anteriores, inclusive na propaganda de bens de consumo, caso da estampa do sabonete Eucalol *Primeira Missa Dita no Brasil 1-5-1500* que molda sua representação a partir da obra de Meirelles (imagem 3, p.24).

A persistência dessa imagem na memória coletiva da sociedade brasileira até os dias de hoje, remete ao questionamento proposto aqui de um padrão de construção da imagem que deriva em uma educação visual.

Questões históricas foram apontadas por todo texto, assim como, a especificidade da produção artística do século XIX e o uso do cinema como veículo de divulgação em massa. Até então, as questões referentes à representação, memória e educação visual, tinham apenas sido levantadas.

A partir daqui, após todo o levantamento teórico, fica mais evidente a necessidade de conceituação e ligação dessas temáticas com a proposição desse estudo, que trata primordialmente da educação visual.

Em *Cinema Arte da Memória*, Almeida (1999) discorre, entre outros assuntos, sobre o significado das imagens na sociedade contemporânea de acordo com suas várias representações nas artes (pintura, fotografia, cinema, vídeo etc.). O autor (1999, p.115) reitera que as imagens não são somente parte de uma educação "política e religiosa, cristã e civil", mas também uma produção que, incorporada através da tecnologia, se torna essencial para a educação de quem a recebe "educando a memória futura".

As imagens do cinema aproximam-se do real a partir de escolhas feitas para a representação das cenas historicamente embasadas por documentos legitimados. No caso d'*O descobrimento do Brasil* a proposta de educação visual fica evidente no espelhamento documental que o filme dá a construção da cena da primeira missa tendo como referência o quadro de Meirelles.

A educação visual perpetuada pelas imagens do cinema é aquela que apreende a realidade no olhar e “no caso das imagens, é dizer que vemos porque aprendemos a olhar” (MIRANDA, 2005, p.17).

A forma como assistimos aos filmes com um olhar educado para creditar veracidade às cenas, faz com que o cinema seja partícipe da construção da memória coletiva através de suas imagens. Exemplificada a partir do *Ad Herennium*⁴⁴ - texto anônimo que trata a memória a partir da arte da retórica – Almeida aponta a existência de dois tipos mnemônicos relevantes para compreensão da formação da memória coletiva:

(...) uma natural e uma artificial. A memória natural [grifo meu] é nata, juntamente, com o pensamento, e a memória artificial [grifo meu] é aquela “potencializada” ou consolidada com a educação (ALMEIDA, 1999, p.47).

⁴⁴ Versão completa pode ser consultada em Memorando II do livro de Almeida (1999).

Não são de Almeida (1999) as palavras acima, e sim do próprio *Ad Herennium*. O autor não se importa com a existência ou não de uma *memória natural*, mas sim com a construção da memória através dos princípios da arte da memória.

Observa-se:

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 ensino da razão. Mas, como em todas as coisas, a excelência da natureza, muitas vezes, é superada pela doutrina, a arte, da mesma forma, reforça e desenvolve as vantagens da natureza, proveitosamente, conserva-as e as amplia pelas razões da doutrina. A memória natural, se a pessoa for dotada com uma excepcional, é, muitas vezes, como esta memória artificial, e esta memória artificial, por sua vez, fixa e aperfeiçoa as qualidades naturais pela arte do método (ALMEIDA, 1999, p.67).

A educação visual através das imagens de Meirelles e Mauro é embasada por esse ensinamento que vai além de memória natural sobre o descobrimento do Brasil. É a formação de uma memória artificial, por meio da pintura e do cinema, que propõe locais de aproximação entre a realidade e a verdade.

A Arte da Memória como método na construção da *memória artificial* baseia-se em *locais* e *imagens*. Nestes locais serão guardadas imagens importantes para serem lembradas.

Chamamos de locais aqueles que, por natureza ou artificialmente, representados em pequena escala, completos e notáveis, podemos deles apoderarmo-nos e abrangê-los facilmente pela memória natural, como uma casa, um espaço entre colunas, um canto, um arco e outras coisas semelhantes. Imagens são formas, sinais e representações de coisas que desejamos lembrar; por exemplo, se nós desejamos recordar um cavalo, um leão, ou uma águia é bom que coloquemos suas imagens em locais determinados (ALMEIDA, 1999, pp.67-8).

Ainda sobre a Arte da Memória entende-se como

(...) uma *escrita interna*... os locais são como tábuas de cera ou *papyrus*, as imagens como letras, o arranjo e a disposição de imagens, como o *script*, e a fala, a recitação, como a leitura... Os lugares permanecem na memória e podem ser usados novamente, muitas vezes... (YATES, *apud* SMOLKA, 2000, p.171).

Para esclarecer melhor o que seria a educação visual através das imagens, vejamos o que Almeida (1999) infere sobre o poder do cinema e a cristalização das imagens no presente, quando o espectador constrói sua memória na sala de projeção:

Estamos vendo uma educação, não só, mas predominantemente visual [grifo meu], (...) presente hoje nas IMAGENS e LOCAIS em movimento do cinema, este também uma Arte da Memória, e uma prática da Memória Artificial. (...) Presente em todas as fases da produção cinematográfica e também na recepção do espectador, realiza o conselho da Prudência, reconstruindo incessantemente nossa memória (...) (ALMEIDA, 1999, p.115).

O que interessa apontar em relação às obras de Meirelles e Mauro é o caráter educativo impregnado no quadro e no filme, que através da construção de uma verdade, fortalece a memória que de *natural* num primeiro momento acaba se tornando *artificial*; devido à força da representação e sua constante reinvenção e legitimação⁴⁵. A *memória artificial* acaba se fortalecendo através das imagens e por um modo de ver a realidade, nesse caso, através das imagens plásticas e cinematográficas.

A verdade ou este modo específico de ver a realidade passa a ser uma construção de nossa própria memória. Esta, a memória, local onde ‘depositamos’ as imagens que nos são transmitidas.

A potencialidade da *memória artificial* que é construída pela educação tem nas imagens cercadas de significados e que se tornam inesquecíveis, o papel de *imagens agentes*.

São *agentes* quando transformam, criam ou educam a memória. Estão guardadas em locais da memória para não serem esquecidos; para serem retomados como o real sempre que necessário. O cinema desempenha bem esse papel de local da memória, pois “assistir um filme é estar envolvido num processo de recriação da memória” (ALMEIDA, 1999, p.56).

Estas *imagens agentes* tornam-se práticas culturais da sociedade quando “a relação de representação é assim confundida pela acção da imaginação”; aquela que tem como agente o próprio espectador a criar sua realidade-verdade. Tornando os “signos visíveis como prova de uma realidade que não o é” (CHARTIER, 1990, p.22).

⁴⁵ Entende-se como memória natural aquela que cresce junto com a vida, com o passar dos dias e as observações da realidade. A memória artificial é aquela construída, nos ensinada e perpetuada através da educação da memória, que muitas vezes têm como ferramenta os livros, as pinturas e o cinema.

Ou seja, ao apreciar uma tela ou ao assistir a um filme, tem-se a construção de uma realidade baseada no olhar presente. Naquele que enxerga cercado de outras recordações, envolto no aparato tecnológico ou na beleza das formas de um quadro ou filme, formando junto com a imaginação inerente ao homem uma nova verdade, uma nova imagem, uma nova memória.

Num próximo momento, através da construção da memória da primeira missa de Mauro personificada pelo simbolismo da cruz, será apresentada uma leitura da criação da Árvore-Cruz no imaginário do mito fundador do Brasil.

Recortes serão ressaltados no filme de Mauro a partir da observação do quadro de Meirelles, sendo que o padrão visual da missa d'*O Descobrimento do Brasil* será dado a partir da construção da Cruz.

A Cruz que remete à morte e ressurreição; morte do espaço escuro da floresta sagrada e a entrega do primitivo à civilidade e ainda, morte do infantil e renascimento pela comunhão.



4.1. – Árvore-Cruz

Pretende-se com algumas informações aleatórias sobre a Árvore e a Cruz, apontar a construção da *Primeira Missa* de Meirelles, posteriormente recriada em *O Descobrimento do Brasil*, como uma construção do OLHAR. Mas também como uma composição de imagens na memória coletiva.

Cinco mil anos antes de Cristo, a cruz já era adotada no formato conhecido atualmente. Na China, por exemplo, sua simbologia identifica a universalidade e a plenitude. Para os hebreus que a utilizavam como sinal de força e a denominavam como *Tau*, ela representava o número 400 (superabundância), sem esquecer que, o número 4, também pode representar os quatro cantos da terra⁴⁶.

⁴⁶ Revista "Mundo e Missão", n.71, p.31, abr/2003.

Entende-se também pelo seu formato e por suas extremidades, que estas podem



Imagem 10 – Representação da cruz na obra de Meirelles.

significar relações opostas. Sendo a mais marcante e também conhecida a do Céu de um lado (superior) e a da Terra de outro (inferior). Para o cristianismo está diretamente ligada ao sofrimento de Cristo, mas também ao seu “triunfo” (BECKER, 1999, p.81).

À cruz do flagelo de Cristo se confere milagres de cura. Visões foram reparadas, aleijados voltaram a caminhar, assim como guerras foram vencidas por exércitos que utilizaram seu símbolo como proteção.

Muitas são as histórias sobre seu achado séculos depois da morte do filho de Deus. Uma delas ressalta sua adoração como objeto sagrado e lhe impõe caráter mítico e de cura.

Em Histórias Eclesiásticas conta-se que sobre um templo construído pelo imperador Adriano para culto da deusa Vênus, estariam enterradas as três cruzes do dia da Anunciação do Senhor. Encontrada por Judas, um judeu da região de Jerusalém, operou seu primeiro milagre ao devolver a vida a um jovem morto (DE VARAZZE, 2003, p. 49).

Um aspecto que retoma a um dos significados primordiais da simbologia da cruz é a sua origem na ‘Árvore do Meio’. Tal árvore surgiu do centro do mundo, ou seja, do desenvolvimento da existência humana. E que tem no simbolismo bíblico a denominação de ‘Árvore da Vida’ por ter florescido no meio do Paraíso Terrestre (GUÉNON, 1931, p.47).

Segundo consta, não havia apenas a ‘Árvore da Vida’ no Paraíso Terrestre. Havia também a ‘Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal’. Há um conflito sobre a existência de duas árvores no Paraíso na passagem sobre a ‘queda’ de Adão:

(...) y finalmente Adam, después de haber comido el fruto del “Árbol de la Ciencia”, no habría tenido más que “extender su mano” para tomar también del fruto del “Árbol de la Vida”. Em el segundo de estos tres pasajes, la prohibición hecha por Dios se refiere incluso únicamente al “árbol que está em el meio del Jardín”, y no se especifica de otra manera (...) (GUÉNON, 1931, p.48).

A própria ‘Árvore da Ciência’ em sua denominação combina os opostos: o bem e o mal (dualidade). Não podendo assim ser confundida com a ‘Árvore da Vida’, que tem como princípio a unidade (GUÉNON, 1931, p.48).

Parece ser da ‘Árvore da Ciência do Bem e do Mal’ que Adão recolhe o fruto proibido, pois em sua queda se torna “conhecedor do bem e do mal” (GÊNESE, 3:22).

A cruz usada na crucificação de Cristo “se identifica simbólicamente al ‘Árbol de la Vida’, porém diz uma outra lenda da Idade Média que na verdade a madeira usada para confeccionar a cruz de Cristo teria vindo da ‘Árvore da Ciência’, pois ao mesmo tempo em que foi motivo da ‘queda’, posteriormente seria instrumento da ‘redenção’ (GUÉNON, 1931, p.49).

No quadro de Victor Meirelles de Lima, a cruz, é o foco de nosso olhar, como objeto de adoração dos presentes. Ao seu redor outras histórias estão sendo contadas.

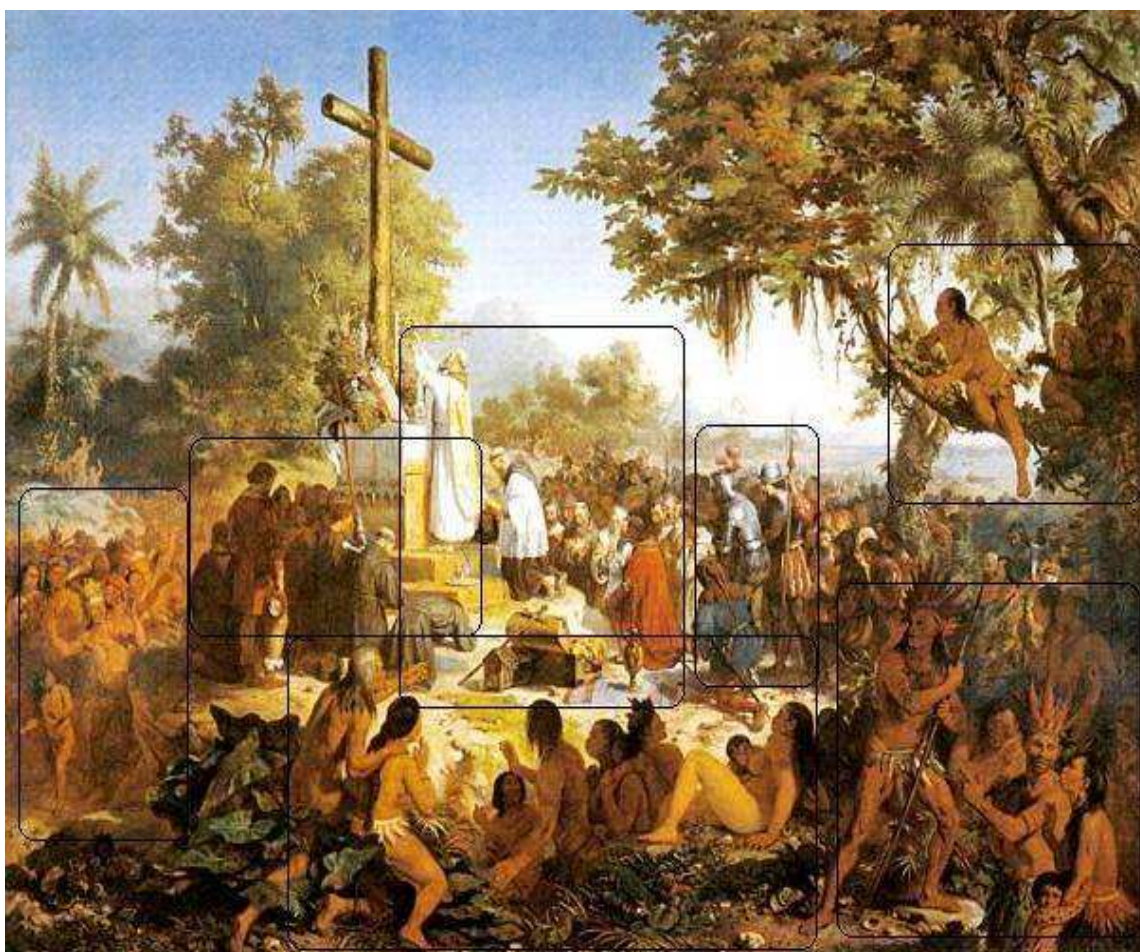


Imagem 11 - A Cruz como referência no quadro *A Primeira Missa no Brasil*

Como pode-se ver na imagem d'A *Primeira Missa no Brasil*, os grupos estão divididos de forma que cada aglomeração de pessoas representa uma contemplação distinta sobre a celebração e conquista.

A divisão do quadro em especial apontando os grupos formados ao redor da cruz, direciona o olhar do apreciador para as ações à volta da clareira aberta. Tendo a clareira o papel de sagrado, do bem, da luz que entra pela floresta.

Aos pés da cruz Frei Henrique reza missa. De joelhos, outro sacerdote e possivelmente Cabral de manto vermelho ao lado de um baú com peças de ouro. Logo atrás estão os homens de armas. Do lado esquerdo da cruz mais um grupo de religiosos e portugueses.

Ao fundo o céu, a mata e centenas de pessoas, portugueses e índios. Na árvore à esquerda um índio contemplando a celebração e a seus pés mais um grupo de homens, mulheres e crianças nuas.

Na margem inferior do quadro mais um grupo representado por um velho índio, mulheres e crianças sendo amamentadas. Alguns notam Cabral ajoelhado e a multidão ao fundo em reverência, enquanto os demais observam a cruz.

Atrás da cruz mais um grupo de índios que menos ‘espantados’ que os demais direcionam seus olhares para a celebração religiosa.

A partir de sua reprodução e de nosso olhar focado na cruz e também para todas as demais direções; através de várias formas de olhar e de compreensão, será contada uma história. Relacionando com os conceitos estabelecidos sobre verdade/realidade na obra de Gagbenin (1994), creditar a um fato, nesse caso uma pintura, uma verdade absoluta não poderia ser aceite apenas através do olhar contemplativo e sim, num conjunto de ações, que vão desde a memória às intervenções sobre o fato em si:

A busca da verdade é definida, na esteira de Platão, como um processo de rememoração e de consideração mediativa, e não como um processo de aquisição de conhecimento baseado na dedução ou na indução. Trata-se de saber considerar a realidade dos objetos de maneira suficientemente crítica para nela descobrir, na sua constituição mesma, os rastros de uma outra configuração ideal de cuja memória os nomes são os guardiões (GAGNEBIN, 1994, p.15).

Tais constatações interessam para compreender porque a celebração de 1500 imaginada em *A Primeira Missa no Brasil* (1860/1) de Victor Meirelles de Lima tornou-se ícone e parte de uma educação visual como um todo do descobrimento do Brasil.



4.2. – A simbologia da Cruz nas pinturas

O poder de tal objeto e sua localização na obra de Meirelles induz ao questionamento de sua importância, tanto na realização da primeira missa, como na pintura do quadro. É para lá que nosso olhar se direciona. É através dessa imagem que tenta-se decifrar as imagens ao seu redor. O fecho de luz está a sua volta.

A própria cerimônia – missa – tem sua importância na construção do contexto histórico da obra de Meirelles, em termos de concepção de um saber.

Para Jung, ao se pensar a missa como um mistério a ser decifrado, muito além de uma simples simbologia, sendo uma “expressão visível de um fato que perdura eternamente”, perpetua-se seu significado “além da capacidade humana de compreensão e

representação, e isto quer dizer que o rito da missa é, necessariamente, e em cada uma de suas várias partes, um *símbolo*” (JUNG, 1985, pp.4-5).

A pintura de Meirelles representa bem a importância da árvore-cruz⁴⁷ ao colocá-la como *imagem agente* em sua narrativa. A cruz como símbolo enfatiza a conquista portuguesa e as histórias contadas a serem decifradas a seu redor. Nesse caso, a cruz é SIGNO DO PODER (do colonizador) como derivação cultural do símbolo original.

Como uma forma de documento da História, a pintura (principalmente em quadros históricos) é a construção ideológica de uma realidade, pois são constituídas em épocas distintas e com interesses políticos questionáveis a partir de documentos anteriores, tornando-se a verdade no imaginário coletivo. Nesse caso, a verdade do descobrimento do Brasil.

Porém, na concepção de *monumento* criado a partir do *documento* concebido por Caminha, a primeira missa de Meirelles torna-se a imagem do local da memória do descobrimento.

Retomando a pintura histórica no Brasil que teve no século XIX, precisamente no ano de 1808, com a transferência da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro e com ela toda a bagagem cultural européia sendo incorporada à sociedade brasileira, era esperado que representações imagéticas de fatos históricos relevantes à culturalização nacional, passassem a ser criadas.

No ano de 1826 foi criada a Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro e com ela a necessidade de criação de símbolos representativos das conquistas passadas (FRANZ, 2003, p.48). Tendo em vista

(...) dar visibilidade ao projeto de construção nacional, principalmente através da confecção de ícones e símbolos nacionais, entre os quais é possível incluir-se a Primeira Missa no Brasil (FRANZ, 2003, p.48).

Segundo a mesma autora ao escrever sobre o uso das artes plásticas na educação (em todos os níveis), deve-se partir do pressuposto que os alunos da atualidade ou mesmo admiradores das pinturas de um modo geral, não carregam consigo conhecimento sobre a temática representada.

⁴⁷ Ou Cruz-árvore: “forma da cruz de Cristo com folhas, flores e frutos como símbolo da vitória sobre a morte (Árvore da vida) encontrável principalmente na Alemanha e na Itália. Eventualmente uma árvore portadora de folhas e frutos com o crucificado também remete à árvore paradisíaca do conhecimento. Documentada desde o século V” (BECKER, 1999, p.81).

Mesmo não sendo objeto dessa pesquisa, há que se considerar que à primeira vista os alunos não trazem consigo conhecimentos históricos sobre o tema (quadro de Meirelles), mas sim sobre a imagem-cruz. Sendo assim, a cruz será a imagem-referência para falar da pintura histórica *A Primeira Missa no Brasil*.

Num próximo momento será levantado o uso da representação da primeira missa e da simbologia da cruz como forma de educação visual através do local (filme) da memória onde a representação de Meirelles e as demais anteriores ou posteriores a ela se encontram numa relação de permanência visual.

Se faz necessário ponderar, como enfatizado por Coli (1994, p.9), quão outras representações e leituras sobre o mesmo tema se apresentavam necessárias em diferentes contextos históricos, não por ausência de criatividade dos pintores ou falta de temática, mas sim, pelo fato do olhar histórico poder ser explorado inúmeras vezes, em “um modo de mostrar como aquele elemento pré-existente ressurgiu numa outra interrelação”.

Como no exemplo da cruz na obra de Pedro Perez que remete mais à idéia de renascimento através do ‘plantar’ um símbolo religioso através do esforço apresentado ao nosso olhar:

É hoje, que é sexta-feira, primeiro dia de maio, saímos pela manhã em terra com nossa bandeira. E fomos desembarcar rio acima, contra o sul, onde nos pareceu que seria melhor colocar a cruz, para melhor ser vista. E ali marcou o Capitão o lugar onde haviam de fazer a cova para a **plantar** [grifo meu]. (...) Já se encontrava ali um grande número deles, uns setenta ou oitenta; e quando assim nos viram chegar, alguns se foram meter debaixo dela para nos ajudar (CASTRO, 1996, p.95)⁴⁸.

⁴⁸ Narrativa de Caminha em carta ao Rei de Portugal sobre os acontecimentos que antecederam a missa celebrada junto ao povo daquela terra distante.



Imagem 12 - Elevação da Cruz em Porto Seguro (1879).

Pois bem, há algo de importante no cortar (morrer) e voltar a plantar (renascer). Há algo de importante na simbologia da árvore, da árvore que ressurge, da árvore da vida, da árvore que deu vida.



4.3 - A Árvore de Jessé e a Árvore-Cruz

E sairá uma vara do tronco de Jessé e uma flor brotará da sua raiz. E repousará sobre ele o Espírito do Senhor, espírito da sabedoria e de entendimento, espírito de conselho e de fortaleza; espírito de ciência e de piedade; e será cheio de espírito do temor do Senhor. (Isaías, 11:1).

“Verá erguer-se do seu sexo uma árvore de Jessé, frondosa e toda povoada dos ascendentes de Cristo, até ao mesmo Cristo, herdeiro de todas as coroas, e depois dissipar-se a árvore e em seu lugar levantar-se, poderosamente, com altas colunas, torres sineiras, cúpulas e torreões, um convento de franciscanos, como se pode reconhecer pelo hábito de frei António de S. José, que está abrindo, de par em par, as portas da igreja. Não é vulgar em reis um temperamento assim, mas Portugal sempre foi bem servido deles.” (SARAMAGO, 1982, p.18).

Através de nossa memória artificial apontada por Almeida (1999) como sendo aquela construída a partir do conhecimento transmitido desde o nascimento e durante toda vida, sabe-se que aquela cruz um dia foi uma árvore e que quando cortada e derrubada, perdeu sua vida.

E através do esforço daqueles índios, como se vê no filme de Mauro, ao reerguê-la já em sua forma final +, fincam-na naquele solo e lhe conferem uma nova identidade.

Em forma de saber oculto, da memória artificial construída durante a vida, a árvore do conhecimento renasce. Aqueles índios ali presentes e atentos expressam em seus olhares e gestos, curiosidade por aquela nova árvore/vida. É a ressurreição daquele povo na clareira (luz-sagrado) aberta após a queda daquela árvore/floresta (escuridão-profano).

O emblema mais expressivo da religião católica que guarda tantas histórias, símbolo-agente, traz em sua forma, conhecimentos ocultos a serem desvendados.

São esses os conhecimentos, imaginados através desse símbolo, que se revela e se aponta nesse trabalho como “documentos” auxiliares para a constituição de tantas obras de arte, tais como *A Primeira Missa no Brasil* e outras obras mencionadas, além do filme *O Descobrimento do Brasil*.

Uma das discussões propostas é a da simbologia da árvore. A Árvore da Vida, também dita a árvore do conhecimento. Representada pela Cruz +, é a imagem que é proposta como condutora do olhar.

Anterior à fabricação da cruz, tem-se a árvore como elemento da natureza e “um dos símbolos fundamentais das culturas arcaicas”. Tomando como exemplo a árvore e sua representação no mundo do candomblé verifica-se que (...) “na sua cosmogonia⁴⁹, a árvore surge como o princípio da conexão entre o mundo sobrenatural e o mundo material” (SANTOS, 2001, s/n.).

E como aponta Eliade (1991),

(...) todas as árvores rituais ou troncos que são consagrados antes ou durante uma cerimônia religiosa qualquer são projetadas magicamente no Centro do Mundo (ELIADE, 1991, pp.40-1).

E através da sua representação em forma de cruz no quadro de Meirelles é que ambas as constatações acima ficam mais evidentes. A cruz como personagem principal no quadro, representação do caminho a ser percorrido do mundo material terrestre para o mundo espiritual do conhecimento religioso, como se aquela floresta aberta fosse o ‘Centro do Mundo’.

Uma via de mão dupla, onde o conhecimento será alcançado na aproximação entre o mundo terrestre e o mundo celestial, e vice-versa.

A Cruz para os portugueses significava a conquista de um território ao mesmo tempo em que representação do cristianismo. Naquele primeiro de maio de 1500, uma cruz é construída simbolizando tanto a descoberta e posse de mais um território para Portugal, como também a procura pelo conhecimento por meio do culto a Cristo e salvação por meio da religião católica.

Para os índios, como Adão e Eva expulsos do Paraíso após comerem do fruto proibido, após serem descobertos nus pelos portugueses deixam o Éden e todos os benefícios que os cercavam, para conhecer o verdadeiro mundo. O mundo do conhecimento, mas também, um mundo cheio de vícios:

⁴⁹ “1. A origem ou formação do mundo, do universo conhecido. 2. Narrativa ou doutrina sobre a origem do mundo ou do universo” (FERREIRA, 2001, p.190).

(...) Eis que Adão se tornou como nós, conhecendo o bem e o mal; agora, pois, (expulsemos-lo do paraíso), para que não suceda que ele estenda a sua mão, e tome também da árvore da vida, e coma, e viva eternamente (GÊNESE, 3:22).

E de tudo se conheça e se compreenda. Dividiu-se o conhecimento, mas não a vida eterna. Conhecimento esse que a simbologia da Cruz oferece aos escolhidos ao indicar que de sua base em direção ao seu topo, se alcançará Cristo e toda sua sabedoria.

Já Humberto Mauro apresenta em cena todo o processo de construção da cruz desde a derrubada da árvore até a realização da missa, dividindo a tela em planos que vão do grupo de religiosos e portugueses aos índios.

As cenas reproduzidas a seguir percorrem o momento da escolha da árvore a ser derrubada para dar forma à cruz da conquista da colônia, até a realização da missa de Caminha, Meirelles e Mauro, encerrando-se com o batismo dos indígenas.

Os recortes das cenas foram escolhidos e retirados da versão original do filme de 1937, na tentativa de acompanhar desde a escolha da árvore a ser derrubada e todo percurso percorrido que leva ao ápice do filme: a posse da Terra de Vera Cruz através da missa do descobrimento.



4.4. – Primeira Seqüência: transformação do sagrado.

A floresta como sagrado, escondida na escuridão e o início da posse das terras se dando com a escolha da árvore que se tornará a Árvore da Vida e do Conhecimento.

Primeiro recorte, um plano de conjunto⁵⁰ da floresta (escuridão). Procura pela madeira do conhecimento.

Segundo recorte, um *contra-plongé*⁵¹ na árvore escolhida como sagrada. Por meio dessa técnica, verifica-se a importância que Mauro dá para a escolha da madeira da cruz desde já educando o olhar do espectador para a criação e importância do símbolo.

⁵⁰ É o plano que equilibra os elementos principais e as demais imagens ao redor.

⁵¹ Termo francês: quando a visão é de baixo para cima dando sensação de grandeza.



Recorte 1- Escolha



Recorte 2 – Árvore da Vida/Conhecimento

O Recorte 3 apresenta um *close*⁵² da ferramenta e do tronco. Normalmente os *closes* são feitos em rostos de personagens, mas a escolha do diretor na utilização desse recurso reforça a idéia da importância da introdução da ferramenta aos indígenas como uma forma de apresentar a superioridade dos portugueses perante estes. Não só superioridade em relação aos índios, mas a introdução da ferramenta torna-se símbolo do poder do homem dominador que domina a tal ponto a natureza a ponto de transformá-la.

É o que se percebe no recorte seguinte num *plano americano*⁵³ do português a derrubar a árvore. Transformação e criação a partir do trabalho.



Recorte 3 – Ferramenta



Recorte 4 – Transformação: árvore em Trabalho

⁵² Ou *close-up*: imagem de um rosto. Em primeiro plano pode salientar uma boca ou olho, dando significado a imagem.

⁵³ Denominado aquele que mostra uma pessoa do joelho à cabeça.

Com a ‘queda’ uma nova paisagem criada deveria ser estabelecida em contraponto à “paisagem natural” encontrada pelas naus de Cabral.

Usando o exemplo da colonização americana iniciada com o domínio das florestas nativas, percebe-se muito a similaridade do ato de conquista do solo virgem:

(...) terras tomadas, exploradas, exauridas; culturas tradicionais que sempre viveram numa relação de sagrada reverência com o solo e foram desalojadas pelo individualista displicente (...) (SCHAMA, 1996, p.23).

Ao derrubarem a mata para estabelecimento de pequenos vilarejos, destruíram o que era mais sagrado para seus habitantes naturais: sua relação com a natureza que, ao mesmo tempo, servia de morada e era fonte de sobrevivência. A destruição da floresta sagrada dos indígenas serviu para a construção do local sagrado para os portugueses, a nova colônia.

Chama em *Paisagem e Memória* (1996) vai discutir a partir da colonização americana, dentre outros assuntos “a iconografia cristã da Árvore da Vida e pela cruz de madeira”, referência aqui para uma breve apresentação.

Especificamente no capítulo 4 ‘A Cruz Verdejante’, Schama (1996) vai tratar da simbologia da cruz e sua ligação com a Igreja Católica, desde o início da imaginação dos brancos sobre a natureza, mais especificamente na cultura norte-americana, mas que serviria de paradigma no contexto do descobrimento do Brasil:

Havia outro motivo para se considerar as Grandes Árvores uma dádiva divina. A imaginação popular da geração anterior via a floresta como inimiga. Afinal, matas dos Leste haviam sido o hábitat dos índios ateus. A construção de uma comunidade piedosa demandava o extermínio do mundo selvagem e dos homens selvagens. A beleza estava nas clareiras; o perigo e o horror espreitavam na selva pagã (SCHAMA, 1996, p. 199).

A clareira aberta que deixa a luz entrar espanta os males e inimigos habitantes das florestas. O desconhecido era enfraquecido pelos colonizadores a partir do momento que a escuridão perdia força para o conhecimento através da luz.

Habitantes dessa escuridão, os índios, eram considerados pagãos⁵⁴, seres que viviam nas florestas. Não-cristãos que através do cristianismo deixarão de lado o culto aos seus deuses.

⁵⁴ Do latim *paganus* “que ou quem não foi batizado” (FERREIRA, 2001, p.508).

Vale pontuar que diferente do que aconteceu com o domínio das matas americanas e de seus ‘seres’ habitantes, no Brasil ainda Terra de Vera Cruz, a conversão religiosa fez o papel da extirpação do mal. Os índios no Brasil de 1500 não eram vistos como inimigos como aponta Schama na sua reflexão sobre os selvagens norte-americanos, mas sim, almas a serem salvas.

No recorte 5 a floresta que serve de moradia, dá espaço ao encontro das raças com a construção do conhecimento religioso através da ferramenta que derrubará a árvore-cruz. No recorte 6, a curiosidade do índio está demonstrada em sua fisionomia. Mais uma vez o cinema educa através do olhar.



Recorte 5 – Floresta, refúgio e casa



Recorte 6 – Fisionomia da admiração

Sobre a expressão da face, sinaliza-se sua importância servindo de esteio para exemplificar o objeto desse estudo que é a educação visual através da construção de *imagens agentes*, que educam o olhar:

Quando vamos ao cinema vemos rostos, faces e pedaços de corpos que retratam emoções, sentimentos e paixões. A face, no cinema, constrói-se como modelo de valores morais, políticos e econômicos que nos educam, cultivando visualmente nossa inteligibilidade do mundo (MIRANDA, 2005, p.15).

No caso do Recorte 6 observa-se a admiração de um índio presente ao ritual de queda da árvore e nascimento da cruz. A admiração é uma das paixões primitivas enumeradas por Descartes⁵⁵.

⁵⁵ As demais: amor, ódio, desejo, alegria e a tristeza (DESCARTES, 2000, p.147).

Mauro fortalece a expressão do índio com a idéia de pontuar as próximas seqüências no filme, reforçando através do olhar e do espanto a importância do acontecimento.

Por uma leitura cartesiana da admiração, tem-se como

(...) uma repentina surpresa da alma, que a faz apreciar atentamente os objetos que lhe parecem raros e extraordinários. (...) O motivo é que, pelo fato de não ter nem bem nem o mal por objeto, mas apenas o conhecimento da coisa que é admirada, ela não se relaciona ao coração e ao sangue, dos quais depende todo o bem do corpo, mas somente ao cérebro, onde se localizam os órgãos dos sentidos que auxiliam nesse conhecimento (DESCARTES, 2000, pp.147-8).

Aquele índio ainda não reconhece o objeto que está surgindo, nem seu papel de símbolo de conversão de pagãos. Apenas observa, admira espantado, tenta apreender a imagem em sua memória. Ainda não há compreensão.

Nas próximas duas seqüências escolhidas para encerrar essa primeira leitura, Mauro através da figura do índio, determina o fim de um passado de escuridão e o início de um novo momento no filme; o encontro com a luz sagrada.



Recorte 7 - Chamado



Recorte 8 - Encontro



4.5. – Segunda Sequência: encontro e salvação

Através das mãos dos índios que carregam a cruz se dá o encontro com o sagrado.

Close nos pés (recorte 1), início da procissão⁵⁶. Nos oito recortes abaixo, a escolha se deu pela relevância da sequência escolhida por Mauro através do trabalho dos índios ao carregar a Cruz.

Mauro não mostra a cruz sendo produzida, apenas sua queda. Já em seu formato final e através das mãos dos índios, olha-se a sua conquista, mas também sua redenção.



Recorte 1 - Homens que brotam da terra



Recorte 2 – Trabalho



Recorte 3 – Esforço



Recorte 4 – Plongé

⁵⁶ “Marcha solene de caráter religioso (...), em que padres e clérigos saem paramentados, carregando imagens e crucifixos (...), seguidos pelos fiéis (...)”. Dicionário eletrônico Houaiss, versão 1.0, dez/2001.



Recorte 5 – Procissão



Recorte 6 – Procissão 2

Durante essa caminhada até a clareira, o português apenas aparece ao colocar o brasão imperial no tronco/cruz (recorte 8). Mauro dá importância à cena e ressalta o papel dos colonizadores portugueses e de todo o processo de conquista e domesticação dos índios por meio da religião católica.



Recorte 7- Close



Recorte 8 – Símbolo da conquista

A árvore replantada no altar (recorte 9 ao fundo) dará início ao processo de domínio da terra, mas também de adoração a um símbolo religioso enraizado a ser colonizado e que levou à formação de uma nação católica pela adoração do símbolo cruz, como se observa nas seqüências abaixo (9, 10, 11 e 12).



Recorte 9 - Benção



Recorte 10 – Benção 2



Recorte 11 – Educação visual



Recorte 12 – Educação visual 2

Como já mencionado anteriormente, a presença da cruz cultuada como símbolo data de anos antes de Cristo. Mas sua relação com a árvore, a madeira ou os símbolos por ela criados, está diretamente vinculada com a o cristianismo desde sua origem:

(...) Cristo – nasceu num estábulo de **madeira** [grifo meu], a mãe era casada com um **carpinteiro** [grifo meu], Ele foi coroado de espinhos e pregado numa **cruz** [grifo meu] – contribuiu para a elaboração de uma espantosa iconografia (SCHAMA, 1996, p. 226).

E a presença do símbolo diretamente ligado à sabedoria gerou histórias e lendas das mais diversas, como a mencionada pelo mesmo autor: Adão (aquele que traiu seu criador ao provar o fruto da “Árvore do Bem e do Mal”) aos 932 anos de idade, manda seu filho buscar uma semente da “árvore edênica”. E é o que se diz dessa história, que da boca do pai a semente “brota na forma de história sagrada” (SCHAMA, 1996, p.226).

Como apontado reiteradamente por Chama (1996), a importância da árvore e posteriormente da cruz como imagens agentes na memória/cultura ocidental, traçando um paralelo com as três narrativas propostas do descobrimento do Brasil, demonstram como várias culturas e sociedades têm as árvores e a cruz como símbolos.

Vale pontuar aqui mais uma referência ao tal Paraíso encontrado na Terra de Vera Cruz:

A nudez ritual equivale à integridade e à plenitude; o “Paraíso implica ausência de roupas”, ou seja, a ausência de “usura”. (...) Toda nudez ritual implica um modelo intemporal, uma imagem paradisíaca (ELIADE, 1991, p. 158).

São essas algumas imagens criadas pela religião cristã através das imagens formadoras da memória brasileira sobre os índios que habitam nus o Paraíso na Terra. E que precisam ser cobertos de suas vergonhas, adorarem um símbolo estranho e através da imposição religiosa dos portugueses aproximarem-se da salvação.



4.6. – Mito Fundador a partir da iconografia da Primeira Missa e da Descoberta

Segundo Erwin Panofsky, (...) “a Iconografia é um ramo da História da Arte que trata do conteúdo temático ou significado das obras de arte, enquanto algo de diferente da sua forma” (PANOFSKY, 1995, p. 19)⁵⁷.

Por representar em imagens as palavras, em quadros os textos históricos, ou mesmos as lendas que através da oralidade permanecem vivas no tempo e na memória das pessoas, precisamos antes de tudo compreender como essas representações são constituídas.

Panofsky (1996) discute conceitos básicos para a compreensão dessas representações. Tais conceitos são conhecidos como *significados primários* ou *naturais*.

Quando rapidamente são identificados figuras e objetos em uma obra de arte que remetem a fatos e elementos conhecidos o apreciador está frente ao *significado factual*:

⁵⁷ De origem grega, a palavra iconografia (eikon=imagem e graphia= escrita) significa a representação das palavras em imagens. Acessado em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Iconografia>, consulta em nov/2007.

(...) é apreendido com facilidade quando identifico certas formas visíveis com certos objectos que conheço através da experiência e quando identifico a mudança nas suas relações com certas acções ou acontecimentos (PANOFSKY, 1996, p.19).

Seu contraponto, o *significado expressivo*, é aquele cujos objetos serão reconhecidos primeiro pelo olhar e posterior observação. Segundo Panosfsky (1996) são

Os objectos e acções assim identificados irão naturalmente produzir em mim uma certa reacção. (...) Estes matizes psicológicos revestirão os gestos do meu conhecimento com outro significado (...) (PANOFSKY, 1996, p.19).

Em contraponto a estes, se encontra o significado *secundário* ou *convencional*, ou seja, aquele que (...) “porque é inteligível em vez de sensível e porque foi conscientemente implicado na acção através da qual é transmitido” (PANOFSKY, 1995, pp. 19-20).

Sendo assim, quando se assiste à longa seqüência da derrubada da cruz no filme de Mauro reconhecendo o símbolo transportado pelos índios (*factual*) e traçando um paralelo de significados com Panosfsky, a realização da missa seria algo esperado e de relevância para a compreensão da seqüência fílmica.

Ao se pensar n’A *Primeira Missa* representada nas obras (quadro e filme) como um conjunto de significações propostas por seus autores (pintor e diretor), talvez se consiga entender sua permanência como imagem e memória do descobrimento do Brasil.

Escolhendo o núcleo da imagem como referência, ou seja, a realização da missa e a veneração à cruz, percebe-se que são semelhantes em Meirelles e Mauro. Ambas são construções de uma realidade que cria a verdade através da compreensão dos significados e a formação da memória do descobrimento.

O retrato da primeira missa como um objeto com múltiplos significados, ou seja, a iconologia⁵⁸ pela qual se transformou em documento oficial do descobrimento, tal qual sua intencionalidade, fica mais evidente com a perpetuação de sua simbologia em outras narrativas.

⁵⁸ Panofsky em *Estudos em Iconologia* (1995) definiu iconografia como o estudo do tema ou assunto e iconologia o estudo do significado do objeto.

Tal qual aconteceu com o filme de Humberto Mauro e a reinvenção da obra de Meirelles, que determinou no século XIX uma nova reinvenção do Brasil como sugerido abaixo:

A descoberta do Brasil foi uma invenção do século XIX. Ela resultou das solicitações feitas pelo romantismo nascente e pelo projeto de construção nacional que se combinavam então. Como ato fundador, instaurou uma continuidade necessária inscrita num vetor dos acontecimentos (COLI, 1998, p. 107).

Se a própria “descoberta” e “fundação” do Brasil em imagens, como chama a atenção Jorge Coli (1998), se encontra cheia de significados, a perpetuação da simbologia da primeira missa não fica atrás. É a reafirmação desses significados em outras obras, como por exemplo, no quadro *Elevação da Cruz em Porto Seguro* (1879) (imagem 12, p.53).

Essa permanência que foi perpetuada pela educação visual que se faz crer, quanto à construção de uma imagem e sua sólida divulgação, seja por um quadro ou um filme, ainda merece alguns breves apontamentos.

A Carta - documento norteador - remete à descoberta do paraíso (e salvação dos escolhidos) após o dilúvio. No caso de Cabral os ventos eram fracos. Mas ao se pensar em toda a aventura daquelas naus até a chegada à Terra de Vera Cruz, se consegue estabelecer essa relação sendo a bíblica terra prometida representada por suas belezas e riquezas no quadro *A Primeira Missa no Brasil*.

A pureza de uma terra virgem e prometida, o Jardim do Éden na Terra, é representada pela imagem dos índios. Habitantes que serão colonizados por aqueles portugueses que após semanas de viagem, vêm ali a salvação para seu próprio ‘dilúvio’.

Eis as representações sacras que remetem à Bíblia, as quais se refletem na carta, no quadro e no filme. Nas obras de governos, de dominadores e regimes. Influências de governos, mas também da Igreja. Formação católica que perpetuou a representação da missa durante vários governos e que enraizou sua simbologia nas imagens utilizadas nessa dissertação.

O passar do tempo e outras construções históricas não destroem, mas aperfeiçoam as imagens já existentes, ou seja, “a história acrescenta continuamente novos significados, sem que estes últimos destruam a estrutura do símbolo” (ELIADE, 1991, p.161).

Em algumas das pinturas citadas nessa dissertação, o fortalecimento da imagem através da sua repetição, significa que estavam a serviço do poder na sua tentativa ideológica de construir mitos fundadores. Construção do *mito fundador* do Brasil através de uma iconografia que causa ações e efeitos, imagens que são *agentes*. Que fazem o observador olhar e admirar e retomar o olhar na tentativa de compreender sua multiplicação em tão diversas representações.



5º

Descobertas

o cinema pode tornar-se ainda mais ativo como agente de uma tomada de consciência social, com a condição de que a sociedade não seja somente um objeto de análise a mais, objeto que pode ser filmado brincando de bom selvagem para o benefício de um novo colonizador, o militante-cameraman.
(FERRO, 1996, p.15)

Pensar o cinema como *agente da história*, como denominou Marc Ferro⁵⁹ em uma de suas obras mais conhecidas, é compreendê-lo através “da História que se faz e a História compreendida como relação do nosso tempo, como explicação do devir das sociedades” (FERRO, 1996, p.13).

O cinema a serviço de vários regimes políticos, seja por meio de filmes documentais ou ficcionais, passa a contar suas histórias de várias formas nas telas:

Simultaneamente, desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço: em relação a isso, as diferenças se situam ao nível da tomada de consciência e não ao nível das ideologias (...) (FERRO, 1996, pp. 13-4).

Isso porque o cinema já era empregado com o mesmo propósito, o da intervenção política e social.

Adequando o termo *agente da história* à pintura de Meirelles e ao filme de Mauro legitima-se a idéia de que uma imagem solidamente construída e sustentada por quaisquer que sejam os interesses, serão imagens que permanecerão na memória coletiva.

⁵⁹ Nascido em 1924, é professor de história aposentado da École des Hautes Études Sciences Sociales, Paris, França. Autor de inúmeros trabalhos sobre a relação cinema e história, tais como, *A história vigiada* (1988), *Film et histoire* - obra coletiva – (1985) etc. Também dirigiu curtas com temática histórica como: *La Grande Guerre*. 35 mm, 150 minutos, de 1964 e *Lénine par Lénine*. 35 mm, 39 minutos, de 1970. Acesso em <http://www.oohodahistoria.ufba.br/04nova5.html> consulta em jan/2006.

Para essa dissertação, o que interessava era o poder da representatividade na educação visual sobre a missa de descobrimento do Brasil, tendo a cruz como *símbolo* em destaque.

O percurso escolhido foi o de um breve levantamento histórico sobre os documentos escolhidos para análise, pois como já ressaltado algumas vezes durante a escrita, a pesquisa não se pretendia histórica.

No primeiro capítulo foram traçados os caminhos que levaram a uma educação visual por meio da representação da *Primeira Missa no Brasil* em outras obras. Além disso, realizou-se uma análise da Carta de Pero Vaz de Caminha sobre a descoberta da Terra de Vera Cruz (que muito depois se tornou Brasil) pontuando o relato feito por Caminha sobre o encontro com os índios e a realização da missa de ‘achamento’.

Outros indícios foram apontados, como a importância das navegações no período do descobrimento e a necessidade de uma conceituação sobre a formação da memória e a dos símbolos para o desenvolvimento da pesquisa.

Foram leituras obrigatórias, dentre tantas outras, os livros de Leonardo Arroyo (1976) e de Silvio de Castro (1996) que tratam do documento que fundamenta esta pesquisa: a Carta de Pero Vaz de Caminha sobre o descobrimento do Brasil. Importantes também são as obras de Sérgio Buarque de Holanda (1965; 1969), que analisam consistentemente a chegada dos portugueses ao Brasil e o posterior estabelecimento da família real, bem como sua influência no desenvolvimento político, econômico e cultural da colônia.

Se optou por uma contextualização histórica minuciosa de todo o descobrimento do Brasil, bem como da construção dos documentos surgidos (pinturas e filme) a partir do ‘achamento’ da Terra de Vera Cruz, apenas pincelada para definir um padrão visual na concepção das obras sugeridas à análise.

O segundo capítulo, orientado cronologicamente, tratou do pintor Victor Meirelles de Lima e de sua obra *A Primeira Missa no Brasil* no final do século XIX, tendo a pintura histórica como norteadora do imaginário sobre a verdade dos grandes fatos ocorridos no Brasil da época.

Neste capítulo alguns autores e algumas obras foram sugeridos como referendo à importância da pintura histórica no Brasil, bem como, sua utilização como uma ‘verdade’ visual dos fatos escolhidos para serem retratados e que a partir desse momento (século

XIX) procuraram deixar mais evidente a proposta dessa pesquisa: a educação do olhar a partir das artes.

Como sugere Coli (1994; 1998) ao considerar em seus textos uma relação entre a pintura de Meirelles e outras obras e autores, existe uma conexão direta entre o desenvolvimento das artes na Europa e o respectivo atraso evidente no Brasil.

Ainda no mesmo capítulo, acontece uma primeira discussão sobre a construção de um *mito fundador* a partir das questões de *documento/monumento* de Le Goff (2003) pontuando a intencionalidade na criação de novas imagens, anteriores à de Meirelles sobre o descobrimento e que remetem a uma educação visual.

No capítulo seguinte, dedicado ao cinema e a Humberto Mauro e sua obra *O Descobrimento do Brasil*, o papel do Instituto Nacional de Cinema Educativo e da própria película na formação de uma educação visual sobre o descobrimento e a missa de Meirelles reproduzida no filme, foram tratados a partir da presença dos índios no filme.

Eduardo Morettin (2001) e Sheila Schvarzman (2004) em suas obras discutem entre tantas outras questões o papel do cinema de Mauro e do filme *O Descobrimento do Brasil* (1937) no fortalecimento do cinema como veículo de comunicação e educação.

Particularmente concordo com Morettin (2001) que vê o filme de Mauro como parte de uma educação visual sobre o descobrimento do Brasil. Um filme realizado pelo Instituto do Cacau da Bahia, mas que ao ser incorporado pelo Instituto Nacional Educativo (INCE) propõe-se como ferramenta de instrução.

O quarto capítulo, sobre *Educação Visual*, norteou o caminho dessa pesquisa sobre memória, práticas representativas e a educação do olhar através da *Primeira Missa no Brasil*.

Com essa finalidade, foi fundamental a leitura do livro de Almeida (1999) e suas conceituações sobre a formação das memórias *naturais e artificiais*. Através destas se pode verificar como as imagens (agentes) são criadas e guardadas (em locais ‘fantásticos’) na memória, sendo percebidas como a verdade dos fatos.

O que se conclui com essa pesquisa é que o cinema como ferramenta de veiculação de idéias, verdadeiras ou não, ou seja, através do poder das imagens em movimento, acaba constituindo a memória no tempo presente da projeção cinematográfica. E através da formação da memória, seja a conceituada por Almeida (1999) ou a por Halbwachs (2006), fortalece ‘verdades’ no seu tempo presente: o tempo da História e o tempo do filme.

O quinto capítulo procurou tratar da simbologia da Cruz e sua presença marcante na narrativa de Humberto Mauro, por meio do levantamento de algumas histórias sobre o surgimento da Cruz de Cristo⁶⁰.

A árvore que derrubada leva à construção de um símbolo que se torna ao mesmo tempo a queda e a redenção de Cristo, é proposta para o uso da imaginação dos espectadores do filme e dos leitores dessa pesquisa, para a construção através do olhar de uma verdade incontestável.

Acrescenta-se através da mutação daquela árvore (origem), primeiro madeira e depois cruz (símbolo), a transformação dos índios em agentes e do Paraíso na Terra em local da memória do descobrimento. Nas obras de Meirelles e de Mauro respectivamente.

Retomando uma consideração deste texto, o que se buscou durante toda a pesquisa, foi a educação do olhar no descobrimento e na primeira missa do Brasil, através da “rememoração e de consideração mediativa, e não como um processo de aquisição de conhecimento baseado na dedução ou na indução” (GAGNEBIN, 1994, p.15).

A importância da permanência dessas imagens sobre o descobrimento, ou do símbolo da cruz na *Primeira Missa* na *memória coletiva* nacional como apontou Halbwachs (2006), necessita de agentes da história, aqueles presentes durante a ação. No caso do descobrimento, embora as dúvidas colocadas sobre a escritura da Carta, decidiu-se considerar Pero Vaz de Caminha esse transmissor.

Para a constituição da obra de Meirelles e de Mauro, esses agentes foram as palavras de Caminha; dentre outros documentos. Ou seja, a *memória individual* pode ser formada também através de relatos, documentos e mesmo por meio das histórias que são contadas até os dias de hoje.

Erwin Panofsky (1995) e Simon Schama (1996), o primeiro com a compreensão dos significados dos objetos e ações na representação pictórica, e o segundo com seus estudos sobre a simbologia das florestas, da árvore e da madeira, levaram a uma expansão da compreensão sobre imagens elaboradas através desta pesquisa.

⁶⁰ Várias outras denominações foram usadas no texto e encontradas também em outras leituras, mas não acrescentadas aqui. Dentre algumas: Árvore da Vida, Árvore do Conhecimento, Árvore Cósmica, Árvore do Bem e do Mal, etc.

Formas foram reconhecidas como ícones do ressurgimento do Paraíso Perdido, do Paraíso na Terra na reconstrução do (re) descobrimento do Brasil. Essa *imagem agente* que prende o olhar à missa (ou à cruz) se fez poderosa por sua legitimação da História brasileira, perpetuando-se como núcleo em outras imagens representativas sobre o mesmo tema.

O caminho percorrido por essa pesquisa e que a diferencia de outros trabalhos como de Morettin (2001) e Schvarzman (2004) que analisaram os mesmos documentos e imagens (carta, quadro e filme), foi o da busca por um novo olhar para tais narrativas. Esse olhar está diretamente ligado à construção da memória em nós como indivíduos e como coletividade.

Trabalhar com imagens e com essas imagens em especial, foi um trabalho do olhar, da contemplação. Não apenas para obras de arte, mas sim, para imagens de uma memória constituída nas telas, de um quadro e do cinema.

Esta pesquisa, evidentemente, está aberta para críticas e, também, a outras compreensões e olhares. Entretanto, as percepções aqui apontadas, somadas a pesquisas anteriores ou futuras, só tendem a enriquecer a temática. Seja através de um olhar histórico ou imagético, mas que seja um olhar que se dirija para novos horizontes na e para educação visual.



Bibliografia

A BÍBLIA Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Trad. Centro Bíblico Católico. 147. ed. rev. São Paulo: Ave Maria, 2002.

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema Arte da Memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

_____. *O teatro de Giulio Camillo*. Cotia: Ateliê Editorial: Campinas: UNICAMP, 2005.

ALMEIDA, Cláudio. Aguiar. *O cinema como “agitador de almas”*: argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1999.

ANCINE – Agência Nacional do Cinema. Desenvolvido pelo Ministério da Cultura. *Decreto 21.240*. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/>>, consulta em out/2006.

ARROYO, Leonardo. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*: ensaio de informação à procura de constantes válidas de método. São Paulo/Brasília: Melhoramentos/INL, 1976.

BECKER, Udo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999, pp.79-82.

BUENO, Eduardo. *A Viagem do Descobrimento*: a verdadeira história da expedição de Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

CASTRO, Silvio. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*: o Descobrimento do Brasil. Porto Alegre: L&PM, 1996.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL/Bertrand, 1990.

CHAUÍ, Marilena. O Mito Fundador do Brasil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 de março de 2000.

COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese (Livre-Docência em História da Arte e da Cultura) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

_____. Primeira Missa e Invenção da Descoberta. In: NOVAES, Adauto (Org.) *A Descoberta do Homem e do Mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

CORTELAZZO, Patrícia Rita. *O Ensino o desenho na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e o acervo do Museu D. João VI (1826-1851)*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1989.

DESCARTES, René. *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultura, 2000.

DE VARAZZE, Jacopo. *Legenda Áurea: vidas de santos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss. Instituto Antônio Houaiss: Objetiva, dez/2001.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélius Século XXI Escolar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FERREIRA, Muniz. *Europa, Afeganistão e África do Norte: uma introdução às análises de Marx e Engels sobre os conflitos internacionais*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/15muniz.pdf>>, consulta em fev/2007.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FRANZ, Teresinha Sueli. *Da avaliação das compreensões às estratégias de ensino: o caso de uma pintura histórica brasileira*. Tese (Doutorado em Belas Artes) - Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2000.

_____. *Educação para uma compreensão crítica da arte*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo/Campinas: Perspectiva/FAPESP/UNICAMP, 1994.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

GOMES, Ângela de Castro (Org.) *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

GUÉNON, René. *El Simbolismo de la Cruz (1931)*. Disponível em: <<http://www.hermanubis.com.br/LivrosVirtuais.htm>>, consulta em nov/2007.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: DIFEL, 1965.

_____. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

IBGE, Centro de Documentação e Disseminação de Informações. *Brasil: 500 de povoamento*. Rio de Janeiro: IBGE, 2000.

JUNG, Carl Gustav. *O Símbolo da Transformação da Missa*. Petrópolis: Vozes, 1985.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 2003.

MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque. A fisionomia de Charles Le Brun: a educação da face e a educação do olhar. *Pró-posições*. Campinas, v. 16, n.2 (47), pp.15-35, mai./ago. 2005.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937)*, de Humberto Mauro. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2001.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1990.

NEVES, Luis Felipe Baeta. *O combate dos soldados de Cristo na terra dos papagaios: colonialismo e repressão cultural*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1978.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PRADO, João Fernando de Almeida. *Primeiros Povoadores do Brasil (1500-1530)*. São Paulo: Nacional, 1966.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. *A educação feminina durante o século XIX: o Colégio Florence de Campinas (1863-1889)*. Campinas: CMU/UNICAMP, 1996.

RIBEIRO, Maria Aparecida. *Portinari, leitor de Meirelles, leitor de Caminha*. Disponível em <http://www.geocities.com/ail_br/portinarileitordemeireles.htm>, consulta em nov/2007.

REVISTA MUNDO VISÃO. *A Cruz o simbolismo de Cristo e universalidade*. Disponível em: <http://www.pime.org.br/noticias.inc.php?&id_noticia=4281&id_sessao=2>, consulta em jan/2006.

ROSA, Angelo de Proença e outros. *Victor Meirelles de Lima (1832-1903)*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982.

SALIBA, Maria Eneida Fachini. *Cinema contra Cinema: O cinema educativo de Canuto Mendes (1922-1931)*. São Paulo: Annablume, 2003.

SANTOS, Cristiano Henrique Ribeiro Santos. *O Simbolismo da Árvore-Mundo no Candomblé. Conexão entre o Mundo dos Homens e o Mundo dos Deuses*. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/4725/1/NP8SANTOS.pdf>>, consulta em out/2006.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Lisboa: Caminho, 1982, pp.11-18

SCHAMA. Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/FGV, 2000.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. *A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v21n71/a08v2171.pdf>>, consulta em dez/2007.



Fontes das Imagens:

Página 7: DVD *O Descobrimento do Brasil* (1937), relançado em 2001 pelo Ministério da Cultura/FUNARTE. Utilizada imagem da versão original.

Página 10: <http://www.indiana.edu/~bauu/images/missa.gif>, consulta em jun/2005.

Página 12: <http://www.invivo.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=788&sid=2>, consulta em jan/2008.

Página 24: http://www.brasilcult.pro.br/saloes/Estampas_Eucalol/Parede.htm, consulta em abr/2005.

Página 25: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_vm_arquivos/vm_missa.JPG, consulta em mar/2006.

Página 26: In: NOVAES, Adauto (Org.) *A Descoberta do Homem e do Mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

Página 30: DVD *O Descobrimento do Brasil* (1937), relançado em 2001 pelo Ministério da Cultura/FUNARTE. Utilizada imagem da versão original.

Página 34: <http://www.tratosculturais.com.br/.../Humb0001.html>, consulta em jan/2006.

Página 39: DVD *O Descobrimento do Brasil* (1937), relançado em 2001 pelo Ministério da Cultura/FUNARTE. Utilizada imagem da versão original.

Página 47: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_vm_arquivos/vm_missa.JPG, consulta em mar/2006.

Página 49: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_vm_arquivos/vm_missa.JPG, consulta em mar/2006.

Página 53:

http://www.revistasim.com.br/imagens/2004107_161016_CruzemPortoSeguro,1879.jpg, consulta em ago/2006.

Páginas 57/59/60/61/62/63: DVD *O Descobrimento do Brasil* (1937), relançado em 2001 pelo Ministério da Cultura/FUNARTE. Utilizada imagem da versão original.

Página 82:

- http://www.dezenovevinte.net/.../cp_1948_1missa.jpg, consulta em mai/2006.

- Retirada do livro *Brasil: 500 de povoamento* (2000).



Outros sites consultados:

Página 4: http://pt.wikipedia.org/wiki/Erwin_Panofsky, consulta em fev/2006.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Maurice_Halbwachs, consulta em fev/2006.

Página 12: <http://www.invivo.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=788&sid=2>, consulta em jan/2008.

Página 16: <http://www.pitoresco.com/brasil/debret/debret.htm>, consulta em nov/2006.

<http://www.pitoresco.com/brasil/tomasender/tomasender.htm>, consulta em nov/2006.

<http://www.pitoresco.com/brasil/rugendas/rugendas.htm>, consulta em nov/2006.

Página 17: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Minardi>, consulta em dez/2005.

Página 18: <http://www.pitoresco.com.br/brasil/victor/victor.htm>, consulta em dez/2005.

Página 19: http://pt.wikipedia.org/wiki/Louis_Jacques_Mand%C3%A9_Daguerre, consulta em nov/2007.

Página 20: <http://www.pitoresco.com/laudelino/portoalegre/portoalegre.htm>, consulta em nov/2006.

Página 21: <http://www.pitoresco.com/brasil/americo/americo.htm>, consulta em nov/2006.

Página 24: http://www.brasilcult.pro.br/eucalol/estampas_eucalol/eucalol.htm, consulta em abr/2005.

Página 33: <http://www.instituto-camoes.pt/revista/filmshistoria.htm>, consulta em mar/2007.

http://www.vidaslusofonas.pt/candido_rondon.htm, consulta em fev/2006.

<http://prossiga.bvgf.fgf.org.br/portugues/index.html>, consulta em nov/2007.

Página 35: http://pt.wikipedia.org/wiki/Heitor_Villa-Lobos consulta em nov/2007.

Página 64: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Iconografia>, consulta em nov/2007.

Página 68: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/marcferro.php>, consulta em fev/2007.



Ficha Técnica Filme:

O DESCOBRIMENTO DO BRASIL

Direção: Humberto Mauro

Elenco: Álvaro Costa, Manoel Rocha, Alfredo Silva, De Los Rios, Armando Duval, Reginaldo Calmon, João de Deus, João Silva, Alfredo Cunha, Arthur Oliveira, João Mauro.

Duração: 62 minutos

P&B, documentário/ficção

Ano: 1937 DVD: 2001 País: Brasil



Anexo I

DECRETO N. 21.240 – DE 4 DE ABRIL DE 1932 (*)

Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências.

O Chefe do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, usando das atribuições que lhe confere o art. 1º do decreto n. 19. 398, de 11 de novembro de 1930:

Considerando que o cinema, sobre ser um meio de diversão, de que o público já não prescinde, oferece largas possibilidades de atuação em benefício da cultura popular, desde que convenientemente regulamentado;

Considerando que os favores fiscais solicitados pelos interessados na indústria e no comércio cinematográfico, uma vez concedidos mediante compensações de ordem educativa, virão incrementar, de fato, a feição cultural que o cinema deve ter;

Considerando que a redução dos direitos de importação dos filmes impressos virá permitir a reabertura de grande número de casas de exibição, com o que lograrão trabalho numerosos desempregados;

Considerando, também, que a importação do filme virgem, negativo e positivo, deve ser facilitada, porque é matéria prima indispensável ao surto da indústria cinematográfica no país;

Considerando que o filme documentário, seja de caráter científico, histórico, artístico, literário e industrial, representa, na atualidade, um instrumento de inigualável vantagem, para a instrução do público e propaganda do país, dentro e fora das fronteiras;

Considerando que os filmes educativos são material de ensino, visto permitirem assistência cultural, cora vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos ;

Considerando que, a exemplo dos demais países, e no interesse da educação popular, a censura dos filmes cinematográficos deve ter cunho acentuadamente cultural; e, no sentido da própria unidade da nação, como vantagens para o público, importadores e exibidores, deve funcionar como um serviço único, centralizado na capital do país,

DECRETA:

Art. 1º Fica nacionalizado o serviço de censura dos filmes cinematográficos, nos termos do presente decreto.

Art. 2º Nenhum filme pode ser exibido ao público sem um certificado do Ministério da Educação e Saúde Pública, contendo a necessária autorização. Art. 3º Esse certificado será fornecido ou denegado, após projeção integral do filme, perante a comissão de censura, de que trata o art. 6º e pagamento da importância devida pela "Taxa Cinematográfica para a educação popular".

Parágrafo único. Em nenhum ponto do território nacional os filmes certificados pelo Ministério da Educação e Saúde Pública podem ser sujeitos á outra qualquer censura ou revisão.

Art. 4º Quando, de um mesmo filme, existirem várias cópias, apenas uma será submetida á censura, expedindo-se, porem, tantos certificados quantas forem as cópias apresentadas, as quais pagarão apenas o devido por esses certificados.

Art. 5º Os produtores nacionais poderão requerer, antes da fabricação de um filme, exame do respectivo cenário; para isso, deverão entregar á comissão de censura, em duplicata, a descrição integral do filme e prova do pagamento da taxa de cinquenta mil réis. Parágrafo único. A aprovação prévia não exime o filme nacional das exigências aos arts. 2º e 3º.

Art. 6º A comissão de censura será assim composta:

- a) de um representante do Chefe de Polícia;
- b) de um representante do Juízo de Menores;
- c) do diretor do Museu Nacional;
- d) de um professor designado pelo Ministério da Educação e Saude Pública;
- e) de uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação.

§ 1º Todos os membros indicados deverão residir no Distrito Federal, e sua designação é válida por um ano, podendo ser reconduzidos.

§ 2º O ministro da Educação e Saude Pública designará um dos membros da Comissão para servir como presidente, e um funcionário do Ministério para desempenhar as funções de secretário-arquivista, bem como três suplentes para substituírem os membros efetivos da comissão, nos casos de impedimento.

§ 3º Sempre que julgar necessário, em relação a filmes de natureza técnica, a comissão solicitará o concurso de especialistas no assunto, para isso convidados pelo Ministério da Educação e Saude Pública.

Art. 7º Em cada exame a Comissão decidirá:

- I. Se o filme pode ser integralmente exibido ao público.
- II. Se deve sofrer cortes, e quais.
- III. Se deve ser classificado, ou não, como filme educativo.
- IV. Se deve ser declarado impróprio para menores.
- V. Se a exibição deve ser inteiramente interdita.

§ 1º Nos casos dos itens I, III e IV, constará sempre, no certificado a ser expedido, a decisão da comissão de censura.

§ 2º Todo material destinado ao anúncio do filme, constante de fotografias, cartazes, gravuras ou dísticos, deverá ser também submetido ao juízo da comissão, que excluirá o que lhe parecer nocivo.

§ 3º Serão considerados educativos, a juízo da comissão não só os filmes que tenham por objeto intencional divulgar conhecimentos científicos, como aqueles cujo entrecho musical ou figurado se desenvolver em torno de motivos artísticos, tendentes a revelar ao público os grandes aspetos da natureza ou da cultura.

Art. 8º Será justificada a interdição do filme, no todo ou em parte, quando:

- I. Contiver qualquer ofensa ao decoro público.
- II. For capaz de provocar sugestão para os crimes ou maus costumes.
- III. Contiver alusões que prejudiquem a cordialidade das relações com outros povos.
- IV. Implicar insultos a coletividade ou a particulares, ou desrespeito a credos religiosos.
- V. Ferir de qualquer forma a dignidade nacional ou contiver incitamentos contra a ordem pública, as forças armadas e o prestígio das autoridades e seus agentes.

§ 1º A impropriedade dos filmes para menores será julgada pelo Comissão tendo em vista proteger o espírito infantil e adolescente contra as sugestões nocivas e o despertar precoce das paixões.

§ 2º A exibição dos filmes certificados, com a restrição de "impróprios para menores", só poderá ser feita se em anúncio publicado na imprensa, e em cartaz bem visível colocado na bilheteria, se declarar essa impropriedade.

Art. 9º O certificado da comissão de censura será sempre projetado na tela todas as vezes que for exibido o filme. entre o título e outras indicações das casas produtoras, e o entrecho do mesmo filme.

Art. 10. A exibição cinematográfica que contrarie o julgamento da Comissão, quer se trate de cenas, de legendas, de títulos ou de parte falada ou cantada, bem como de cartazes, fotografias e quaisquer anúncios, ou da falta de reprodução do certificado de censura, será punida, nos termos das instruções regulamentares :

I. Com multa variavel de 500\$0 a 5:000\$0.

II. Com apreensão do filme.

III. Com a cassação ao exibidor da licença para que seu estabelecimento funcione.

§ 1º As penalidades I e II serão também impostas aos produtores nacionais e aos comerciantes e locadores de filmes que tiverem compartilhado, com o exibidor, a responsabilidade na violação da lei.

§ 2º Nenhum filme será registado para garantia de direitos autorais sem que, á petição para registo esteja presente o certificado de censura.

Art. 11. Os locadores de filmes ficam obrigados a juntar no início ou no fim de cada película, as legendas de propaganda educativa que o Ministério da Educação e Saúde Pública para isso lhes forneça, já impressas, e desde que não excedam a dez metros de extensão.

Art. 12. A partir da data que for fixada, por aviso, do Ministério da Educação e Saúde Pública, será obrigatório, em cada programa, a inclusão de um filme considerado educativo, pela Comissão de Censuras.

Art. 13. Anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saude Pública fixará a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês.

Art. 14. A infração do disposto nas instruções que forem baixadas em cumprimento dos arts. 12 e 13, sujeitará o exibidor á multa de 200\$0 em cada comissão.

Parágrafo único. Se pelo não cumprimento dessas instruções forem responsáveis as firmas locadoras de filmes, proceder-se-á contra essas firmas, nos termos do § 1º do art. 10.

Art. 15. Dentro do prazo de 180 dias, a contar da data da publicação deste decreto, realizar-se-á, na Capital da República, sob os auspícios do Ministério da Educação e Saude Pública, e segundo as instruções que este baixar, o Convênio Cinematográfico. Educativo.

§ 1º Serão fins principais do Convênio:

I. A instituição permanente de um cine-jornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagens em número suficiente, para inclusão quinzenal, de cada número, na programação dos exibidores.

II. A instituição permanente de espetáculos infantis, de finalidade educativa, quinzenais, nos cinemas públicos, em horas diversas das sessões populares.

III. Incentivos e facilidades econômicas às empresas nacionais produtoras de filmes. e aos distribuidores e exibidores de filmes em geral.

IV. Apoio ao cinema escolar.

§ 2º Como favores do Governo Federal poderão figurar, no contexto do Convênio, a redução ou isenção de impostos e taxas, a redução de despesas de transportes e quaisquer outras vantagens que estiverem na sua alçada.

Art. 16. A tarifa alfandegária para a importação de filmes cinematográficos comuns fica reduzida a 10\$0 por kg., razão de 15%; e a de importação de filmes de 16 mm. e 9 mm. de largura é fixada em 5\$0 por kg., razão de 15 % .

Art. 17. A partir de 30 dias da data da publicação deste decreto, a tarifa alfandegária para a importação do filme virgem, negativo ou positivo, e bem, assim dos filmes impressos, classificados como educativos pela comissão de censura, será de 1\$0 (mil réis) por kg., razão de 15 %.

Art. 18. Fica criada a "taxa cinematográfica para a educação popular", a ser cobrada por metragem, à razão de \$3, por metro, de todos os filmes apresentados à censura, qualquer que seja o seu número de cópias, nos termos do art. 4º.

Art. 19. A taxa acima referida será recolhida à tesouraria do Departamento Nacional do Ensino, que dela manterá escrituração especial.

Art. 20. Os certificados de censura pagarão em selo 10\$0 pela primeira via e 5\$0 pelas demais.

Art. 21. O ministro da Educação e Saude Pública expedirá as instruções necessárias à execução do presente decreto.

Parágrafo único. Essas instruções, que poderão ser modificadas pelo ministro, de acordo com os dados da experiência e sempre que as circunstâncias o exigirem, disporão sobre o modo de funcionamento da comissão de censura, condições a que devem obedecer os certificados, remunerações aos membros da comissão, processo de arrecadação e aplicação da "taxa cinematográfica para a educação popular", e casos omissos.

Art. 22. No Ministério da Educação e Saude Pública, dentro da renda da taxa cinematográfica instituída neste decreto, será oportunamente criado um órgão técnico, destinado não só a estudar e orientar a utilização do cinematógrafo, assim como dos demais processos técnicos que sirvam como instrumentos de difusão cultural.

Art. 23. Às autoridades policiais, em todo o território nacional, incumbe a fiscalização das exhibições cinematográficas, afim de verificar se as mesmas obedecem ao disposto nos arts. 2º, 8º, §§ 2º e 3º, 9º, 12 e 13.

Parágrafo único. Para esse fim, os exibidores deverão apresentar os certificados de censura, sempre que estes lhes forem exigidos, e, quando se estabelecer a inclusão obrigatória de filmes de produção nacional, os comprovantes da programação de cada mês, segundo o que estatuirem as instruções a serem baixadas.

Art. 24. Este decreto entrará, em vigor, no Distrito Federal, 10 dias após a data da sua publicação no Diário Oficial, e 'nos demais pontos do território nacional noventa dias depois dessa data.

Parágrafo único. Os filmes até então censurados por forma diferente da estabelecida no presente decreto terão livre curso.

Art. 25. Revogam-se as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 4 de abril de 1932, 111º da Independência e 44º da República.

GETULIO VARGAS

Francisco Campos
Oswaldo Aranha

(*) Decreto n. 21.240, de 4 de abril de 1932 – Retificação publicada no Diário Oficial de 12 de agosto de 1932 :

"Art. 23. Leia-se: arts., 2º, 8º e §§ 2º, 9º, 12 e 13 – e não como está"



Anexo II



Imagem 13 - A Primeira Missa no Brasil (1948) de Cândido Portinari.

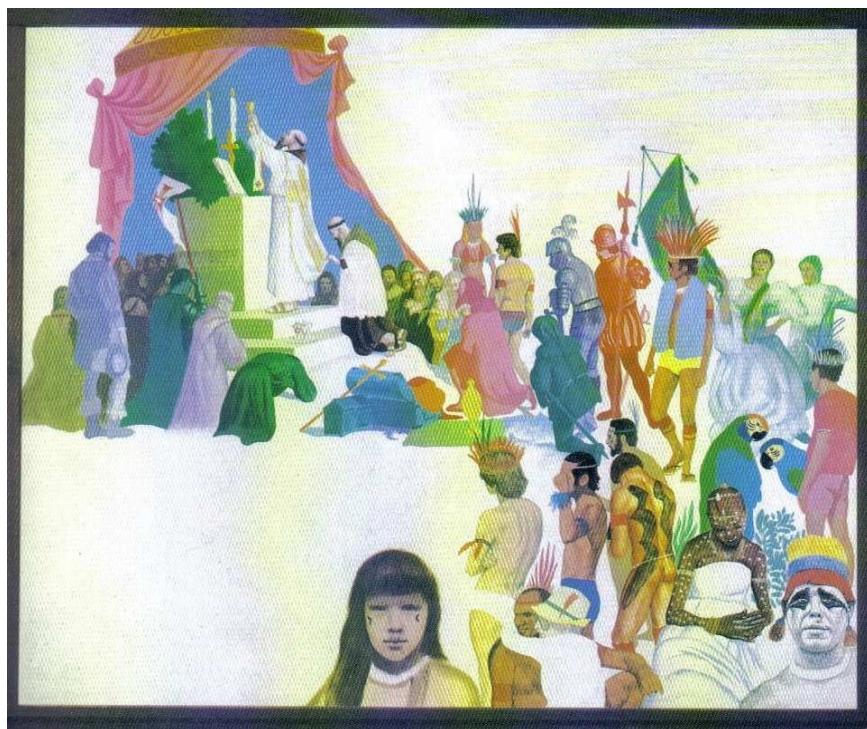


Imagem 14 - Título: Domingo de Pascoela, 26 de Abril de 1500. (1971).
Tinta acrílica sobre tela colada sobre madeira – 81X100 cm. (IBGE, 2000, p. 43).