



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Guilherme Ferreira Mariano Praça

Cinema Brasileiro

**O pensamento eugênico de Edgard Roquette-Pinto
através dos filmes de Humberto Mauro**

Rio de Janeiro

2019

Guilherme Ferreira Mariano Praça

Cinema Brasileiro

**O pensamento eugênico de Edgard Roquette-Pinto
através dos filmes de Humberto Mauro**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Orientadora: Prof.^a Dra. Beatriz Vieira de Moraes.

Coorientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Pinto de Pinto.

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

D348	Praça, Guilherme Ferreira Mariano. Cinema Brasileiro: o pensamento eugênico de Edgarda Roquette-Pinto através dos filmes de Humberto Mauro / Guilherme Ferreira Mariano Praça. – 2019. 114f. Orientadora: Beatriz Vieira de Moraes. Coorientador: Carlos Eduardo Pinto de Pinto. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Bibliografia. 1. Cinema brasileiro - História - Teses. 2. Roquette-Pinto, E. (Edgard), 1884-1954. 3. Mauro, Humberto, 1897-1983.. I. Vieira, Beatriz de Moraes. II. Pinto, Carlos Eduardo Pinto de. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título. CDU 791.43(81)
------	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Guilherme Ferreira Mariano Praça

Cinema Brasileiro

**O pensamento eugênico de Edgard Roquette-Pinto
através dos filmes de Humberto Mauro**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Aprovada em 21 de março de 2019.

Prof.^a Dra. Beatriz de Moraes Vieira (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof. Dr. Carlos Eduardo Pinto de Pinto (Coorientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Banca examinadora:

Prof. Dr. Wolney Vianna Malafaia
Departamento de História - Colégio Pedro II

Prof. Dr. Orlando de Barros
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof. Dr. André Luís Vieira de Campos
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Ao Museu Nacional.

AGRADECIMENTOS

“Encontrei Dean pela primeira vez não muito depois que minha mulher e eu nos separamos. Eu tinha acabado de me livrar de uma doença séria da qual nem vale a pena falar, a não ser que teve algo a ver com a separação terrivelmente desgastante e com a minha sensação de que tudo estava morto. Com a vinda de Dean Moriarty começa a parte da minha vida que se pode chamar de vida na estrada.”

Sal Paradise sobre Dean Moriarty em *Pé na estrada*, de Jack Kerouac (1922-1969).

Se a literatura e o cinema mostraram novos caminhos e estradas, foi ao lado dos meus pais, da minha irmã e de grandes amigos que caminhei. Agradeço a todos.

Quando se avalia, hoje, o monumental legado do carioca Roquette-Pinto ao Brasil, parece inacreditável que um único homem pudesse fazer tanto. Estamos desabitutados a esses homens-multidão, capazes de aplicar sua inteligência e ação a interesses tão amplos e múltiplos.

Ruy Castro

RESUMO

PRAÇA, Guilherme Ferreira Mariano. **Cinema Brasileiro. O pensamento eugênico de Edgard Roquette-Pinto através dos filmes de Humberto Mauro**. 2019. 114 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

A pesquisa para dissertação tem como objetivo principal a análise de dois filmes dirigidos por Humberto Mauro e orientados por Edgard Roquette-Pinto: *O Descobrimento do Brasil* (1937) e *Argila* (1942). Tendo em vista a consolidação da eugenia no início do século XX como uma ciência e um movimento político e social, e pensando Roquette-Pinto como um dos grandes expoentes deste campo no Brasil, as leituras sobre os filmes visam, portanto, à identificação e à reflexão sobre representações da construção de um Brasil eugênico nas obras. Para alcançar este objetivo a pesquisa parte de uma leitura dos longas-metragens tanto pelas imagens quanto pelos diálogos estabelecidos com o seu próprio contexto. Logo, o texto caminha pelas trajetórias de seus produtores, pela cinematografia brasileira da época e, principalmente, pela relação entre a produção de discursos sobre eugenia e os projetos de nação debatidos entre as décadas de 1920 e 1940. Sendo assim, a pesquisa poderá analisar, sob a perspectiva eugênica, que tipo de Brasil se construía no cinema nestas décadas e, destacando a importância das orientações intelectuais de Roquette-Pinto, como os filmes de Humberto Mauro se posicionavam ideologicamente neste contexto político.

Palavras-chave: Eugenia. Cinema. Edgard Roquette-Pinto. Humberto Mauro.

ABSTRACT

PRAÇA, Guilherme Ferreira Mariano. **Brazilian Cinema. Edgard Roquette-Pinto's eugenic thinking through the films of Humberto Mauro**. 2019. 114 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The research for master's thesis has as main objective the analysis of two films directed by Humberto Mauro and oriented by Edgard Roquette-Pinto: *O Descobrimento do Brasil* (1937) and *Argila* (1942). Considering the consolidation of eugenics in the early twentieth century as a science and a political and social movement, and thinking Roquette-Pinto as one of the great exponents of this field in Brazil, the the films' interpretation I realize aims the identification and reflection on representations of the construction of an eugenic Brazil in the works. To reach this goal I start from a reading of the feature films both by the images and by the dialogues established with their own context. Then, I follow the trajectories of its producers, the Brazilian cinematography of that time and, mainly, the relationship between the discourses on eugenics and the projects of the nation debated between the 1920s and 1940s. In this way, it is possible to analyze, from the eugenic perspective, what kind of Brazil was built by the cinema-making in these decades and, highlighting the importance of the intellectual orientations of Roquette-Pinto, to understand as Humberto Mauro's films were positioned ideologically in this political context.

Keywords: Eugenics. Cinema. Edgard Roquette-Pinto. Humberto Mauro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Mapa e letreiro informativo em <i>O Descobrimento do Brasil</i>	48
Figura 2 –	Ferramentas de navegação.....	50
Figura 3 –	Mapa do primeiro contato.....	51
Figura 4 –	Índios entrando na embarcação.....	52
Figura 5 –	O interior do navio.....	53
Figura 6 –	O retorno dos índios com os portugueses.....	55
Figura 7 –	Escambo e aperto de mão.....	55
Figura 8 –	A queda do Jequitibá.....	59
Figura 9 –	A primeira missa.....	61
Figura 10 –	O ateliê de Claudio.....	72
Figura 11 –	O caminho para Petrópolis.....	73
Figura 12 –	Os núcleos de <i>Argila</i>	74
Figura 13 –	Gilberto e Luciana.....	76
Figura 14 –	<i>Monstros</i> (Todd Browning/1932).....	88
Figura 15 –	Personagens em um bar em <i>Ganga Bruta</i>	90
Figura 16 –	Cena de <i>Ganga Bruta</i>	91
Figura 17 –	Cena de <i>Lábios sem beijos</i>	91
Figura 18 –	Cena de <i>Thesouro perdido</i>	92
Figura 19 –	Modesto Brocos – <i>A Redenção de Cam</i> (1895).....	112
Figura 20 –	Victor Meirelles – <i>Primeira missa no Brasil</i> (1861).....	113

ABREVIATURAS E SIGLAS

INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo

MN – Museu Nacional

MES – Ministério da Educação e Saúde

IPE – Instituto de Pesquisas Educacionais

ICB – Instituto de Cacau da Bahia

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 INFORMANDO O BRASIL AOS BRASILEIROS.....	16
1.1 Miscigenação e questão racial no Brasil.....	16
1.2 A eugenia no brasil.....	20
1.3 Os intelectuais republicanos e o pensamento de Edgard Roquette-Pinto.....	27
1.4 O cinema educativo e o encontro de Humberto Mauro e Edgard Roquette-Pinto.....	33
1.4.1 <u>Os filmes educativos aproximando a nação.....</u>	33
1.4.2 <u>Humberto Mauro e o “profissionalismo burocrático”</u>	35
2 DESCOBRINDO UM BRASIL, REPRESENTANDO UMA NAÇÃO.....	41
2.1 Cinema e eugenia.....	41
2.2 O patriótico entusiasmo de Roquette-Pinto.....	45
2.2.1 <u>“Como são belas estas pessoas que vêm de terra distante”.....</u>	49
2.2.2 <u>A catequização dos índios.....</u>	58
3 UMA TELA BEM BRASILEIRA.....	64
3.1 A questão racial no Brasil pela perspectiva de Roquette-Pinto.....	64
3.2 Conhecendo Argila (1942).....	69
3.2.1 <u>A possibilidade de regeneração.....</u>	77
4 MOSTRAR O BRASIL AOS BRASILEIROS (E AOS ESTRANGEIROS).....	82
4.1 Cinema, Política e... Ciência.....	82
4.2 Matem o Monstro!.....	83
4.3 Eugenia ou higienismo? Limpando as telas e construindo um Brasil.....	94
4.3.1 <u>A influência neolamarckiana.....</u>	94
3.3.2 <u>Uma deliciosa coleção de carinhas bonitas.....</u>	97
CONCLUSÃO.....	105
REFERÊNCIAS.....	107
FONTES.....	110
FILMOGRAFIA.....	111
ANEXO A - Figura 19 - Modesto Brocos – <i>A Redenção de Cam</i> (1895).....	112
ANEXO B - Figura 20 - Victor Meirelles – <i>Primeira missa no Brasil</i> (1861).....	113

INTRODUÇÃO

Em 1895, após algumas exibições do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em Paris, um interessado Georges Méliès sondou os inventores quanto à comercialização do aparelho. Ironicamente, após ser desencorajado, ouviu dos irmãos que o cinematógrafo não tinha futuro comercial como espetáculo, pois era um instrumento científico, destinado às pesquisas.¹ Apesar do aparente engano na previsão dos Lumière, visto que, pouco depois Méliès alcançou seus objetivos, sendo fundamental para popularizar o cinema como uma prática social moderna, o cinematógrafo, no entanto, jamais perdeu sua relação inaugural com a ciência.

Seja pelo experimentalismo mágico do próprio Georges Méliès, que encantou multidões no início do século XX, pela engenharia de David Griffith, desenvolvendo e estabelecendo novas técnicas de filmagem e narrativa, ou, ainda, com o filme educativo, que torna a sala escura a escola dos que não têm escola, o cinema e a ciência pavimentaram uma via de mão dupla. O próprio Griffith, grande reproduzidor de ideologias e de inovações técnicas, anunciou no início do século XX que: “Chegará um momento em que às crianças nas escolas se lhes ensinará tudo através dos filmes. Nunca mais se verão obrigadas a ler livros de história.”²

No Brasil, durante as décadas de 1930 e 1940, o processo de industrialização do cinema brasileiro contou com apoio e o pensamento de figuras importantes como Getúlio Vargas, Gustavo Capanema, Roquette-Pinto e Humberto Mauro, sob a forte influência de teóricos da educação e do cinema como Jonathas Serrano, Venâncio Filho, Canuto Mendes e Adhemar Gonzaga. A forma como estes entusiastas percebiam a filmografia nacional pouco se distanciou da previsão de Griffith, por mais radical que ela tenha sido. Visto isso, entendo que se o cinema, de fato, não chegou a substituir os livros de História, contudo, colabora com a formação de um imaginário histórico, cultural e social do público que assiste às películas, seja nas escolas ou nos cinemas.

Sendo assim, a pesquisa tem como objetivo a análise de dois filmes dirigidos por Humberto Mauro neste período destacado: *O Descobrimento do Brasil* (1937) e *Argila* (1942), visando compreender principalmente as representações de eugenia inseridas nas obras e a influência do antropólogo Edgard Roquette-Pinto na construção desta ideia de um Brasil eugênico, moderno e miscigenado em cada filme.

¹ BERNADETTE, Jean-Claude. O que é Cinema? São Paulo: Editora Brasiliense, 7ª edição, 1980, p. 11.

² NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema história, p. 34, in: NÓVOA, Jorge e BARROS, José D’Assunção (org). Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

Posto isto, esclareço que para alcançar o objetivo proposto, o texto realiza uma reflexão sobre a relação entre cinema e eugenia, primeiro a partir da compreensão da circulação de ideias do próprio período estudado e, em seguida, através dos próprios filmes. Logo, tendo em vista os diversos discursos de políticos e intelectuais do período, e a produção das obras, destaco, sobretudo neste período, uma forte defesa do filme como uma ferramenta política e educativa para a população. Portanto, adianto que é através desta chave do cinema educativo, atuando como uma ferramenta política, que as reflexões e análises se desenvolvem.

No primeiro capítulo essas ideias serão reforçadas através da análise dos pensamentos de muitos autores que influenciaram os intelectuais varguistas e os próprios pensadores que atuaram neste governo e, por fim, defendiam o uso de meios como o cinema, a literatura, a imprensa e o rádio como uma missão política de educar, modernizar e unir a nação.

É através principalmente do diálogo com esta geração que o texto apresenta no primeiro capítulo as trajetórias do diretor mineiro Humberto Mauro e do antropólogo Edgard Roquette-Pinto, que realizou a orientação intelectual dos filmes estudados e trabalhou com Mauro durante anos no Instituto Nacional de Cinema Educativo. Portanto, tendo em vista a trajetória destes intelectuais, a historiografia que se debruça sobre os mesmos e o contexto que se inserem, algumas reflexões essenciais para a análise dos filmes se desenvolvem já no primeiro capítulo.

Assim, o próprio conceito de eugenia, muito difundido no início do século XX pelo mundo, é abordado neste momento através da sua relação com os sentidos de nação e modernidade, estabelecendo diálogo com o trabalho de Nancy Stepan.³ Entender as diversas camadas de interpretações que possuía a eugenia no passado é essencial para distinguir a própria compreensão de Roquette-Pinto das demais e aprofundar as representações fílmicas sobre o tema. Portanto, o primeiro capítulo desenvolve estas reflexões, trazendo perspectivas da História Intelectual e da História das Ciências para uma análise do contexto em que os objetos de estudo estavam inseridos.

Já nos capítulos seguintes, segundo e terceiro, destaca-se a apresentação e a análise dos filmes, tanto através da produção de cada um quanto do resultado final. Destaco que, apesar de Humberto Mauro creditar outros intelectuais no apoio de *O Descobrimento do Brasil*, é a influência de Roquette-Pinto que mais se destaca na produção desta obra e de *Argila*. A própria historiografia sobre o tema reforça que a relevância da participação dos

³ STEPAN, Nancy L. “A hora da eugenia”: raça, gênero e nação na América Latina. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.

outros nomes na orientação ainda é embaçada, pois não deixaram vestígios ou, de fato, pouco atuaram na realização da obra.

Segundo Sheila Schvarzman, a participação de Affonso de Taunay em *O Descobrimento do Brasil* pode ser percebida através das correspondências como algo mais informal e decorrente da amizade com Roquette-Pinto. O historiador paulista dividia com Roquette-Pinto e Humberto Mauro seus interesses pela história do Brasil, pela formação Nacional e por questões como a miscigenação e a vida do brasileiro no sertão. No entanto, não esteve presente fisicamente durante a produção do filme no Rio de Janeiro, limitando-se à colaboração através de cartas que respondessem questões sobre uma fidelidade histórica da obra. Naturalmente, apesar de pouco ter colaborado, a importância de um historiador como Affonso de Taunay não poderia ser negligenciada pelos créditos do filme, pois o peso de seu nome poderia contribuir muito com o sucesso do filme, tanto entre intelectuais quanto entre os espectadores não especializados na história do Brasil.⁴

Quanto a Bernardino José de Souza, outro colaborador intelectual, poucos registros existem sobre a sua participação no filme. Schvarzman acredita que este historiador, membro da Academia de Letras da Bahia teria sido indicado pelos produtores tendo como intenção um auxílio nas questões sobre a história e a geografia da Bahia, tendo em vista que o projeto inicial seria outro.⁵ Sendo assim, a duradoura parceria de Humberto Mauro com Roquette-Pinto se destaca na orientação das obras, sendo comprovada tanto por cartas quanto por entrevistas a jornais da época.

Apesar da parceria com Roquette-Pinto se iniciar apenas na metade da década de 1930, a produção anterior de Humberto Mauro já era marcada por vestígios das ideias de eugenia, ainda que sem uma orientação intelectual no início. No entanto, para o texto em questão, defendendo que a partir dos seus primeiros contatos com o antropólogo Edgard Roquette-Pinto e da massiva realização de filmes científicos e higienistas para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936), o debate sobre a eugenia ganhou novas camadas em seus longas-metragens.

Com o quarto capítulo, uma breve análise de obras anteriores do diretor mineiro esclarece esta transição de um modelo de eugenia nos filmes de Mauro antes do contato com Roquette-Pinto para as películas posteriores. No entanto, apesar do quarto capítulo ainda retomar a análise dos objetos, entendo que essa análise, acompanhada do contexto histórico e

⁴ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p.148.

⁵ Idem.

das trajetórias de Mauro e Roquette-Pinto, não seria suficiente para se compreender a fundo as obras estudadas e a específica relação entre cinema e eugenia.

É necessário, por fim, que a reflexão sobre a prática cinematográfica desta década também seja realizada, uma vez que não entendo o longa-metragem como uma ideia isolada, mas sim conectado a uma rede fílmica que estabelece diálogos constantes entre obras, contexto, idealizadores e a própria recepção.

É igualmente importante salientar que, através das pesquisas, constata-se uma lacuna nos estudos sobre a eugenia e sua relação com o cinema brasileiro. Ainda que o tema tenha na literatura um campo já tateado no Brasil, sua afinidade com o cinema, todavia, ainda não recebeu a devida atenção. Se pesquisas já apontam as influências eugênicas de Renato Kehl nas obras de Monteiro Lobato,⁶ as dúvidas quanto à miscigenação em *Canaã*,⁷ de Graça Aranha e mesmo as campanhas eugênicas na ficção de Adalzir Bittencourt⁸ como marcos para as representações de eugenia na literatura, o cinema brasileiro, ao contrário, ainda não conta com levantamento tão apurado.

Portanto, para entender melhor esta relação do cinema nacional com a eugenia, tanto como ciência, quanto como movimento social, a análise da prática cinematográfica da década de 1930 como ferramenta educativa e política se torna fundamental. Como visto, desde Griffith que a importância do filme é destacada, seja ele de ficção ou documental, como um veículo de comunicação contundente para a difusão e, como se acreditava, a imposição de ideias.

Através do universo das representações o cinema constrói, assim, realidades próprias, que se conectam não apenas a como o autor vê o mundo, mas também às interpretações do próprio público. Logo, percebo que, diferente de outras mídias, através da cultura visual a eugenia pôde encontrar um ótimo sistema para representar sua lógica visual, dramatizando através das imagens do corpo e dos ambientes os ideais defendidos.

⁶ HABIB, Paula A. B. Briglia. Saneamento, Eugenia e Literatura: Os Caminhos Cruzados de Renato Kehl e Monteiro Lobato (1914-1926). In: Anais do XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH, São Leopoldo, 2007, p.1-8.

⁷ PAES, José Paulo. Canaã: o horizonte racial. *Estudos. avançados*, São Paulo, v. 5, n. 13, p. 161-179, Dezembro 1991. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000300010&lng=en&nrm=iso

⁸ SMANIOTTO, Edgar Indalecio. *Eugenia e literatura no Brasil: apropriação da ciência e do pensamento social dos eugenistas pelos escritores brasileiros de ficção científica (1922 a 1949)*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – PPGCS, Marília, São Paulo, 2012.

1 INFORMANDO O BRASIL AOS BRASILEIROS

O capítulo tem como intenção apresentar os dois principais autores dos filmes estudados: Edgard Roquette-Pinto e Humberto Mauro. Para alcançar este objetivo, o texto realiza uma reflexão sobre a formação intelectual do início do século XX, pensando a *intelligentsia* do período através dos principais debates sobre a formação nacional e racial do país, tendo em vista, sobretudo, a perspectiva antropológica e eugênica que se expandia entre os pensadores nacionais.

Assim, através das conexões, da rede de diálogos estabelecidas por Roquette-Pinto até a década de 1940 e da historiografia sobre o tema, podemos inicialmente compreender como o pensamento de Roquette-Pinto dialogou com os filmes de Humberto Mauro (*O Descobrimento do Brasil* e *Argila*) e entender um pouco da trajetória do antropólogo e do cineasta que produziram os objetos da pesquisa.

1.1 Miscigenação e questão racial no Brasil

Em 2000, o estudo “Retrato molecular do Brasil”, realizado por geneticistas ligados à Universidade Federal de Minas Gerais, reacendeu os debates sobre as questões étnico-raciais ao tentar reconstruir as “origens genéticas do brasileiro”. Segundo Ricardo Boaventura Santos, ao analisar a pesquisa em artigo publicado em 2004, apesar de pertencer ao campo da genética, o estudo realizado não se distancia de aspectos históricos e sociológicos e, assim, mantém estreito contato com a clássica literatura sobre o tema, sobretudo reforçando a antiga conclusão de que o Brasil seria o “laboratório das raças”.⁹

A constatação da intensa miscigenação na formação brasileira apareceu nas análises sociológicas e antropológicas ao longo do século XX, no entanto, a grande novidade de “Retrato molecular do Brasil”, neste caso, seria a aplicação de modernas técnicas científicas para analisar o mapa genético brasileiro e tentar responder a antiga pergunta: "Afinal, quanto

⁹ SANTOS, Ricardo Ventura; MAIO, Marcos Chor. Qual "retrato do Brasil"? Raça, biologia, identidades e política na era da genômica. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 61-95, Abril de 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132004000100003&lng=en&nrm=iso>. access on 04 Jan. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132004000100003>.

há de ameríndio, europeu e africano em cada um de nós [brasileiros]?".¹⁰ A conclusão do trabalho, realizado com indivíduos identificados como brancos, reafirma a heterogeneidade da formação genética brasileira ao revelar uma maior hereditariedade africana e ameríndia do que europeia nos indivíduos estudados. Portanto, o autor da pesquisa, Sérgio Peña, defende que, apesar das características fenotípicas, haveria uma maior presença africana e ameríndia na genética dos brasileiros do que o esperado.¹¹

Para Marcos Chor e Santos, este recente contexto de valorização da genética e de desenvolvimento de novas tecnologias do campo para realizar mapeamentos cada vez mais precisos, tem gerado um movimento de debates cada vez mais intensos sobre a questão das identidades. Para os autores, com os resultados de pesquisas como “Retrato molecular do Brasil”, padrões de grupos identitários historicamente reconhecidos podem ganhar mais legitimidade ou serem negados pelos resultados. Esta perspectiva, naturalmente, é um ambiente propício para debates e reivindicações de tantas questões históricas e sociológicas.¹²

No entanto, apesar do tema ser cativante para maiores reflexões e, tendo em vista que as conclusões de Sérgio Peña, sua metodologia e as críticas feitas por outros cientistas e intelectuais já terem sido vastamente debatidas, entendo que não há motivos para um maior desenrolar destas questões contemporâneas. Assim, por ora, reforço a necessidade de destacar apenas a persistência dos cientistas no século XXI em buscar um ideal genético e étnico do “Homem brasileiro”, como faziam os intelectuais do passado.

Isto posto, percebe-se com as informações destacadas que as tradicionais perguntas que envolvem a relação entre nação e miscigenação (pelo ângulo racial) ainda não foram respondidas, ou seja, a ligação entre estes dois conceitos ainda insiste como uma problemática para se pensar o Brasil. Portanto, a ideia da formação e da compreensão de uma “raça brasileira” ainda persiste no imaginário popular e, como visto, nos próprios debates científicos.

Um ótimo exemplo para pensar esta relação, sobretudo durante a década de 1930, encontra-se nos eventos que marcaram a construção da estátua do “Homem Brasileiro”, que Gustavo Capanema havia encomendado para decorar a entrada do novo prédio do Ministério

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² SANTOS, R. V.; MAIO, M. C.: Antropologia, raça e os dilemas das identidades na era da genômica. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12, n. 2, p. 447-68, maio-ago. 2005.

da Educação e Saúde (MES).¹³ Em carta de 1937 para Oliveira Viana, o Ministro questiona: “Como será o corpo do homem brasileiro, do futuro homem brasileiro, não do homem vulgar ou inferior, mas do melhor exemplar da raça? Qual a sua altura, O seu volume? A sua cor? Como será a sua cabeça? A forma de seu rosto? A sua fisionomia?”¹⁴

Os questionamentos de Capanema, além de serem influenciados pelos debates contemporâneos, partiam também de uma inquietação do ministro com a figura extraída da pedra pelo escultor Celso Antônio, afinal, para o ministro, o exemplar brasileiro exposto parecia racialmente degenerado, oposto à imagem viril e ariana pensada. O caboclo barrigudo esculpido por Celso Antônio era um homem do interior que destoava do novo prédio de arquitetura modernista de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Portanto, há um claro embate na concepção desta imagem e uma nítida tentativa de projeção do brasileiro moderno.

Em carta a Getúlio Vargas, Capanema esclarece que a estátua precisava representar um homem moderno “justamente porque o Ministério de Educação e Saúde se destina a preparar, a compor, a afeiçoar o homem do Brasil. Ele é verdadeiramente o “ministério do homem”.¹⁵ Tendo em vista esta situação, podemos perceber que a relação entre raça e brasilidade, durante este período, foi conduzida através de debates em muitas esferas, passando principalmente por políticos, artistas e intelectuais. Tanto as instituições de educação e saúde, quanto os intelectuais e artistas deveriam aceitar a missão de modernizar o Brasil e construir o novo “homem brasileiro”.

Para Jerry Dávila, portanto, o grande projeto de reforma educacional promovido pelo MES nos anos de 1930 uniu influentes pensadores em uma batalha contra a degeneração, tendo a educação como a linha de frente desta batalha. Segundo o autor, as escolas foram transformadas em “laboratórios eugênicos”, onde a moderna raça brasileira seria gerada, eliminando as condições culturais e higiênicas “inferiores” e valorizando os padrões da modernidade e a regeneração dos degenerados.¹⁶

Destaco que essa grande preocupação com o futuro do Brasil, como nação civilizada, moderna e eugênica, surge no fim do século XIX. Logo, a formação da República, a Lei

¹³ DÁVILA, Jerry. *Diploma de brancura: política social e racial no Brasil – 1917-1945*. São Paulo: Editora Unesp, 2006, p.47.

¹⁴ Carta de Gustavo Capanema a Oliveira Viana, 30 de agosto de 1937. In: LISSOVSKY, M.; MORAES DE SÁ, P. S. (Eds.). *As colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1996, p. 225 (doc. 149) apud DÁVILA, Jerry. 2006, p. 47.

¹⁵ Carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas, 14 de junho de 1937. In: LISSOVSKY, M.; MORAES DE SÁ, P. S. (Eds.). *As colunas da educação*. P. 224 (doc. 147). Apud DÁVILA, Jerry. 2006, p. 48.

¹⁶ DÁVILA, Jerry. 2006, p. 60.

Áurea e a intensa imigração europeia para o país trazem novas questões para os projetos de nação debatidos no período, que visavam também a responder à crença racista europeia que condenava os trópicos através de teorias deterministas de intelectuais europeus. Estes pensadores do final do século XIX, pautados nas descrições de viajantes e cientistas que visitavam os países tropicais, defendiam a inviabilidade da formação de uma nação moderna e civilizada abaixo dos trópicos, tendo em vista o clima quente, as doenças e a intensa miscigenação.

Portanto, absorvendo a condenação europeia, muitos intelectuais e cientistas nacionais idealizaram projetos que pudessem solucionar os males brasileiros e regenerar a nação em formação, preferencialmente eliminando as doenças e raças que pudessem degenerar o país. Uma situação marcante que demonstra este imaginário científico, ávido pela limpeza e higienização do país, é a apresentação do médico e antropólogo João Baptista Lacerda, do Museu Nacional (MN), no I Congresso das Raças, em Londres (1911).¹⁷

Durante o evento, como representante do governo brasileiro, Lacerda defendeu que a questão racial no Brasil poderia ser solucionada exatamente através da miscigenação, ou seja, por meio da mestiçagem. Segundo o antropólogo, dentro de 100 anos já não haveria mais negros no Brasil. Logo, as barreiras que impediam a modernização da nação poderiam ser superadas com a injeção de sangue europeu no país. Este pensamento se torna ainda mais claro nas ideias de Baptista ao perceber que o antropólogo utilizou a pintura “A redenção de Cam”¹⁸, de Modesto Brocos y Gómez para ilustrar sua projeção.¹⁹

Sendo assim, a teoria da eugenia, surgida na Europa no final do século XIX, poderia ser uma ferramenta ideal para pensar e gerar esse novo “homem brasileiro”, para proporcionar o clareamento do país e a redenção da maldição bíblica de Cam aos herdeiros africanos. A eugenia, apesar de muito debatida e heterogênea, espalhou-se por todo o mundo, demonstrando diversas ramificações e chegou ao Brasil no início do século XX com uma forte influência francesa e grande aceitação entre os cientistas, como resposta para a solução dos problemas nacionais.

¹⁷ SANTOS, Ricardo Ventura; MAIO, Marcos Chor. Op. Cit., 2004.

¹⁸ Pintura do artista Modesto Brocos y Gómez que representa, da esquerda para a direita, uma idosa negra agradecendo aos céus, uma jovem mulata com um bebê branco no colo e, ao seu lado, um homem branco sentado. A pintura expressa o ideal do branqueamento e a salvação da condenação bíblica de Cam aos africanos e seus descendentes, logo, o bebê de pele branca não sofreria o que a avó negra sofreu. Ver: Figura 19, anexo A.

¹⁹ SANTOS, Ricardo Ventura; MAIO, Marcos Chor. Op. Cit., 2004.

1.2 A eugenia no Brasil

Há alguns anos os estudos sobre a história da eugenia no Brasil vêm se aprofundando principalmente através das pesquisas sobre intelectuais do início do século XX e da influência do campo sobre as políticas públicas em saúde e educação. Como mostra Nancy Stepan,²⁰ defendida como ciência em 1883, a eugenia de Francis Galton ganhou contornos muito próprios ao se expandir pela América Latina e pelo Brasil, desenvolvendo, inclusive, uma diversidade teórica que não havia na Europa.

Esta teoria ganhou força a partir do início do século XX com as novas pesquisas e descobertas no campo da genética e se tornou heterogênea, variando entre práticas “suaves” e outras mais radicais. Assim, ao se expandir, a eugenia passou a atrair intelectuais pelo mundo, empenhados em campanhas políticas e discussões que tornavam a ideia de Galton uma arena de disputas que, por fim, conduziu principalmente os cientistas a dois problemas: como dar um sentido universal à eugenia e como estabelecer suas práticas, de forma que fossem socialmente aceitas?²¹

Como defende Koselleck, todo conceito é mutável e polissêmico,²² logo, tendo em vista as características da eugenia e os questionamentos acima, percebe-se que este antigo conceito manteve uma fluidez que permitiu que os sentidos da palavra fossem diversos. Também compreendo que a própria ciência não é uniforme e monocromática, mas sim cheia de contradições. Logo, apesar do caráter polissêmico do conceito e da diversidade dessa comunidade científica, adoto para as reflexões uma percepção de eugenia que melhor sintetiza os discursos produzidos sobre essa teoria na primeira metade do XX. Deste modo, entendo a eugenia como uma forma de seleção “racional” dos melhores genes a serem transmitidos para, futuramente, garantirem um aperfeiçoamento genético do homem, relacionando ainda essa formação biológica à raça, ao gênero e à nação.

²⁰ STEPAN. Op. Cit., p.11.

²¹ No Brasil, a partir de 1870, a institucionalização das ciências no país proporcionou a criação de diversos institutos, possibilitando um campo fértil para os debates sobre os modelos de ciência, dentre eles a “ciência pura” e a “ciência aplicada”. Segundo Luiz Otávio Ferreira, foi neste contexto que o *ethos* positivista se propagou entre muitos intelectuais, reforçando a compreensão do papel social da “ciência aplicada” na atuação política e na resolução dos problemas do país, perspectiva que muito influenciou Edgard Roquette-Pinto. Ver: FERREIRA, Luís Otávio. O *ethos* positivista e a institucionalização das ciências no Brasil. In: LIMA, Nísia Trindade de; SÁ, Dominnichi M. de (org.). Antropologia Brasileira: ciência e educação na obra de Edgar Roquette – Pinto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 87-98.

²² KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006, p.109.

Defendo este recorte conceitual por dois motivos: primeiro, tendo em vista o contexto dos filmes a serem analisados, produzidos justamente em um período de discussões sobre a eugenia que se liga principalmente à década de 1930 no Brasil, partindo dos pensamentos do antropólogo Edgard Roquette-Pinto, que colaborou intelectualmente os filmes e a carreira de Humberto Mauro.²³

Em segundo lugar, mais uma vez recorro a Stepan para lembrar que, caminhando sempre próximo aos debates sobre a formação nacional na década de 1930, os discursos produzidos sobre eugenia foram apropriados pelo próprio governo, nos projetos políticos de Vargas. Segundo a autora, neste período, “[...] a noção de que a fusão racial e cultural era a solução para a composição racial e social do Brasil tornou-se a ideologia oficiosa do Estado Nacional”.²⁴

No entanto, observando as diferenças na produção de discursos, a autora destaca dois grandes grupos separados, basicamente, pelas suas percepções relativas à hereditariedade genética. Assim, aqueles ligados à escola francesa de eugenia, o neolamarckismo,²⁵ tiveram forças até a década de 1940, principalmente na América Latina e no Brasil e defenderam a possibilidade da transmissão de caracteres adquiridos através do meio ambiente ao longo da vida. Logo, essa corrente muito aceita entre higienistas e eugenistas compreendia que doenças e vícios adquiridos, por exemplo, poderiam ser recebidos pela prole. Por outro lado, os seguidores da chamada eugenia mendeliana, que adotava as teorias sobre hereditariedade de Mendel,²⁶ defendiam que não existiam provas ou evidências dessa transmissão de elementos adquiridos.²⁷

Tendo em vista esta dicotomia, observo mais uma vez que a diversidade no movimento estava muito além dessa divisão. Desta forma, destaco os embates dentro dos

²³ Neste ponto, trabalho a noção de contexto a partir da categoria de mundo-compartilhado que, segundo Carlos Henrique Armani, é o mundo no qual: “[...]o autor de um determinado texto está lançado com outros e com os quais estabelece relações, seja para discutir questões do mundo-ambiente, do mundo vivido intersubjetivamente, como também do mundo de sua vivência subjetiva.” Ver: ARMANI, Carlos Henrique. História intelectual e redes contextuais. *Anos 90*, Porto Alegre, v.20, n.37, p.137-150, Julho de 2013.

²⁴ STEPAN, Op. Cit., p. 174.

²⁵ Naturalista francês que propôs uma teoria da evolução segundo o uso e desuso de determinadas partes do organismo, ou seja, quanto mais um órgão fosse utilizado para a adaptação do organismo ao meio, mais ele se desenvolveria. O neolamarckismo, corrente surgida ainda no século XIX, atualiza as teorias de Lamarck, assumindo a seleção natural como uma das causas da evolução das espécies.

²⁶ Gregor Johan Mendel, botânico austríaco que desenvolveu no século XIX uma série de pesquisas sobre a hereditariedade em plantas, formulando assim as Leis de Mendel, que propõem um modelo de compreensão da transmissão de caracteres genéticos hereditários.

²⁷ STEPAN, Op. Cit., p.75-106.

próprios grupos citados, muitas vezes não apenas nas concepções sobre teoria ou práticas eugênicas, mas sim, como mostra Stepan, nas próprias interpretações de Brasil e nos projetos de nação a que cada intelectual se ligava, relacionando, enfim, eugenia e nacionalismo.²⁸

Como exemplo de desacordo que marcou o contexto estudado, destaco as divergências entre Edgard Roquette-Pinto e Renato Kehl, que atravessaram as décadas de 1920 e 1930 com seus debates. Antagonismo esse que marcou inclusive o I Congresso Brasileiro de Eugenia, tendo em vista que a presença de Roquette-Pinto como diretor foi fundamental para a resistência contra as teorias racistas, defendidas sobretudo por Kehl. Além dos meios científicos, Vanderlei Sebastião de Souza ainda acentua as entrevistas e declarações de ambos em jornais de grande circulação que os procuravam em busca de respostas que apresentassem “os dois lados” da questão.²⁹

Isto posto, Souza defende que, apesar dos dois mendelianos concordarem quanto à hereditariedade genética e à distinção entre eugenia e higienismo (o que os separava dos neolamarckianos), afastavam-se quando dispostos a pensar sobre raça e projetos de nação.³⁰ Enquanto Kehl, diretor do Instituto Brasileiro de Eugenia, defendia um aperfeiçoamento genético que via no padrão europeu um norte a ser seguido (sobretudo pós 1930), afirmando que a miscigenação seria um fator de degeneração racial, Roquette-Pinto, por sua vez, percebia essas questões muito mais pela perspectiva do que cada “tipo antropológico” poderia contribuir para a formação nacional.

As diferenças biológicas para o antropólogo, diretor do Museu Nacional, de fato existiam, mas ele sublinhava muito mais as distinções sociais como fator determinante para o desenvolvimento dos grupos. Para Roquette-Pinto não havia evidências de uma inferioridade biológica entre negros, índios ou miscigenados, e sim a convivência histórica desses grupos com uma série de problemas sociais, com o descaso dos poderes públicos e com as heranças da escravidão.³¹ Em afirmação, o antropólogo esclarece que “A Eugenia está, exatamente, na ponte que liga a biologia às questões sociais, à política, à religião, à filosofia e... aos preconceitos.”³²

²⁸ STEPAN, 2005, *passim*.

²⁹ SOUZA, Vanderlei S. de. A eugenia brasileira e suas conexões internacionais: uma análise a partir das controvérsias entre Renato Kehl e Edgard Roquette-Pinto, 1920-1930. *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.23, supl. 1, 2016, p.93-110.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ ROQUETTE-PINTO, Edgar. *Ensaio de Antropologia Brasileira*. São Paulo: Ed. Nacional, 1982.

³² *Ibidem*, p.43.

Ao contrário do diretor do MN, ao pensar um projeto de nação, Kehl, principalmente na década de 1930, via na imigração europeia uma oportunidade para a melhoria genética do país e defendia que o Estado deveria atuar diretamente na conservação do patrimônio genético, por exemplo, com a esterilização de degenerados. Percebendo este modelo como uma eugenia negativa, distante da proposta por Galton em 1883, Roquette-Pinto afirmava que não caberia ao Estado intervir na formação genética do país, mas sim na saúde e na educação pública, enquanto o povo, eugenicamente consciente e educado, realizaria a seleção genética por conta própria, valorizando o “aprimoramento” sem pensar na questão racial.³³

Apesar do posicionamento de Kehl ser visto por Roquette-Pinto e outros intelectuais como uma eugenia negativa e, ainda que a teoria tenha aparecido mesmo nos planos de governo de Vargas, atuação da eugenia, no Brasil, teria sido mais “suave”, naturalmente, se comparada a outros países. Nos Estados Unidos, Holanda, Noruega e, em caso mais extremo, na Alemanha nazista, eugenistas, de fato, atuaram em programas de esterilização em massa, idealizaram projetos de exclusão e extermínio de grupos considerados inferiores e atuaram ativamente em campanhas pela construção de um ideal físico “eugenicamente saudável” para a nação.

Estes países adotaram uma perspectiva mendeliana que defendia uma atuação direta na própria formação genética de cada nação, evitando assim futuras proles que degenerassem a perfectibilidade com deficiências físicas, mentais, raças estrangeiras ou qualquer doença hereditária. A própria tradição do racismo científico, desenvolvida ao longo do século XIX, na Europa, acompanhou o planejamento eugênico lado-a-lado buscando a purificação das raças “superiores”.

Na América Latina, ao contrário, Stepan defende que as teorias neolamarckianas foram essenciais para fortalecer a relação estabelecida entre a eugenia e o higienismo e, assim, “suavizar” as práticas eugênicas. Não houve, a rigor, uma intervenção direta no mapa genético das nações latino-americanas por onde a eugenia se expandiu. Casos de esterilização em massa e genocídios étnicos, de fato, não foram registrados no Brasil na primeira metade do século XX.³⁴

Apesar do final do século XIX apresentar os primeiros debates, no Brasil, sobre o pensamento determinista racial e climático, a eugenia e a elaboração das primeiras teses de branqueamento da nação, a perspectiva eugênica, principalmente, se manteve forte até a

³³ SOUZA, Op. Cit., p. 93-110.

³⁴ STEPAN, *passim*.

década de 1920 e logo foi assimilada à novas teorias e ao foco ambiental, cultural e social da degeneração. Para Stepan, com estes novos problemas nacionais, muitos brasileiros durante a década de 1920 desviaram suas preocupações com o pessimismo racial para a educação, a reforma social e o saneamento como soluções.³⁵

A maior parte dos intelectuais latino-americanos que seguia o neolamarckismo, como visto, se preocupava sobretudo com as condições sanitárias e de higiene. Já nas décadas de 1920 e 1930, muitos acreditavam que, melhorando o meio, conseqüentemente, melhorariam a “estirpe”. Segundo Stepan, os próprios cientistas europeus se surpreendiam com a repercussão do neolamarckismo na América-latina, sobrevivendo entre os cientistas até a década de 1940.³⁶ Visto isso, um clássico caso estudado pela historiografia e apresentado como exemplo para pensar a questão da eugenia e o processo de degeneração e regeneração, no Brasil, é o do personagem Jeca Tatu, de Monteiro Lobato.

O personagem criado para representar o atraso do povo brasileiro, ao longo dos anos se transformou. Em 1914, na primeira aparição, o homem pobre, preguiçoso, ignorante e sujo do interior era um condenado pelo seu hibridismo racial e incapaz de evoluir ou de penetrar ao progresso da civilização. O Jeca representava não só a visão racista de Monteiro Lobato sobre a formação do povo brasileiro no interior, como dialogava com as principais teorias do momento, que viam o mestiço como um homem biologicamente condenado pela inferioridade dos seus genes, próximo ao selvagem.

Thomas E. Skidmore revela duas citações de Monteiro Lobato que expõem seu pensamento inicial sobre o Brasil e a questão racial. Segundo o autor, em 1903 Monteiro Lobato já havia descrito o Brasil como “filho de pais inferiores... dando resultado em um tipo imprestável, incapaz de continuar a se desenvolver sem o concurso vivificador do sangue dalguma raça original”.³⁷ Já em 1908, em carta a um amigo, o autor descreveu o que via em uma tarde do Rio de Janeiro com explícita repulsa:

Num desfile, à tarde... perpassam todas as degenerescências... como consertar essa gente? Que problemas terríveis o pobre negro da África nos criou aqui, na sua inconsciente vingança!

Talvez a salvação venha de São Paulo e de outras zonas que intensamente injetam sangue europeu. Os americanos salvam-se da mestiçagem com a barreira do

³⁵ STEPAN, Op. Cit, p.167.

³⁶ Ibidem, p. 178.

³⁷ Monteiro Lobato, obras completas (SP 1961) Apud: SKIDMORE, Thomas E.. *Preto no branco - Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 133.

preconceito racial. Temos aqui também essa barreira, mas só em certas classes e certas zonas. No Rio, não existe. (1908 Apud SKIDMORE, 1976, p. 133.)

No entanto, em 1918, com a revisão de Monteiro Lobato sobre o seu ensaio original e, no seio das novas discussões sobre as populações rurais, o higienismo, o saneamento e a eugenia, o autor publicou em sua coleção *Problema Vital* a parábola “A ressurreição do Jeca Tatu”. Na história, escrita para popularizar o saneamento como “panaceia universal” para os problemas brasileiros, o caipira de Monteiro Lobato é curado por um médico ambulante e consegue superar a degeneração, enriquecer e viajar pelo mundo, penetrando na modernidade e no progresso civilizacional.³⁸ Logo, se antes os problemas de Jeca Tatu eram relacionados à miscigenação, agora, o caipira é apenas um homem doente, portanto, conclui Monteiro Lobato, “Jeca Tatu não é assim, está assim”.

Apesar do predomínio de uma teoria eugênica que acreditava na salvação dos degenerados através do meio, segundo Stepan, com o final da década de 1920, houve um crescimento da circulação de uma eugenia considerada negativa e mais próxima do racismo. Para a autora, este crescimento se relaciona sobretudo com as crises e fenômenos do final da década. O crescimento do fascismo, as instabilidades econômicas e o aumento dos fluxos migratórios foram essenciais para essa guinada teórica de alguns intelectuais. O caso de Renato Kehl, descendente alemão, para Stepan, teria sido o mais enfático, sendo o autor, inclusive, um dos maiores entusiastas da eugenia no Brasil.³⁹

Segundo a autora, em 1929, Kehl teria elogiado abertamente os eugenistas da Alemanha por terem a “coragem” necessária para aplicar, com o Estado, práticas eugênicas de controle da reprodução. Para Kehl, como visto, o Estado precisava interferir na formação genética da nação e se preocupar menos com exercícios físicos, expansão da educação e higiene geral e mais com a esterilização dos degenerados, com a imposição de exames pré-nupciais compulsórios e com uma legislação sobre o controle da natalidade. Ou seja, a seleção artificial era muito mais nítida nos textos de Kehl a partir da década de 1930.⁴⁰

Apesar das ramificações entre uma eugenia mais voltada para questões raciais e biológicas e outra mais preventiva e preocupada com o ambiente, havia também aqueles que na década de 1930 associavam raça e meio e defendiam a inferioridade biológica de certos tipos, mas ainda com a possível salvação dos mesmos. Na obra *O Juazeiro do Padre Cícero*,

³⁸ STEPAN, Op. Cit, p. 167.

³⁹ Ibidem, p.168.

⁴⁰ Ibid., p.168-169.

publicada em 1928, Lourenço Filho realizou uma narrativa semelhante à feita por Joseph Conrad⁴¹ ao adentrar as florestas e o interior (neste caso do Brasil), descrevendo as pessoas que via e os horrores da miséria. No entanto, para Lourenço Filho, o que viu no interior brasileiro foi um contraste entre o atraso do sertão e a modernidade do litoral, como Euclides da Cunha em *Os Sertões*.⁴²

Para Lourenço Filho, a relação entre raça e tempo era nítida no interior e, graças ao atraso, predominava nos sertões um grupo de doentes e analfabetos de pele escura presos ao poder religioso de uma figura degenerada que seria, portanto, o próprio Padre Cícero.⁴³ Segundo Lourenço Filho, seria possível perceber na viagem ao interior o próprio caminho da regressão humana:

A própria evolução etnográfica brasileira quase pode ser estudada numa viagem de penetração. Na costa, predomina o branco, fato que demonstra a preponderância ariana da nossa gente de hoje; a breve trecho, surgem, porém, expressões do mais violento caldeamento as três raças primitivas, com a presença muito rara do preto puro. (FILHO, Lourenço apud DÁVILA, 2006, p.62)

Para Jerry Davila, a viagem de Lourenço Filho, no entanto, não revela apenas a sua percepção de brasileiros miseráveis, loucos e doentes, ou um cenário de quase total “degeneração”. Para o autor, os argumentos de *O Juazeiro do Padre Cícero* também trazem soluções que podem ser resumidas em três pontos:

Primeiro, a miséria que os brasileiros do interior suportavam era responsável por sua “degeneração”: sua ignorância, má saúde, desajuste psicológico e perpétua agitação. Segundo, em vez de mitigar sua condição, o governo federal na verdade encorajava a degeneração promovendo jogos políticos de curto prazo entre facções locais. Terceiro, a redenção desses brasileiros viria por meio da construção de escolas e da reorientação das prioridades das elites. (FILHO, Lourenço Apude DÁVILA, 2006, p.63)

Portanto, apesar de afirmar a degeneração racial e psicológica dos habitantes do interior brasileiro, Lourenço Filho defende que ainda poderiam ser salvos caso o governo federal se preocupasse mais com as regiões isoladas, as elites reorientassem suas preocupações e se mais escolas fossem construídas para além do eixo litorâneo, ou seja, por fim, a educação seria a principal resposta para a regeneração desses homens do interior.

⁴¹ Autor de *O coração das trevas* (1915).

⁴² LOURENÇO FILHO, M. B. *O Juazeiro do Padre Cícero*. 3. Ed. (1928). São Paulo: Melhoramentos, 1955. In: DÁVILA, Op. Cit., p. 62.

⁴³ Ibidem, p. 63.

De certa forma, apesar das divergências de Edgard Roquette-Pinto com as perspectivas de Renato Kehl, Monteiro Lobato e Lourenço Filho, ao fim, alguns pontos de concordância ainda podem ser observados. Destaco também que, ainda que o diretor do MN tenha se aproximado do mendelianismo e trocado cartas com nomes mais radicais como Charles Davenport,⁴⁴ Roquette-Pinto não se deixou seduzir pelo que considerava como respostas apressadas para problemas complexos. Deste modo, Roquette-Pinto, dialogando com uma série de intelectuais que marcaram a primeira metade do século XX desenvolveu sua própria compreensão sobre a eugenia, a formação racial brasileira e o seu projeto de nação, três pontos que, por fim, estavam intimamente conectados.

Realçando estas múltiplas camadas da eugenia no Brasil, percebe-se que as disputas por uma noção hegemônica esbarravam com os próprios projetos de nação elaborados na época. Afinal, pensar ciência em um contexto positivista estava ligado à noção de progresso da nação e definir o que era a eugenia e como seria praticada significava resolver, também, o que seria o Brasil moderno e o “brasileiro” do futuro.⁴⁵

1.3 Os intelectuais republicanos e o pensamento de Edgard Roquette-Pinto

Tendo em vista as questões levantadas, destaco que estes debates, no entanto, não surgiram com as mudanças políticas de 1930, pois se intensificaram no Brasil a partir do final do século XIX, principalmente através de novas teorias e campos da ciência que apareciam na Europa, como a antropologia, o higienismo e a própria eugenia. Intelectuais como Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Capistrano de Abreu, Euclides da Cunha, Manoel Bomfim, Alberto Torres, Edgard Roquette-Pinto, Renato Kehl, Gilberto Freyre e outros formaram uma geração que recebeu as críticas e o pessimismo de europeus que condenavam o clima tropical e a miscigenação como o grande mal brasileiro. Enquanto alguns reforçaram estas conclusões precipitadas, outros, no entanto, negaram e buscaram compreender o país por outras perspectivas.

⁴⁴ Eugenista norte-americano que defendeu a proibição de casamentos inter-raciais e o fim da imigração de raças consideradas inferiores, foi um dos principais pensadores da eugenia americana.

⁴⁵ Roquette-Pinto não considerava correto o uso do termo “brasileiro” como indicador de nacionalidade, preferindo o termo “brasiliano”.

Esta movimentação científica, muito pautada no nacionalismo e no desejo de modernização do país teve também diálogos com o que era produzido internacionalmente. Nicolau Sevcenko recorda toda a movimentação científica europeia do XIX que, sem dúvidas, revolucionou o pensamento no campo das ciências naturais e afetou, de uma forma ou de outra, essa nova *intelligentsia* brasileira. Para o autor, três momentos são fundamentais: primeiro, com a nova explicação para o surgimento, a existência e a condição da espécie humana com as teorias darwinistas; em segundo lugar, as pesquisas e descobertas do campo da microbiologia, permitindo que, através de uma revolução sanitária, os processos de urbanização tomassem novos rumos e, por fim, Sevcenko destaca os estudos no campo da física e da química aplicada, que permitiram a 2ª Revolução Industrial.⁴⁶

Por conseguinte, pensar rapidamente a *belle époque* carioca seria o bastante para percebermos a presença desse desenvolvimento técnico e científico na cidade afetando diretamente a vida da população. Portanto, podemos observar neste período a criação de importantes institutos de pesquisa como a Fundação Oswaldo Cruz, as reformas urbanas acompanhadas dos movimentos sanitaristas, as campanhas de vacinação, a chegada de novas tecnologias como o cinematógrafo e a câmera fotográfica, o *boom* na publicação de revistas e jornais e muitas outras novidades.

O próprio Edgard Roquette-Pinto afirma, após realizar um balanço da experiência nacional quanto à produção científica, que foi exatamente no período Republicano o “grande surto científico brasileiro”.⁴⁷ Assim, toda esta conjuntura formada foi fundamental para as mudanças no próprio perfil do intelectual brasileiro.

É fundamental destacar, deste modo, que é neste período de ebulição de grupos e subgrupos literários que passa a atuar um círculo de intelectuais empenhado em fazer de suas obras ferramentas políticas, de ação pública e mudança histórica. Um grupo de escritores inconformados e reformistas que se interessava em consumir o manancial científico e cultural europeu para, em uma atitude de “nacionalismo intelectual”, conhecer e pensar a realidade, agir sobre ela e escrever como um “escritor cidadão”.⁴⁸

⁴⁶ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tendências sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p.81.

⁴⁷ ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Ciência e cientistas do Brasil*. In: LIMA, Nísia Trindade; SÁ, dominichi Miranda de (Org.) *Antropologia Brasileira: ciência e educação na obra de Edgard Roquette-Pinto*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p.32.

⁴⁸ SEVCENKO, Op. Cit, p.106.

Desta forma, é o posicionamento político desta geração frente à dicotomia entre um “Brasil Real” e um “Brasil Legal” que incentivou muitos intelectuais à realização de trabalhos vistos como mais burocráticos, ao lado dos governos de 1920 e 1930. A preocupação com o homem brasileiro, o interesse pelo interior, pelo sertanejo e pela cultura indígena, a disseminação de novas tecnologias, a militância em prol da divulgação das descobertas científicas, a influência positivista, enfim, diversos elementos ligavam esses autores a um universo geracional que se destacou na primeira metade do XX.

Esta compreensão de um “Brasil Real”, em oposição ao “Brasil legal”, segundo Ângela de Castro Gomes, era muito compartilhada pelo campo intelectual no início da República. Para a autora, esta dicotomia, que se tornou clássica no pensamento social brasileiro, consolidou oposições e avaliou que a causa dos nossos males era consequência de um desajuste em que “falta poder público e sobra poder privado”. Logo, o que se chamou “Brasil Real” era a dimensão de um país dominado por oligarquias, patriarcal, clientelista e ruralizado, enquanto o “Brasil legal” seria a ascensão de um país urbano-industrial, moderno, com um poder racional e centralizado no Estado.⁴⁹

Dentre os intelectuais dessa geração, aqueles que lutaram pela superação do “Brasil Real” e combateram os males que o clientelismo e a oligarquia rural traziam, foram os que mais marcaram o pensamento social de Edgard Roquette-Pinto. Segundo Lima e Sá, os diálogos com Alberto Torres e Euclides da Cunha foram os mais importantes para o diretor do MN, por esse ângulo ainda destaco Capistrano de Abreu, com seu olhar para o interior e para os miscigenados e Manoel Bonfim que escapou de algumas visões deterministas e apresentou leituras muito mais culturais e sociais do que biológicas. Portanto, aparecem frequentemente nos textos de Roquette-Pinto questões como a defesa da organização social, herança de Torres, o peso da colonização e da escravidão na formação brasileira, pensado por Bonfim, a tese euclidiana de “dois brasis”, o do litoral desenvolvido e o do sertão abandonado pela República e a valorização de novos personagens históricos, como em Capistrano de Abreu.

Tendo em vista que o objeto de análise da pesquisa são os dois filmes de Humberto Mauro, que contaram com apoio intelectual de Roquette-Pinto, por ora, destaco a marca de Euclides da Cunha sobre o antropólogo, pois, como veremos, as teses euclidianas serão fundamentais para a compreensão das narrativas dos filmes e das problemáticas e representações a serem analisadas.

⁴⁹ GOMES, Ângela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

Isto posto, segundo Álvaro Lins, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, Roquette-Pinto teria lido *Os Sertões* já em 1902, enquanto cursava a faculdade de medicina do Rio de Janeiro, aos dezessete anos. Desde então, afirma Lins, passou a considerar a obra uma bíblia do seu nacionalismo e a “força impulsiva para sua inspiração de avançar interior adentro do País [...]”⁵⁰. Para o antropólogo, em seu *Ensaio brasileiro*, o livro de Euclides da Cunha era o que melhor interpretava a alma “brasileira”, refletindo “as qualidades e as faltas da terra e da gente”⁵¹. Portanto, ainda nas palavras de Roquette-Pinto, toda vez que um artista o pedia notas ou documentos “para uma tela bem brasileira”, lembrava-se das “telas esquecidas das páginas de *Os Sertões*.”⁵²

Para Roquette-Pinto, Euclides da Cunha fora pioneiro ao trazer para a literatura nacional um “espírito científico” que impulsionou a “edificação de um grande movimento literário” e que um escritor como ele só poderia ter surgido depois de 1870, ou 1889, após o que o antropólogo compreende como uma “cristalização de certos elementos da nossa vida social”⁵³. Assim, neste caldeirão de pensamentos e expressões literárias, tão ligado à geração de 1870, descobre-se um autor que decide entrelaçar ciência e poesia em um movimento inédito no Brasil. Para o antropólogo, *Os Sertões* provou que era possível tomar uma base “lógica científica” para uma suprema construção literária.

Ao adentrar no universo cinematográfico, seja como produtor, roteirista colaborador ou mesmo censor, Roquette-Pinto se empenhou com vigor na produção e defesa dos filmes educativos, combinando ciência e cinema através de documentários e ficções. O próprio, como um entusiasta da sétima arte foi membro da *Association Internationale du Cinéma Scientifique*.⁵⁴

Retomando ao artigo sobre *Os Sertões*, Roquette-Pinto ainda resgata autores do século XIX, como Gonçalves Dias, Castro Alves, Alencar e Taunay (poupando Machado) para os criticar por um apurado classicismo, um precário disfarce romântico e uma influência

⁵⁰ LINS, Álvaro. *Discurso de Posse da Academia Brasileira* (Estudo sobre Roquette-Pinto). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956, s/p..

⁵¹ ROQUETTE – PINTO, Edgar. *Ensaio Brasileiro*. Coleção Brasileira, Cia. Editora Nacional, S. 5, V. 190, p. 131.

⁵² Ibidem, p.129.

⁵³ Ibidem, p.136.

⁵⁴ LIMA, Nísia Trindade; SÁ, dominichi Miranda de. *Roquette-Pinto e sua geração na República das letras e da ciência*. In: Lima & Sá. Op. Cit., p. 63.

europeia “quase retórica”.⁵⁵ Ao contrário destes autores, para Roquette-Pinto, Euclides da Cunha não observava a natureza de forma idílica ou fantasiosa, mas sim realista, era novo, porque não era clássico. Era romântico, sim, mas um “romantismo essencialmente pátrio”, as verdades científicas eram apresentadas com um brilho romântico.⁵⁶

Apesar dos ineditismos de Euclides da Cunha e dos elogios lançados por Roquette-Pinto, o antropólogo também reconhece em seu artigo um conjunto de deficiências. Portanto, o maior problema de Euclides da Cunha teria sido ouvir demasiadamente o que alguns cientistas afirmavam precocemente sobre tipos que mal conheciam. Assim, “doutrinas pouco seguras”, como o autoctonismo do homem americano (longe de ser comprovado para Roquette-Pinto) e os males do cruzamento teriam sido os principais pontos de divergência entre ambos.

Para Euclides da Cunha, na leitura de Roquette-Pinto, a mestiçagem extremada seria um retrocesso, pois partiria uma série natural da evolução ao reviver e repassar os atributos selvagens de raças e tipos mais fracos. Logo, o mestiço – mulato, mameluco ou cafuz - seria, quase sempre, um desequilibrado, pois não reviveria a energia física dos antepassados selvagens e nem mesmo a altitude intelectual dos ancestrais superiores, vivendo, assim, em um estado eterno de regressão às matrizes.

No entanto, o isolamento do sertanejo, apesar de um mal para a população no sentido social, teria sido minimamente positivo no aspecto biológico, principalmente quando comparado ao mestiço do litoral. Para Euclides da Cunha, a baixa intensidade de miscigenação no sertão e a influência do selvagem para a intimidade do sertanejo com o meio físico foram fundamentais para o diferenciar do homem do litoral, tornando o primeiro apenas um retrógrado, enquanto o segundo, um degenerado.⁵⁷

Roquette-Pinto concorda com as diferenças entre o litoral e o sertão e, claramente, esta tese se torna legado fundamental de Euclides da Cunha para a sua carreira intelectual. Além de observarmos essa noção da existência de “dois brasis” em seus textos, acredito que mesmo nos filmes que o antropólogo roteirizou ou atuou como consultor podemos perceber essa tensão.⁵⁸ Entretanto, Roquette-Pinto rejeita profundamente esta diferenciação biológica proposta pelo autor de *Os Sertões*, entre retrógrados e degenerados. Para o antropólogo, há

⁵⁵ ROQUETTE – PINTO, Edgar. *Ensaio Brasileiro*. Coleção Brasileira, Cia. Editora Nacional, S. 5, V. 190, p.133.

⁵⁶ Ibid., p. 137.

⁵⁷ CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013, p.113.

⁵⁸ Ver: *O Descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937), *Argila* (Humberto Mauro, 1942) e outros.

sim uma diferença gritante de espaço e tempo entre o litoral e o interior, mas causado exclusivamente por questões históricas, sociais e de saúde.

Assim, entendo que “com a situação de cientista e a categoria de pensador colocadas hierarquicamente acima do senso e do gosto do escritor”⁵⁹, um jovem Roquette-Pinto, principalmente antes da década de 1930, prendia-se excessivamente aos valores de uma educação e ciência positivistas frente à espontaneidade de qualquer manifestação cultural.

Tendo em vista esta mesma linha de pensamento, destaco ainda a importância de Gilberto Freyre e as teses sobre miscigenação apresentadas em *Casa Grande & Senzala*.⁶⁰ O próprio Gilberto Freyre afirma que foi Roquette-Pinto, no I Congresso Brasileiro de Eugenia, quem havia lhe chamado atenção para a questão da formação do povo brasileiro, pois, para o antropólogo não era simplesmente a presença de mulatos e cafuzos o problema do Brasil, como alegavam, mas mulatos e cafuzos doentes.⁶¹

Afinal, já em sua jornada com a Comissão Rondon (1912) pelo interior do país, Roquette-Pinto percebeu que as medidas antropométricas, as etnografias e estudos realizados não consideravam os próprios aspectos sociais ao concluírem que os tipos miscigenados seriam geneticamente inferiores. Portanto, de fato, para o antropólogo, o povo brasileiro se encontrava doente e abandonado por suas autoridades e por suas elites, que mais se preocupavam com as questões europeias do que com os problemas sociais do país. Assim, os tipos encontrados no interior, na defesa do antropólogo, eram perfeitamente normais e, obviamente, sob cuidados médicos e bem-educados seriam impecavelmente saudáveis.

Para Roquette-Pinto, a base da formação eugênica do país, como visto, estava na miscigenação, mais precisamente nas qualidades que cada “tipo antropológico” poderia fornecer para esta obra genética. Contudo, apesar desta lógica negar o pensamento predominante de “hierarquia racial”, o próprio acreditava em uma diferença entre as raças, mesmo sendo um dos intelectuais mais críticos ao determinismo biológico.

Logo, para o antropólogo, os atributos raciais poderiam ser comparados às “radiações do espectro” eletromagnético, ou seja, do vermelho ao violeta não há hierarquias, estão todos no mesmo nível, diante disso, nas palavras de Roquette-Pinto, se pedir calor aos raios ultravioletas “[...] e se o vos não derem chamá-lo-eis de inferiores?”.⁶² Assim como cada

⁵⁹ LINS, Álvaro. 1966, s/p.

⁶⁰ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

⁶¹ Ibidem, p.: 45.

⁶² ROQUETTE-PINTO, Edgar. *Seixos Rolados*. Rio de Janeiro: Mendonça, Machado & Cia., 1927, p. 288-289.

espectro possui seus próprios raios, elementos diferenciadores, mas não hierarquizantes, com as raças, para o antropólogo, o mesmo aconteceria, possuindo cada uma suas próprias características.

Portanto, para o antropólogo, não poderíamos realizar uma observação científica das raças exigindo:

[...] do *negro* a inteligência que não é o grande apanágio de sua feição psíquica; do branco, a *paciência* do amarelo e deste a *sentimentalidade* do primeiro, fareis vários quadros, em que a inferioridade étnica de todos será brilhantemente documentada, cada qual por sua vez ... (ROQUETTE-PINTO, 1927, p. 288-289)

Assim, a teoria eugênica de Roquette-Pinto se torna mais compreensível tendo em vista a miscigenação a partir do que haveria de melhor em cada grupo. O próprio termo “mistura de raças”, para Roquette-Pinto, seria um absurdo, visto que a mestiçagem, antes de tudo, seria uma combinação, como as de certas reações químicas.⁶³

1.4 O cinema educativo e o encontro de Humberto Mauro e Edgard Roquette-Pinto

1.4.1 Os filmes educativos aproximando a nação

Pensando a importância que Roquette-Pinto deu à ciência para a missão de modernização e progresso do país, chego, finalmente, à questão cinematográfica. Ao se aliar a Edgard Roquette-Pinto, com a produção de *O Descobrimento do Brasil* (1937), o cineasta Humberto Mauro realizou um filme muito mais voltado para a ciência e para a educação, diferente de tudo o que havia feito anteriormente. Um cinema que, desta vez, acreditava, construiria um novo canal de comunicação com diferentes classes e tipos de brasileiros e, portanto, poderia mobilizar e reforçar ideias que anteriormente se limitavam a pequenos grupos.

Portanto, na concepção de Humberto Mauro e Roquette-Pinto, os filmes educativos, ao alcançar outras camadas da sociedade, poderiam difundir novas imagens do Brasil e, simultaneamente, construir novos códigos e convenções. Logo, pela mesma lógica, duas

⁶³ SOUZA, Vanderlei Sebastião de. “As Leis da Eugenia” na antropologia de Edgar Roquette-Pinto. In: LIMA, Nísia Trindade de; SÁ, Dominichi Miranda de. Op. Cit, p. 224.

frases do antropólogo, resgatadas por Pedro Gouvêa, sintetizam a compreensão de Roquette-Pinto e, de certa forma do próprio Humberto Mauro sobre o cinema: “o cinema tem que ser no Brasil a escola dos que não tiveram escola” e “o cinema no Brasil tem que informar cada vez mais o Brasil aos brasileiros”.⁶⁴

Para o antropólogo, em um país tão grande, os filmes revelariam aos homens de todas as partes os aspectos mais diversos do seu território, as suas artes, os seus pensadores e os seus hábitos, possibilitando, assim, que conhecessem e amassem cada vez mais a sua terra. Edgard Roquette-Pinto afirmou este novo posicionamento frente ao cinema quando, em 1928, declarou que dedicaria sua vida a tirar a ciência do domínio exclusivo dos “sábios” para a entregar ao povo, com a ajuda do rádio e dos filmes.⁶⁵ Como resposta a este novo interesse do antropólogo, logo em 1931, quando Anísio Teixeira assume o cargo de diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal e cria o Instituto de Pesquisas Educacionais (IPE), indica para dirigir o Serviço de Cinema e Rádio educacional do IPE justamente Edgard Roquette-Pinto.

Segundo Jerry Dávila, o projeto de Anísio Teixeira para a reforma educacional no Distrito Federal promoveu uma coalizão de cientistas e médicos devotos a um nacionalismo eugênico que acreditava na possibilidade de regeneração do país através da educação e da saúde pública. Portanto, a estratégia de mudanças de Teixeira atraiu intelectuais como Arthur Ramos, Lourenço Filho, Afrânio Peixoto e o próprio Roquette-Pinto, que visavam a aplicação de seus programas e ideias nas escolas do Rio de Janeiro.⁶⁶

O Serviço de Cinema e Rádio Educacional foi o responsável pelas pesquisas sobre comunicação e expansão da educação, mas, afinal, questionava: como levar os novos projetos para o interior do país? A ideia principal era utilizar os modernos meios de comunicação para levar aos indivíduos analfabetos e pobres do interior, ou seja, locais que acreditavam que a degeneração fosse mais agressiva, mensagens de educação básica e lições sobre higiene e saúde.⁶⁷ Deste modo, Dávila ainda esclarece que:

O departamento operava em uma estação de rádio, a PRD-5, inteiramente dedicada a questões educativas. A rádio apresentava diversos programas educativos, como palestras semanais sobre higiene mental, instruções sobre como aplicar testes psicológicos e a *Hora do Professor*, que tratava de questões curriculares e profissionais. (DÁVILA, 2006, p.150)

⁶⁴ FILHO, Pedro G. E. *Roquette – Pinto: O antropólogo e educador*. Rio de Janeiro: MEC – INCE, 1955, p.37.

⁶⁵ MOREIRA, Ieu de Castro; MASSARANI, Luisa e ARANHA, Jayme. Roquette Pinto e a divulgação científica. In: LIMA, Nísia Trindade; SÁ, Dominichi Miranda de (Org.) *Antropologia Brasileira: ciência e educação* na obra de Edgard Roquette-Pinto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

⁶⁶ DÁVILA, Jerry. Op. Cit., p. 67.

⁶⁷ Ibidem, p.69.

Na reforma educacional promovida por Teixeira, o rádio e o cinema seriam ferramentas decisivas para resolver os problemas educacionais no Brasil, alcançando, principalmente, aqueles que não sabiam ler. Para Roquette-Pinto, o próprio governo deveria investir neste campo da “educação à distância” ao incentivar a prática de ouvir rádio ou mesmo ir ao cinema.

Para o antropólogo, em seus primeiros textos, afirma que tanto a literatura, quanto o rádio, o cinema e outras formas de comunicação deveriam prezar, antes de tudo, pelo valor científico e educativo do conteúdo. Não por acaso, além de diretor do Museu Nacional, Roquette-Pinto também foi presidente da Comissão de Censura Cinematográfica, colaborou com as reformas educacionais de Vargas, dirigiu a Revista de Educação e, a partir de 1936, o Instituto Nacional de Cinema Educativo.

Logo, é exatamente neste momento frente ao INCE que Roquette-Pinto estreita sua amizade com o diretor Humberto Mauro, a quem o antropólogo convidou pessoalmente, após a parceria na produção de *O Descobrimento do Brasil* (1937), para dirigir as centenas de filmes do instituto. O convite pode ser compreendido principalmente se entendermos que Humberto Mauro, antes de tudo, era um dos poucos cineastas com uma filmografia minimamente estável no cenário brasileiro.

1.4.2 Humberto Mauro e o “profissionalismo burocrático”

Com a parceria da produtora Cinédia e filmes famosos em seu currículo, o cineasta de Cataguases (MG), Humberto Mauro, já na década de 1930 carregava certo *status* no meio cinematográfico. Sheila Schvarzman sublinha que Mauro em 1932 e 1933 já havia produzido filmes científicos para o MN e, em 1935, sua obra *Favela dos meus amores* (1935) havia obtido sucesso de público com um enredo que tinha como cenário uma favela e como personagem uma professora preocupada com a educação no local.

Através desta instituição (INCE), Humberto Mauro e Roquette-Pinto puderam consolidar uma longa parceria atrás das câmeras, amizade esta que, nas palavras de Paulo Emílio Salles Gomes, marcou a chegada de um novo mestre na vida do cineasta, sendo, desta

vez, um cientista.⁶⁸ Assim, as dimensões pedagógicas e antropológicas de Roquette-Pinto muito influenciaram nas escolhas de Mauro para *O Descobrimento do Brasil* e *Argila*, tornando esses filmes muito mais educativos e alinhados a um projeto ideológico que os anteriores.

Um exemplo da profundidade desta parceria entre Roquette-Pinto e Humberto Mauro pode ser visto em uma curiosa cena de *Argila*. Em certo momento, o filme se afasta brevemente do enredo principal, envolvendo os protagonistas e anuncia um minidocumentário educativo dentro do próprio filme. Neste caso, ao anunciar uma conferência do Dr. Roquette-Pinto, no Museu Nacional, sobre a arte Marajoara, Schvarzman defende que o filme realiza uma brincadeira com o público. Uma sombra entra em primeiro plano e insere um vaso marajoara no enquadramento, logo em seguida a voz de Roquette-Pinto começa a conferência. No entanto, a sombra que entendemos ser do antropólogo, na verdade é a do próprio Humberto Mauro. Portanto, estaria assim o diretor e seu mentor realizando uma brincadeira com a troca de personalidades? Schvarzman acredita que sim e, reforço, entendo esta cena particular como um intrigante exemplo de como as fronteiras dessa parceria eram embaçadas.⁶⁹

Apesar da parceria ser um marco na trajetória dos dois nomes, é nítido que a historiografia tradicional, tanto a que pensa o cinema brasileiro quanto os antigos biógrafos e estudiosos de Roquette-Pinto e Humberto Mauro, em parte, ignoraram bastante os frutos dessa união. Podemos observar isso em clássicos como *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, de Paulo E. S. Gomes,⁷⁰ *Humberto Mauro, sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*, de Alex Viany⁷¹ e até mesmo na *Revisão Crítica do Cinema brasileiro* de Glauber Rocha.⁷²

Gomes, em certo momento, admite que Roquette-Pinto teria sido, de fato, um novo mestre na vida de Humberto Mauro, que, desde a saída de Cataguases, havia conhecido muitos mentores, dentre eles o próprio Adhemar Gonzaga, diretor da revista *Cinearte* e da produtora Cinédia. Contudo, estes autores, pilares dos estudos cinematográficos no Brasil, de

⁶⁸ GOMES, Paulo E. Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 451.

⁶⁹ SCHVARZMAN. Op. Cit., p.291.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1978.

⁷² ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

uma forma geral, negligenciaram a parceria de Roquette-Pinto com Mauro e focaram com quase exclusividade na análise do período pré-INCE.

Esta postura constrói então uma visão de “trabalho burocrático” que afastou qualquer possibilidade de leitura dessa fase de Mauro como um período também de criatividade do autor, pois o percebeu apenas como um “técnico de cinema”, a serviço do INCE. Logo, para a historiografia clássica, a figura do antropólogo na carreira do diretor teria sido o elemento responsável pela desnaturalização das raízes de Mauro. Roquette-Pinto, portanto, não passava de um intelectual que percebeu o talento do cineasta e o convidou para o INCE, iniciando uma fase burocrática e irreconhecível.

Apesar da rejeição deste momento “não natural”, estes estudos sobre a filmografia brasileira marcaram uma grande valorização do próprio Mauro como cineasta-pai, mentor do Cinema Novo. Neste período, além dos autores já citados, muitos outros se debruçaram sobre as obras do diretor mineiro para compreender seu estilo tão pessoal e suas influências sobre Glauber Rocha e cia.

Fabian Nuñez, em tese de 2009, afirma que essa geração de 1950 a 1970, na América Latina, foi a responsável, inclusive, pelos primeiros livros mais críticos sobre a história do cinema. E, segundo o autor, na irrupção do *Nuevo Cine Latino*, parte desses autores se orientava por um pensamento marxista, contracultural e produzia suas obras com o objetivo de buscar uma tradição para si, como mecanismo de legitimação do cinema defendido.⁷³ Um cinema que, portanto, expressasse visualmente os problemas do Brasil, as questões da ditadura e, de forma mais ampla, a realidade nacional.

Assim, podemos inferir que a historiografia dos anos em questão ignorasse a produção “burocrática” de Mauro por conta da própria aversão ao modelo de Estado autoritário e à cultura hegemônica. Compreendemos então porquê o foco dos estudos se manteve na produção mineira e pré-Estado-Novo, com ênfase principalmente nas fitas produzidas ainda em Mina Gerais. Estes filmes dialogavam com os interesses principalmente dos cinemanovistas e com as inquietações da geração, enquanto o período de Mauro no INCE era visto apenas como “profissionalismo burocrático”.

No entanto, também cabe destacar que tal perspectiva, muito comum entre 1960 e 1970, era defendida em grande parte não por historiadores profissionais, salvo Paulo E. S. Gomes, mas por membros da própria atividade cinematográfica, como críticos, diretores e até

⁷³ NÚÑEZ, Fabian Rodrigo Maglioli. O que é o Nuevo Cine Latinoamericano?: O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2001, p. 43 – 45.

mesmo militantes que divulgavam a proposta de Cinema Novo. Deste modo, essa visão da filmografia brasileira recebe mudanças a partir da década de 1990, quando finalmente passa a ser abordada também pelos meios acadêmicos e por uma nova historiografia interessada no campo cinematográfico.

Apresentando novos estudos sobre as obras marginalizadas de Mauro, pesquisadores como Claudio Aguiar Almeida,⁷⁴ Sheila Schvarzman,⁷⁵ e Eduardo Morettin⁷⁶ trazem novas ideias para somar ou contestar as antigas. Pensamentos estes que, desta vez, se apoiam em pesquisas e análises muito mais profundas sobre as obras do período anteriormente negligenciado e dos respectivos filmes realizados nesta fase do diretor mineiro.

Tendo em vista esta mudança na percepção do tema, os autores em questão buscam cada vez mais fitas como *O Descobrimento do Brasil*, *Os bandeirantes* (1940), *Argila* e outros curtas do INCE para analisar esta circularidade entre a produção intelectual, o conhecimento popular, as políticas públicas e a linguagem cinematográfica. Se na década de 1960, uma tradicional historiografia desmerecia os diálogos entre Roquette-Pinto e Mauro, que, segundo autores como Paulo E. S. Gomes, muito degradou o desenvolvimento do diretor, tornando-o um burocrata, um funcionário do Estado, a bibliografia mais recente inverte esta lógica, enaltecendo essa fase de Mauro.

Para estes autores, apesar das influências externas sobre o diretor, existem limites impostos pela própria divisão de trabalhos em uma produção fílmica, assim, entendem que a orientação, de fato, impregna diversos aspectos de sua obra, mas não sua totalidade. De tal modo, defendendo igualmente que Mauro possuía autonomia e suas influências se davam através do diálogo e da convergência de pensamentos, e não de uma imposição, portanto, a marca do pensamento eugênico e antropológico de Roquette-Pinto pode ser percebida nos filmes através de vestígios e rastros que serão explorados pela pesquisa. Visto isso, também entendo que, mesmo um diretor firmando seus próprios posicionamentos, sua produção de imagens está imersa em um contexto histórico que o atravessa, muitas vezes, inconscientemente, logo, reforço que os filmes não são eventos autônomos ou isolados.⁷⁷

⁷⁴ ALMEIDA, Claudio A. *O cinema como “agitador de almas”*: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.

⁷⁵ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

⁷⁶ MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013.

⁷⁷ TURNER, Graeme. *O Cinema como Prática Social*. São Paulo: Summus, 1997.

É necessário acentuar que tanto esta reformulação na análise da filmografia de Mauro, com um evidente foco em sua dimensão mais política na relação com o contexto varguista, quanto o interesse pelos estudos sobre Edgard Roquette-Pinto, tem base na própria mudança historiográfica sobre o período de Vargas que acontece entre as décadas de 1980 e 1990. Ou seja, obras como as de Morettin, Schvarzman e, principalmente, a de Almeida, ligam-se a uma onda de revisões que Maria Helena Capelato percebe surgir na década de 1980 e que repensam antigos conceitos e certezas sobre questões como populismo, trabalho, autoritarismo e democracia neste período.⁷⁸ Assim, segundo Capelato, para compreender a mais recente experiência autoritária brasileira, a historiografia precisou buscar novos dados, fontes inéditas, ângulos e temas ainda não explorados, visto que, a produção das décadas de 1960 e 1970 não davam conta das novas perguntas surgidas durante a redemocratização.⁷⁹

Posto isto, a obra de Almeida, uma das primeiras a explorar a relação de Mauro com o Estado Novo, abre caminho para os estudos desta dimensão do cineasta dentro do momento de revisão do conhecimento sobre os anos de 1930 e 1940. No caso de *O Cinema como “agitador de almas”*, por exemplo, o autor defende uma relação ideológica forte de Argila e Mauro com as marcas de Roquette-Pinto e do Governo de Vargas, proposta também por essa pesquisa.⁸⁰

Ligação esta que conduz o autor a uma interpretação do filme como uma “cena” do Estado Novo, percebendo no longa representações do ideal varguista de trabalho, de conflitos históricos da realidade nacional, como a luta de classes, a separação entre interior e litoral, e mesmo a construção, na tela, do modelo de eugenia proposto por Roquette-Pinto e que visava a um projeto de constituição racial do país que englobasse as diferentes etnias. Portanto, destaco antecipadamente que, no caso da obra de Almeida, o diálogo com a pesquisa proposta se tornará ainda mais intenso.

Logo, enquanto Almeida abraça a influência destes elementos externos de forma tão radical, Morettin, por sua vez, também apresenta uma análise extensa e muito útil sobre as produções ideológicas em *O Descobrimento do Brasil*, mas questionando sempre a hipótese de Almeida, quanto à profundidade do antropólogo na orientação e participação das obras. Visto isso, esclareço também que, se por um lado, Almeida e Morettin estabelecem leituras e

⁷⁸ CAPELATO, Maria Helena. Estado Novo: Novas Histórias. In: FREITAS, Macos César. *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 183-213.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ ALMEIDA, Op. Cit. passim.

pesquisas muito mais profundas das obras estudadas, Schvarzman por outro, apresenta reflexões mais panorâmicas sobre a filmografia de Mauro.

Ainda a respeito do problema dos diálogos entre Roquette-Pinto e o cineasta, Morettin e Schvarzman, defendem que as influências sobre o diretor são evidentes, mas, no final, a produção dos filmes responderia apenas a uma cabeça, a de Mauro. Um cineasta que, como afirmam os autores, mesmo antes de seu contato com o antropólogo, já demonstrava seu interesse por questões consideradas modernas e pelas novas tecnologias, interpretação essa avessa ao de um Mauro conservador e purista, como visto, construída pela historiografia da década de 1960.⁸¹

Suas paisagens bucólicas e a preferência pela natureza sobre a vida urbana, de fato, são realçadas pela bibliografia contemporânea, contudo, estas mesmas obras também destacam, agora, a sua luta pelo cinema em tempos tão embrionários da indústria no Brasil. Logo, sua relação com a câmera, a atuação na imprensa, o incentivo à radiodifusão e a ligação com os intelectuais, produtores e figuras internacionais da época trazem um problema real à interpretação de um Mauro purista e conservador.

Sendo assim, tendo em vista as reflexões apresentadas, reforço que, mesmo acentuando a relevância de Morettin e Schvarzman, com trabalhos importantíssimos para o diálogo com a pesquisa, é apenas Claudio Almeida quem segue a trilha de uma leitura da presença do pensamento eugênico e antropológico de Roquette-Pinto nos filmes de Mauro, caminho escolhido para conduzirmos as análises sobre cinema e eugenia.

⁸¹ SCHVARZMAN, Op. Cit., p. 303.

2 DESCOBRINDO UM BRASIL, REPRESENTANDO UMA NAÇÃO

O capítulo tem como objetivo análise dos filmes *O Descobrimento do Brasil* (1937) e *Argila* (1942), dirigidos pelo cineasta mineiro Humberto Mauro. Tendo em vista a colaboração intelectual de Edgar Roquette-Pinto nos dois filmes e sua relação com Humberto Mauro através do Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936), o texto busca compreender principalmente as representações de eugenia construídas pelos filmes.

Sendo assim, além da relação entre cinema e eugenia, o capítulo continuará abordando reflexões sobre as questões raciais, políticas e sociais na década mencionada, sobretudo através dos textos de intelectuais do período e da recente historiografia que tem estudado Humberto Mauro e Roquette-Pinto.

2.1 Cinema e eugenia

Tendo em vista os esclarecimentos do capítulo anterior, percebe-se, portanto, que Humberto Mauro teria um perfil adequado para ocupar o cargo técnico de cinegrafista do INCE e um pensamento próximo ao de Roquette-Pinto, essencial para compreender a missão do instituto de realizar uma operação regeneradora através do cinema. O INCE cristalizou a parceria entre o antropólogo e o cineasta em um contexto varguista, que interpretava o Brasil como um país desunido e o brasileiro como um inculto, um desconhecedor de sua cultura que precisava ser orientado pelas imagens de Brasil produzidas por aqueles que, supostamente, possuíam o conhecimento.

A tarefa de produzir essas imagens do país, desde os primeiros passos do cinema nacional, foi um tema muito debatido entre aqueles que se empenhavam na construção do nosso cinema. Afinal, que Brasil deveria ser privilegiado? Como filmar esse país de tantos contrastes? O que mostrar de nós para o outro, para os estrangeiros?

A defesa de um cinema como ferramenta educativa e propagandística, propício para construir estas imagens, intensificou-se entre as décadas de 1920 e 1930, junto aos próprios projetos de nação debatidos nesse período. Para refletirmos sobre esta questão do cinema educativo no período, seguindo este raciocínio, resgato um trecho do livro de Morettin que

cita alguns pensamentos de Jeronimo Monteiro Filho, membro da Associação Brasileira de Educação, que se tornam esclarecedores para o desenvolvimento das reflexões.

Na visão de Monteiro Filho, em um contexto de alto índice imigratório, a popularização do rádio e do cinema nos Estados Unidos foi fundamental para a “uniformização dos espíritos” e, conseqüentemente, para a organização Nacional. Tendo em vista este exemplo, para Monteiro Filho, ainda em citação de Morettin, o Brasil deveria se espelhar na experiência dos E.U.A, pois o cinema nacional teria a importante função de revelar a “nossa grandeza, nossas realizações e nossos destinos”, lembrando ainda que o cinema é “um forte subsídio, nas escolas, e na educação do povo, e uma força inestimável, para a formação da pátria culta, uma e consciente”.⁸²

A perspectiva de cinema defendida por Monteiro Filho nas citações é nitidamente a da ferramenta política, ou seja, o filme como um meio de poder e de difusão de ideais. Segundo José D’Assunção Barros, essa relação política que o cinema estabelece com o poder é antiga, assim, a ferramenta que antes era apenas uma curiosidade de circos e defendida pelos irmãos Lumière como um aparelho científico, para o autor, logo se tornou um importante veículo de comunicação por diversas agências associadas aos poderes instituídos.⁸³

De fato, desde o início do século XX, o cinema já era utilizado por governos, grandes instituições e grupos sociais ligados ao poder instituído como uma ferramenta de dominação para difundir ideias, ideais, hábitos e até mesmo impor ideologias. A própria visão de Monteiro Filho sobre o cinema americano, expressa ainda na primeira metade do século XX é um exemplo dessa perspectiva. O uso que o governo dos E.U.A e que Monteiro pretendia para o cinema brasileiro, assim, adequa-se a essa relação de poder como um “uniformizador dos espíritos”.

No entanto, apesar do uso político dos filmes visando à dominação de grupos e à difusão de ideias hegemônicas, Barros também entende que uma outra percepção do cinema pode ser feita: a do filme como “contrapoder”. Através da resistência de grupos sociais que não se adequam aos discursos do poder instituído, o cinema também conservou diversas vozes sociais e ideias não hegemônicas. Assim, uma relação de poder se estabelece nas telas quando

⁸² Jeronimo Monteiro Filho, “Os meios modernos de comunicação – sua influência sobre a educação e organização nacional”, *Educação*, IV (2-3): 218, agosto – setembro, 1928 apud: MORETTIN, Eduardo, Op. Cit., p.148.

⁸³ BARROS, José D’Assunção. *Cinema e história: entre expressões e representações*. In: NÓVOA, Jorge e BARROS, José D’Assunção (org). *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p.50.

analisamos o cinema pela perspectiva política, com filmes que reproduzem discursos oficiais e hegemônicos e outros que, ao contrário, resistem e representam um “contrapoder”.⁸⁴

Visto isso, é neste ponto que compreendo a importância, para Edgard Roquette-Pinto e Humberto Mauro, do cinema em sua relação com a educação e a ciência. Ambos acreditavam que um novo canal de comunicação poderia ser estabelecido, fazendo circular e reforçar ideias que se limitavam a pequenos grupos, alcançando assim outras camadas da sociedade e construindo novos códigos e convenções sobre o tema. Roquette-Pinto já havia observado isso quando declarou em 1928 que dedicaria sua vida a tirar a ciência do domínio exclusivo dos “sábios” para a entregar ao povo, com a ajuda do rádio e do cinema.⁸⁵

Vale destacar que, apesar de ambos trabalharem diretamente com o governo através do INCE, os filmes analisados e produzidos fora do instituto realizam uma complexa relação entre discurso hegemônico e não-hegemônico. Ainda que os filmes utilizem as cartilhas de história e educação do governo Vargas, realizam críticas a uma elite nacional e defendem um processo de miscigenação condenado pelo pensamento racista difundido entre intelectuais e cientistas do período, alguns destes que participavam do próprio governo.

Sendo assim, aproveitando as questões contextuais e biográficas apresentadas, destaco também a importância de uma reflexão teórica sobre o cinema antes de iniciar a apresentação e a leitura dos filmes. Portanto, cabe esclarecer com antecedência que compreendo a análise fílmica não de forma distante ou isolada de uma dada realidade, mas sim em articulação com o próprio mundo social, ou seja, através da construção de representações.

Para Roger Chartier as representações são determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam, produzindo assim estratégias e práticas que as localizam em um campo de competições, de “lutas de representações”.⁸⁶ No entanto, observa Chartier, ocupar-se desses conflitos não significa se afastar do mundo social, pois esses dois mundos se encontram em constante diálogo.⁸⁷

O resultado dessa abordagem cultural do “cinema como representação” é o distanciamento de uma noção rasa que percebe uma relação de “reflexo” entre filme e sociedade. Portanto, compreendo que o cinema constrói e “re-apresenta” quadros da

⁸⁴ BARROS, Loc. Cit.

⁸⁵ MOREIRA, Ileu de Castro; MASSARANI, Luisa e ARANHA, Jayme. *Roquette Pinto e a divulgação científica*. In: LIMA, Nísia Trindade; SÁ, Dominichi Miranda de. Op. Cit., p.248.

⁸⁶ CHARTIER, Roger. *A história Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, s/d, p. 17.

⁸⁷ Ibidem.

realidade, por meio de códigos, convenções e linguagens disponíveis em seu meio e também atua sobre esses sistemas, produzindo novos significados.⁸⁸

Como defende Pesavento,⁸⁹ só é possível compreender a “representação” através da articulação entre texto e contexto, assim, se a interpretação, por vezes, não é clara, é necessário buscar indícios e estabelecer relações com o próprio contexto. Desta forma, é preciso ter cuidado com determinismos comuns a essa vinculação, ou mesmo com a polarização dos estudos de Cinema-História entre Marc Ferro⁹⁰, com o “contextualismo” radical, e Rosenstone⁹¹, limitando-se muito à imagem.⁹²

Deste modo, como forma de apoio para as análises, recorro também às observações da nova História Intelectual, em um momento pós *linguistic turn*, para compreender como este diálogo texto/contexto pode ser realizado. Primeiramente, como alerta Jorge Meyers, não existe obra isolada, incomunicável. Em nosso caso, todo filme é atravessado por coordenadas que transcendem o próprio desejo do autor,⁹³ logo, para o compreender, é necessário reposicionar a obra dentro de um grupo de significações disponíveis em sua época.⁹⁴

Portanto, é necessário ter em mente que “as discussões na história intelectual pressupõem um sujeito coletivo”, ou seja, discursos estéticos, linguagens e vocabulários da época e correntes de pensamento, em nosso caso, político-científico.⁹⁵ Assim, seguindo esta lógica, recorro à noção de “rede contextual”, defendida por Carlos Henrique Armani, para

⁸⁸ TURNER, Graeme. *O Cinema como Prática Social*. São Paulo: Summus, 1997.

⁸⁹ PESAVENTO, Sandra J. Em busca de uma outra: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/ Contexto, vol.15, nº 29, 1995.

⁹⁰ FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

⁹¹ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

⁹² Os dois autores são vistos hoje como referências nas abordagens sobre cinema-história. Marc Ferro, um dos primeiros a abordar o tema durante a renovação da Escola dos *Annales* na década de 1960, compreendia o filme como uma contra-análise da sociedade, ou seja, suas representações seriam capazes de alcançar aspectos de uma “realidade” que poderiam estar além do alcance do próprio cineasta. Logo, para Ferro, é o contexto que deve ser estudado para se compreender o filme e como o mesmo age na sociedade. Robert Rosenstone, historiador norte-americano produzindo em um momento pós *linguistic turn* e influenciado por Hayden White, esvazia a preocupação com o contexto, com a “realidade”, e valoriza assim os aspectos estéticos do filme, tentando compreender como um filme produz conhecimento histórico.

⁹³ O que, como veremos adiante, não diminui a autonomia do autor sobre a obra.

⁹⁴ MEYERS, Jorge. *Músicas distantes. Algumas notas sobre a história intelectual hoje: horizontes velhos e novos, perspectivas que se abrem*. In: SÁ, Maria Elisa Noronha. *História Intelectual Latino-Americana: itinerários, debates e perspectivas*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2016, p. 29.

⁹⁵ *Ibidem*.

pensar o objeto analisado em relação aos filmes, pensamentos, textos e intelectuais de seu período.⁹⁶

Desta forma, o contexto trabalhado, como visto, é um conjunto dado de convenções que delimitam a cadeia de afirmações disponíveis a um autor.⁹⁷ Logo, analisar *O Descobrimento do Brasil* (1937) e *Argila* (1942) e suas produções através da parceria entre Humberto Mauro e Edgard Roquette-Pinto é pensar a imersão tanto da obra quanto de seus autores em um período que abrange uma diversidade de discursos e debates sobre eugenia e antropologia na década de 1930 e sua relação com o cinema. Neste sentido, entendo que os filmes dirigidos por Humberto Mauro, com colaboração intelectual de Edgard Roquette-Pinto, também se inseriam nesse universo de debates sobre eugenia através de representações visuais que se articulam ao mundo social.

No capítulo anterior, esta rede contextual que cercava Humberto Mauro e Roquette-Pinto foi apresentada através dos intelectuais que marcaram sobretudo o antropólogo. Euclides da Cunha, Capistrano de Abreu, Gilberto Freire, Alberto Torres, Manuel Bonfim e outros fizeram parte deste contexto e suas ideias podem claramente serem observadas ao longo dos filmes, aplicadas, provavelmente, pelas orientações de Roquette-Pinto a Mauro.

Portanto, percebendo essa rede contextual, o momento político da produção dos filmes, o pensamento de seus produtores sobre o cinema educativo e a análise das próprias obras, perceberemos que a representação de um Brasil moderno, na tela, passa pela harmonia entre as raças e a regeneração daqueles que ainda não perceberam a importância do progresso da nação. Desta forma, a eugenia defendida por Roquette-Pinto seria fundamental para compreender que este novo homem brasileiro que habitaria a nação moderna construída por Vargas é fruto de uma miscigenação, mas, ao contrário do que diziam os discursos apressados, é um tipo biologicamente saudável.

2.2 O patriótico entusiasmo de Roquette-Pinto

⁹⁶ ARMANI, Carlos Henrique. História intelectual e redes contextuais. *Anos 90*, Porto Alegre, v.20, n.37, p.137-150, Julho de 2013.

⁹⁷ PALTÍ, Elias José. *La nueva historia intelectual y sus repercusiones em América Latina*. Buenos Aires: História Unisonos, V.11, N.3, 2007, p. 30

O Descobrimento do Brasil (1937) foi inicialmente uma encomenda do Instituto de Cacau da Bahia (ICB), em 1935, à Brasilia Films. O filme seria produzido por Alberto Campiglia e filmado por Alberto Botelho e Luís de Barros. Eduardo Morettin revela que, em um primeiro momento, tratava-se da produção de dois curtas metragens, sendo uma introdução histórica, um “film de Cabral”, e, em seguida, um curta sobre a região cacauzeira da Bahia.⁹⁸

No entanto, o projeto tomou novos rumos. Com o afastamento de Campiglia da produção, junto à contratação de Humberto Mauro como novo diretor e o convite a Afonso de Taunay e Edgard Roquette-Pinto para a colaboração intelectual, o filme traçou um novo caminho, muito mais educativo e pautado em documentos históricos e etnográficos.

Portanto, percebendo que o filme não faz qualquer menção à produção de cacau na Bahia (como previsto anteriormente) e tendo em vista a escolha de Humberto Mauro como diretor, é evidente que as motivações do projeto e os fins propagandísticos também mudaram com o tempo. Para entendermos um pouco estas mudanças, recordo que, mesmo com uma indústria cinematográfica ainda em construção, como apresentado, uma forte tendência para a produção de filmes educativos pode ser observada entre 1920 e 1940.

Tendo em vista a quantidade de leis de incentivo criadas durante essas décadas, a publicação de textos fundamentais sobre cinema e educação⁹⁹ e os próprios registros das comissões de censura cinematográfica, com a preocupação de censores com a exibição de imagens inadequadas para crianças e jovens, acredito que esta opção pelos filmes educativos possa ser facilmente compreendida. Logo, a mudança nos rumos traçados para a produção do filme é justificável tendo em vista os estímulos e o apoio do próprio Instituto Nacional de Cinema Educativo.

Em carta de 1937, destinada ao antropólogo, o Instituto de Cacau da Bahia deixa claro que *O Descobrimento do Brasil* está impregnado não só pela visão de mundo de Humberto Mauro, mas também pelas influências do diretor do INCE e pelo contexto político dos anos de 1930. Na mensagem, o próprio presidente do ICB agradece a “valiosíssima colaboração que esse filme mereceu da parte do Instituto Nacional de Cinema Educativo e do culto espírito e

⁹⁸ MORETTIN, Op. Cit., p. 140.

⁹⁹ Ver: SERRANO, Jonathas e VENANCIO FILHO, Francisco. Cinema e Educação. São Paulo/Rio de Janeiro: Caieiras/Melhoramentos, 1931 & ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de cinema educativo no Brasil. São Paulo: São Paulo Ed., 1931.

patriótico entusiasmo” de Roquette-Pinto, colaboração que, segundo o remetente, seria de “inestimável significação para o valor histórico e moral do empreendimento”.¹⁰⁰

Como visto anteriormente, a biografia de Edgard Roquette-Pinto revela um importante nome da antropologia física e um grande estudioso e militante da questão indígena, contudo, como visto, o diretor do Museu Nacional não foi a única figura importante na colaboração da produção, que atraiu também o maestro Heitor Villa-Lobos.

Toda a trilha sonora do filme foi realizada pelo consagrado compositor e, como mostram Morettin e Schvarzman, a participação de Villa-Lobos no filme também fazia parte de um projeto varguista e do próprio compositor de difusão de uma cultura nacionalista através da música e do canto.¹⁰¹ Assim, segundo Morettin, aliam-se em *O Descobrimento do Brasil* dois projetos, o de Villa-Lobos e o dos produtores do filme, “na idealização de um Brasil uno e indivisível, marcado desde a sua nascença pela harmonia entre os polos diferentes”.¹⁰²

Tendo em vista estas questões, o filme, em resumo, celebra em aproximadamente sessenta minutos uma épica chegada dos portugueses em 1500 com a comunhão entre índios e estrangeiros, através de danças, trabalhos manuais e, por fim, da missa.¹⁰³ O som extradiegético¹⁰⁴ das composições de Villa-Lobos acompanham todo o desenvolvimento da película, mas durante a trama se destaca principalmente a canção *Nonetto* (1923),¹⁰⁵ que, no clímax, harmoniza as cenas e as relações ao mesclar a música erudita com elementos sonoros indígenas registrados por Roquette-Pinto.¹⁰⁶ As diversas técnicas cinematográficas, símbolos

¹⁰⁰ Carta do Instituto de Cacau da Bahia para Edgar Roquette-Pinto em 22/11/1937. Arquivo Roquette-Pinto – INCE – Academia Brasileira de Letras, Pasta 27/6/06.

¹⁰¹ Segundo Morettin, a filha do antropólogo, Beatriz Roquette-Pinto Bojunga afirmou que seu pai teria acompanhado de perto o processo de composição da música por Villa-Lobos (Citado por Ana Maria de Souza Barbosa, *O pássaro dos rios nos afluentes do saber: Roquette-Pinto e a construção da universidade*, 2º Volume, 1996, p. 508 apud MORETTIN, Eduardo, Op. Cit., p. 244).

¹⁰² Ibidem, p.244.

¹⁰³ Vale destacar que, por mais que a interpretação do filme possa nos conduzir a um romanceado elogio à colonização, não é este ponto que pretendo refletir e sim a questão dos contatos raciais e das representações dos debates sobre eugenia. A crítica quanto à suavização da história, feita sobre tudo por intelectuais como Graciliano Ramos, durante a década de 1930, pode ser vista em uma melhor análise de Morettin.

¹⁰⁴ Que não faz parte da história narrada.

¹⁰⁵ Morettin afirma que apesar de algumas músicas terem sido produzidas para o próprio filme, outras, no entanto, foram recuperadas por Mauro e colocadas no longa.

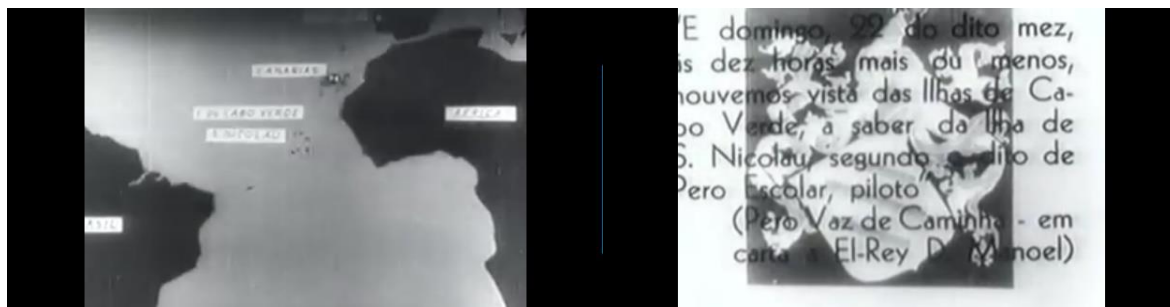
¹⁰⁶ MORETTIN, Op. Cit., p.264.

e mesmo a trilha sonora foram usados para representar essa harmonia do primeiro contato e serão fundamentais para compreendermos as hipóteses lançadas pela pesquisa.

A própria escolha da narrativa fez com que a carta de Pero Vaz de Caminha se tornasse a principal fonte do projeto, pois o filme aborda a chegada dos portugueses ao litoral brasileiro, o primeiro contato com os nativos locais e, por fim, o avanço dos dois grupos em direção às florestas, ao interior, em busca de recursos naturais para consagrar esta aliança através do trabalho e da religião.

Assim, preso aos “quadros de ferro” da historiografia de Varnhagen, a produção do filme optou pelo uso de fontes clássicas e de uma iconografia canônica para representar esta chegada dos portugueses.¹⁰⁷ Por conseguinte, além de se inspirar na carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei D. Manuel I, para dar um ar de cientificidade, o filme toma como inspiração pinturas famosas como a de Victor Meirelles, apresenta mapas, letreiros e o apoio de intelectuais¹⁰⁸ que se esforçaram para transformar a obra em um documento histórico, com caráter realista e educativo (Fig. 1 e 2). Para ser usado em escolas, o filme inclusive foi convertido de uma versão em 35 mm (tamanho standard), para o chamado “tamanho escolar”, de 16 mm.¹⁰⁹

Figura 1 – Mapa e letreiro informativo em *O Descobrimento do Brasil*



Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano. 2019.¹¹⁰

¹⁰⁷ Para Capistrano de Abreu, o ensino de história no século XIX era marcado pela força de Varnhagen e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que impunham “quadros de ferro” aos historiadores. Ver: REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007, p. 96.

¹⁰⁸ Além de Edgar Roquette-Pinto, a participação de Afonso de Taunay.

¹⁰⁹ SCHVARZMAN, Op. Cit., p. 147.

¹¹⁰ O filme *O Descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro/1937) se encontra sob domínio público. Todas as imagens do filme utilizadas na dissertação foram retiradas do projeto Cinemateca Popular Brasileira, no site: www.armazemmемoria.com.br Acessado em: 2019.

2.2.1 “Como são belas, estas pessoas que vêm de terra distante”

Com as questões mais estruturais, o contexto e os percursos da produção já bem apresentados, resta, por fim, a análise das imagens para compreendermos esta relação entre cinema, eugenia e antropologia na representação de uma nação moderna e de um “homem brasileiro”. Logo, para iniciarmos as reflexões é necessário notar que *O Descobrimento do Brasil*, tratado como um “film de Cabral”, de fato, começa e se desenvolve pela perspectiva dos portugueses, ou seja, aqueles que carregavam o progresso e a razão. Ao longo de todo o filme, perceberemos melhor adiante, as funções de cada grupo racial se estabelecem de formas muito precisas.

Neste sentido, o longa inicia por uma perspectiva muito próxima a da história de Varnhagen, pelos olhos do português. É o homem europeu quem chega no Novo Mundo para por fim à barbárie, trazendo a paz, a religião, as leis e o progresso. A visão do espectador, neste primeiro momento é a dos portugueses, das grandezas do colonizador, como em Varnhagen.¹¹¹

Tendo em vista estas questões, esclareço antecipadamente a necessidade de aprofundar as reflexões sobre três momentos do filme, visando a um desenvolvimento mais objetivo da hipótese: o primeiro contato, o trabalho na floresta e a missa de Frei Henrique. Contudo, uma breve passagem pelo desenrolar do filme é válida para uma melhor apresentação do todo.

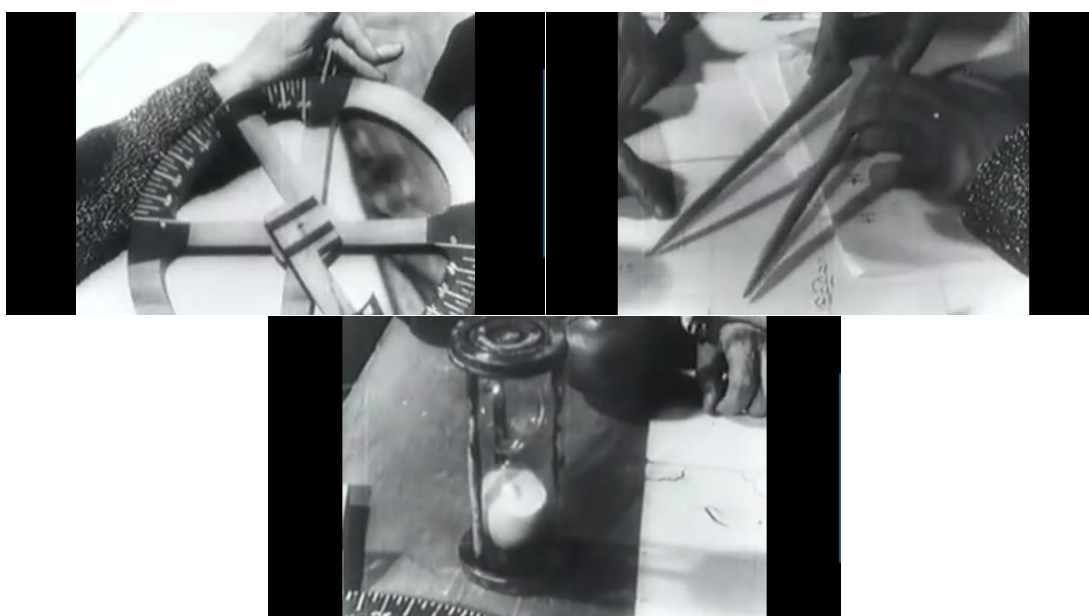
Na primeira parte do longa, ou seja, o início da incursão dos navegadores pelo oceano Atlântico, são expostas as dificuldades dos exploradores e os desafios que só puderam ser superados graças às tecnologias e ao grande conhecimento em navegação, matemática e astronomia dos viajantes. O tom de uma aventura dramática é realçado pela baixa iluminação do interior das caravelas, feito a velas, como na época, e pela harmonia entre o silêncio dos marinheiros e a trilha épica de Heitor Villa-Lobos.

A própria fala, no filme, é um recurso usado com muita pontualidade, sobretudo nos momentos de tomadas de decisões importantes, fazendo com que o silêncio (no sentido da falta de diálogos) impere ao longo da aventura portuguesa, trazendo a sensação de uma empreitada ainda mais sóbria e séria. Os sons que cadenciam a narrativa, em grande parte são os da natureza e os dos gestos, ou seja, o movimento das embarcações no mar, o som dos passos, as machadadas, o som emitido pelos índios etc.

¹¹¹ REIS, José Carlos. Op. Cit., p.37.

Retornando ao interior da caravela, uma simples análise da composição dos cenários já bastaria para notarmos elementos como a bússola, a ampulheta, os mapas e o astrolábio como protagonistas em diversos *takes*,¹¹² revelando tanto o progresso dos europeus quanto a importância desse conhecimento científico na resolução dos problemas (Fig. 3 a 5). Tanto Mauro quanto Roquette-Pinto eram entusiastas das técnicas e tecnologias modernas e o antropólogo, muito ligado ao pensamento positivista, via na ciência e na tecnologia as portas para a modernização e o desenvolvimento do país.

Figura 2 – Ferramentas de navegação



Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano. 2019.

Pensando em um contexto positivista, a perspectiva do português na organização dessa miscigenação e a receptividade do indígena em relação aos exploradores revela muito sobre a maneira de ver o mundo que não só Roquette-Pinto e Mauro defendiam, mas que seu próprio tempo possibilitava. Ainda que adotassem o nacionalismo como norte, a modernização e o desenvolvimento do país deveriam levar em consideração, primeiro, as grandes ideias e influências intelectuais do “homem branco”, buscando, em seguida, o que as outras raças e tipos antropológicos possuíam de melhor.

Em *Rondônia*,¹¹³ livro que reúne os textos escritos por Roquette-Pinto durante as viagens com a Comissão Rondon, o antropólogo, após contato com os índios afirma uma

¹¹² Captura de um determinado momento do filme.

¹¹³ ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Rondônia*. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília, INL, 1975.

inferioridade cultural dos mesmos frente a Europa, vendo o nativo como um “homem da idade da pedra:

Dormir naquela noite inesquecível em que a sorte me tinha feito surpreender, vivo e ativo, o homem da idade da pedra, recluso no coração do Brasil, a mim que acaba de chegar da Europa, e estava ainda com o cérebro cheio do que a terra possui de requintado, na diferenciação evolutiva da humanidade! (ROQUETTE-PINTO, 1975, p.167)

Em *O Descobrimento do Brasil* esta perspectiva é clara quando observamos as influências indígenas para esta construção através de suas artes, das músicas e da dança, enquanto o que marca a herança portuguesa seriam as tecnologias, as técnicas de navegação, as ferramentas que surpreendem os nativos e a própria religião. No entanto, apesar do filme realçar a todo momento uma “diferenciação evolutiva da humanidade”, sobretudo através de um paternalismo português sobre um índio infantilizado, é nítida a maneira harmônica como o contato entre os dois grupos é representado, demonstrando assim uma possível metáfora da “democracia racial”, atingida sobretudo através do trabalho e da religião.

Com o desenrolar do filme e, naturalmente, da aventura dos portugueses, a narrativa chega inevitavelmente ao momento do contato entre nativos e europeus. Após o vislumbre da terra com a celebração dos marinheiros, o filme apresenta uma sequência de cortes apressados para destacar a exaltação dos portugueses com a chegada ao Monte Paschoal. O orgulho de Cabral, o agradecimento de Frei Henrique a Deus e a sequência de imagens de glórias demonstram a superação de um caminho torturante. Com a chegada, os nativos da terra são revelados à distância aos portugueses neste momento inicial. As cenas de celebração são logo acompanhadas pela imagem do mapa de navegação contendo uma tímida nota no canto inferior esquerdo, desgastado pela qualidade da película, mas avisando o local do primeiro contato feito com os índios por Nicolau Coelho (Fig. 6)

Figura 3 – Mapa do primeiro contato



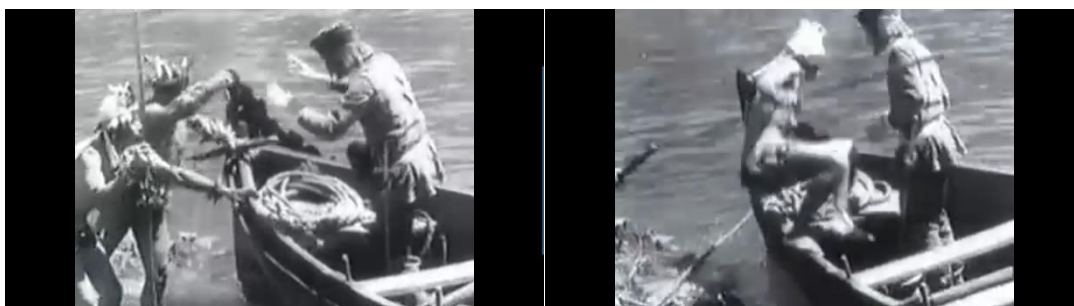
Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano. 2019.

O mapa é substituído pelo letreiro: “E logo vieram todos os Capitães das naus a esta nau do Capitão-Mor. E ahi falaram”. Imediatamente, inicia-se a reunião dos capitães com a rápida escolha de Nicolau Coelho como o responsável para “ver aquela gente e sondar aquele rio”. Seguindo ainda a perspectiva de filmagem pelo olhar europeu, a sequência seguinte se inicia com a chegada de Nicolau Coelho na praia e a primeira imagem que o filme apresenta dos índios brasileiros, com suas setas e arcos, curiosos e gesticuladores como descreveu Caminha a D. Manuel I.

A aventura continua, mas o mau tempo relatado por Caminha não é encenado por Mauro, como todos os outros empecilhos do primeiro contato, as ventanias, que causaram a mudança de posicionamento da esquadra são reveladas apenas através da descrição do letreiro. Logo, com o novo trajeto das embarcações revelado e o reposicionamento da esquadra mais ao norte, inicia-se a tensão para o primeiro contato com a decisão de Cabral por uma sondagem da gente e da terra, indicando Affonso Lopes para a missão.

Em seguida, após as cenas amistosas entre o português e dois índios, que voluntariamente adentram a embarcação (Fig. 7 e 8), um dos comandados do Capitão-Mor o avisa que Affonso Lopes retornava com dois “habitantes da terra”. Vale destacar que, os dois índios que entram no navio são interpretados por Reginaldo Calmon e Aracati, sendo o primeiro deles uma figura importante para a futura assimilação entre índios e portugueses no enredo.

Figura 4 – Índios entrando na embarcação



Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano. 2019.

Logo, antes de mandar subir os visitantes trazidos por Affonso Lopes, Cabral anuncia que se iniciem os preparativos para os receberem como convidados de honra. O comandado conduz os nativos, que sobem na capitânia mais uma vez por vontade própria e, em um plano americano, o único pela perspectiva indígena, avistam a comitiva com Pedro Alvares Cabral

ao centro, sentado em seu trono (Fig. 9). Em relação a este ponto, na carta de Caminha, o enviado de Cabral: “[...] tomou dois daqueles homens da terra, mancebos e de bons corpos [...] Trouxe-os logo, já de noite, ao capitão, em cuja nau foram recebidos com muito prazer e festa.”¹¹⁴

Enquanto Pero Vaz de Caminha descreve que Afonso Lopes “tomou” dois nativos para a embarcação, Morettin percebe que *O Descobrimento do Brasil* opta por uma interpretação muito mais suave do acontecimento, com os índios curiosos entrando por espontânea vontade e, após se depararem com Pedro Álvares Cabral, comentam em Tupi (tradução feita pela FUNARTE): “como são belas estas pessoas que vêm de terra distante”.¹¹⁵

Assim, após o primeiro contato, no filme, não há um estranhamento visível da aparência dos dois indígenas, apenas olhares de deslumbre e curiosidade. Os portugueses não demonstram qualquer preocupação com a nudez parcial dos visitantes. A confiança entre os grupos se estreita ao longo da cena em dois momentos: primeiro, com o oferecimento de diversos alimentos dos portugueses aos índios, que são provados sem receio (apesar de demonstrarem nítido desgosto pelos alimentos) e, em seguida, quando os dois índios caem no sono na própria embarcação, sendo inclusive cobertos pelos portugueses com mantas. (Fig. 10).

Figura 5 – O interior do navio.



Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano. 2019.

Na obra de Mauro, o ato é em um sinal muito mais interpretável pela compaixão do que pela conservação de uma moral cristã, no entanto, pelo texto de Caminha, há dúvidas se havia real preocupação com o conforto dos índios ou apenas a preocupação com a nudez, visto que o mesmo afirma: “Então estiraram-se de costas na alcatifa, a dormir, sem buscarem

¹¹⁴ Jaime Cortesão, *A carta de Pero Vaz de Caminha – Adaptação à linguagem atual*, op. Cit., p.204. IN: MORETTIN, Op. Cit., p.230.

¹¹⁵ Ibidem, p. 234.

maneira de encobrir suas vergonhas, as quais não eram fanadas; e as cabeleiras delas estavam bem rapadas e feitas.”

O corte realizado neste momento transpõe lentamente a cena dos personagens dormindo, com a tela escurecendo, indicando o anoitecer e, em sequência, o início de uma nova tomada, desta vez no convés do navio, ao amanhecer. No início da nova cena podemos ver os personagens de Calmon e Aracati vestindo as roupas dos próprios portugueses e confortáveis com elas, iniciando, portanto, o processo de assimilação (Fig. 11).

Compreendo que com o desenvolvimento do filme, esta aceitação da cultura portuguesa por parte dos índios e a própria aclimação estrangeira no novo mundo se tornam, aos poucos, uma metáfora da miscigenação. Assim, compreender a formação racial mestiça do Brasil na década de 1930, para muitos intelectuais do período, passaria pelo próprio caldeamento proporcionado pelo primeiro contato. Obviamente, esta visão não estaria presente na carta de Pero Vaz de Caminha, sendo, portanto, uma perspectiva teleológica de Mauro e Roquette-Pinto sobre a vindoura miscigenação a partir da chegada de Cabral. Portanto, o filme constrói através de representações um diálogo entre o mundo social destes autores, ou seja, suas ideias sobre genética e eugenia positiva com as próprias metáforas fílmicas, expressas através de imagens e sons.

Retornando ao filme, os personagens de Calmon e Aracati, na sequência, voltam para a terra nos botes portugueses e, em uma filmagem pela perspectiva dos nativos, chegam na praia gesticulando para os companheiros se acalmarem e abaixarem as armas (Fig. 12). Curiosamente, os personagens de Calmon e Aracati, com as vestimentas portuguesas, reproduzem fielmente os movimentos do capitão que liderava a pequena embarcação. O gesto de confiança dos personagens é o que permite o novo desembarque dos portugueses e o contato com os outros índios.

As cenas que seguem a chegada dos portugueses marcam um novo momento de interação, desta vez com os europeus em menor número, sendo cercados pelos nativos e apalpadados em uma onda de curiosidade. Apesar dos indígenas carregarem lanças, demonstram muita calma ao lidar com o outro, um contato extremamente pacífico marca assim o nascimento da nação. Seguindo este momento de curiosidade, no entanto, inicia-se logo o escambo.

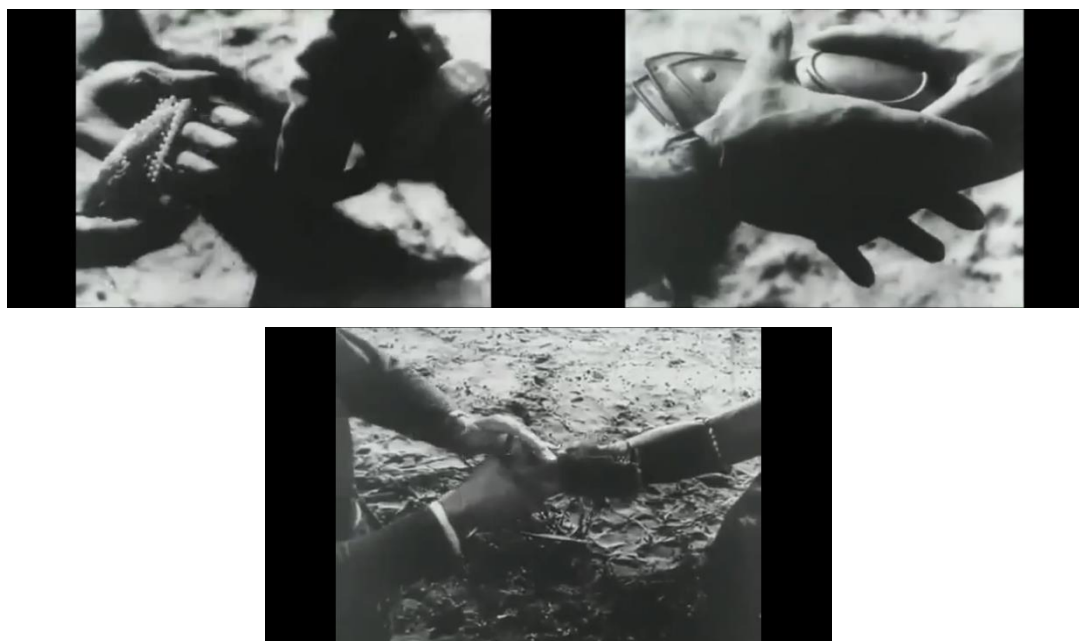
Figura 6 – O retorno dos índios com os portugueses



Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano. 2019.

Nesta sequência de trocas, Mauro foca sua câmera apenas nas mãos dos índios e portugueses, primeiro cambiando objetos em *takes* seguidos e, por fim, em um enfático aperto de mão entre os representantes dos dois grupos (Fig. 13, 14 e 15). Assim como na cena que enfoca as ferramentas dentro do navio, a sequência das trocas repete a técnica de filmagem centralizando na tela os objetos que são trocados e os braços que trocam. São cocares de penas e capacetes de metal, lanças e arcos e flechas, carapuças e colares e, por fim, as trocas são seladas com um aperto de mão, um gesto curioso, pois em mais um momento paternalista, o braço indígena que se estende não abaixa o polegar para realizar o trato, cabendo a mão portuguesa consertar o novo amigo e ensinar como fazer corretamente o aperto.

Figura 7 – Escambo e aperto de mão.



Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano. 2019.

Esta situação, além de curiosa à vista do espectador também causou desconforto durante a produção do filme e, com o privilégio do tempo podemos perceber que a sua presença se torna fundamental para compreendermos as intenções da narrativa do filme. Schvarzman revela que, em carta para Affonso de Taunay, Humberto Mauro demonstra sua preocupação quanto a cena do aperto de mão, pois o diretor questiona se “Já existia essa forma de cumprimento na época?”.¹¹⁶

A resposta de Taunay à carta é desconhecida, mas sabemos que, independente dela, Mauro decidiu pelo uso da cena para selar o pacto entre brancos e índios. Infere-se, portanto, que a cena do acordo de trocas se tornou uma importante metáfora para a representação desta harmonia entre as duas raças. O gesto, de fato, presta um importante papel na narrativa conduzida por Mauro, pois, ainda que a história pudesse negar um conhecimento natural de índios e portugueses em 1500 de um cumprimento muito difundido no século XX, Mauro continuou desafiando o tão valorizado valor científico da obra em nome da representação de uma harmonia entre os povos.

É importante destacar mais uma vez que Caminha jamais poderia saber como se desenrolariam as relações entre os portugueses e os nativos, limitando-se, portanto, a um registro do momento que ocorre o encontro com o “outro”, com o desconhecido. Apesar do filme representar o autor da carta com um semblante preocupado ao olhar o aperto de mão, cena essa fora da fonte original, reforço, mais uma vez, a perspectiva teleológica de Mauro e Roquette-Pinto.

Em seu desejo de construir as imagens da história do Brasil, através de um épico cinematográfico, o diretor representa uma certeza da vindoura assimilação indígena e da confiança na construção das bases de uma futura nação através de metáforas da harmonia entre os povos ao longo da película. Portanto, a preocupação de Caminha, dentro do desenvolvimento do filme, revela-se passageira, pois, logo o enredo se conclui com a união dos dois grupos.

Esta perspectiva se torna ainda mais clara na última parte do filme, quando indígenas e portugueses adentram a floresta na busca por materiais para a realização da primeira missa. São esses dois grupos que, assim, desbravam o interior do país através do trabalho e de um primeiro contato amistoso. A mudança narrativa operada por Mauro é notável, afasta-se enfim a visão de Caminha, que descreve o carregamento de “alguns barris” e se valoriza o épico imaginado pelos produtores, com uma verdadeira procissão. Na sequência, com o

¹¹⁶ SCHVARZMAN, Op. Cit., 167.

desembarque dos portugueses na praia, a recepção dos nativos é feita através de danças e festas coreografadas.

A questão da dança indígena, muito presente no relato do escrivão ao Rei D. Manuel, é representada constantemente na obra de Mauro como a harmonia entre as raças. Mesmo enquanto caminhavam ao lado de Frei Henrique, ou enquanto Mestre João realizava suas medidas, os nativos, nas imagens, não paravam de dançar. Aspecto este tão notável que os próprios portugueses, em determinado momento, rendem-se ao ritual, entrando na dança o próprio Diogo Dias, degredado enviado para conhecer a cultura local.

Se, para os eugenistas europeus, o Brasil possuía uma série de atributos que inviabilizariam seu progresso, como a mistura de raças,¹¹⁷ nas representações de *O Descobrimento do Brasil*, esses elementos, ao contrário, tornam viável a formação do povo brasileiro, principalmente quando conduzidos pelo Estado, pela religião e pelo trabalho, a tríade do Estado Novo.

Voltando aos textos de Roquette-Pinto, em seu *Ensaio de Antropologia Brasileira*, o autor afirma que dois grandes problemas estariam, naquele momento, preocupando antropólogos do mundo inteiro: a aclimação da raça branca nos climas quentes e a constituição de tipos étnicos diferenciados pela mestiçagem.¹¹⁸

As duas inquietações denunciadas por Roquette-Pinto são, de fato, representadas e respondidas em *O Descobrimento do Brasil*, ou seja, se por um lado há harmonia na comunhão, por outro, os portugueses não demonstram qualquer dificuldade, no longa, em se aclimatarem. Para o diretor do INCE, respondendo a este problema, o “caso brasileiro” nos permite observar que:

- 1º) A raça branca (nórdica, alpina, mediterrânea) não degenera nas regiões intertropicais, *senão por causas que também degradam as outras raças.*
- 2º) Nas regiões em que o meio natural e o meio social degradam os mestiços, os brancos europeus também degradam.
- 3º) Apesar de manter as suas características somáticas e demográficas nas regiões tropicais, a raça branca, até mesmo a mediterrânea, logo que pode, emigra. (ROQUETTE-PINTO, 1982, p. 22)

Por fim, e talvez o ponto mais importante, o antropólogo acentua a necessidade do cruzamento para a estabilidade da raça branca, ou seja, a importância da eugenia mesmo para aqueles que as teorias racistas consideravam puros e superiores. Assim, firma:

¹¹⁷ STEPAN, Op. Cit., passim.

¹¹⁸ ROQUETTE-PINTO, 1982, Op. Cit., p. 22.

4º) Sem cruzamento é improvável que a raça branca se fixe definitivamente nas regiões intertropicais, fora das zonas em que a altitude influi para modificar as condições de vida (holandeses, no sul da África, iberos no Brasil). (ROQUETTE-PINTO, 1982, p. 22)

Segundo Schvarzman, Roquette-Pinto não discordava de Capistrano de Abreu e Euclides da Cunha quando ambos privilegiavam o cruzamento entre branco e índio em detrimento do Europeu.¹¹⁹ Apesar de defender que o índio deveria permanecer intocado pela mão do homem branco e não ser nacionalizado, o antropólogo via nos tipos miscigenados do interior, os típicos sertanejos filhos de brancos com índios, como um padrão do homem brasileiro e biologicamente saudável.

Posto isto, enfatizo a importância das cenas finais para compreendermos este estabelecimento dos portugueses em terras brasileiras, sua aclimação e a assimilação dos povos nativos.

2.2.2 A catequização dos índios

Após as cenas de dança e a representação da euforia do primeiro contato, os portugueses entram na floresta para explorar o novo território e iniciam o desmatamento, cortando pequenas árvores para a construção da Cruz utilizada na missa de Frei Henrique. A cena representa a passagem de Caminha que afirma a surpresa dos indígenas com os machados de ferro e a eficácia de tais ferramentas para o trabalho.¹²⁰

Nas representações de Mauro, a apresentação das casas e a visita dos portugueses às aldeias é ignorada. Na sequência de cenas, por menor que seja a qualidade do material conservado, é visível que os índios se revelam surpresos com a ferramenta de ferro e, filmados de longe, observam curiosamente o trabalho português, que harmoniza o som das batidas dos machados com a composição de Villa-Lobos, executada extradiegeticamente (Fig. 16 a 20). A cada nova batida nas árvores, um novo corte se inicia intercalando assim uma

¹¹⁹ SCHVARZMAN, Op. Cit., p.171.

¹²⁰ “Muitos deles vinham ali estar com os carpinteiros. E creio que o faziam mais por verem a ferramenta de ferro com que a faziam, do que por verem a Cruz, porque eles não tem coisa que de ferro seja, e cortam sua madeira e paus com pedras feitas como cunhas, metidas em um pau entre duas talas, mui bem atadas e por tal maneira que andam fortes, segundo diziam os homens, que ontem a suas casas foram, porque lhas viram lá.” Ver: Carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei D. Manuel I disponibilizada pela Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: < http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf >

sequência rápida de machadadas que mescla a batida seca da ferramenta no casco da árvore com a música. O som do machado ecoa pela floresta e amplia a importância daquela ferramenta e do trabalho realizado pelos portugueses.

Assim, na parte mais aberta e clara da floresta se encontram os europeus, que trabalham como lenhadores com as ferramentas de metal, enquanto os índios se escondem nas sombras, entre as árvores, curiosos. A euforia dos nativos com o trabalho realizado pelos portugueses e a consequente queda do grande Jequitibá, logo inverte a passiva curiosidade indígena em atuação. Estabelece-se deste modo, mais uma vez, a relação entre aprendizado e trabalho e os nativos abraçam a empreitada portuguesa, ajudando a carregar as toras para a realização da primeira missa, sob a tutela do Estado e da Igreja (Fig. 17).

Figura 8 – A queda do Jequitibá



Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano. 2019.

Schwarzman destaca que, nos filmes de Mauro, anteriores a *O Descobrimento do Brasil* e aos curtas do INCE, a natureza já participava dos enredos, mas de uma forma diferente. Para a autora, em *Braza Dormida* (1928), *Lábios sem beijos* (1930) e *Ganga Bruta*

(1933), a natureza é associada ao idílio, lugar de deleite, amor e paz. O trabalho era encontrado nas usinas e na cidade, a natureza, portanto, estaria distante do labor, da velocidade do centro urbano e, conseqüentemente, do caos e dos barulhos da cidade.¹²¹

Em *O Descobrimento do Brasil*, no entanto, podemos observar uma mudança na imagem lírica da natureza e uma transição para o que Roquette-Pinto percebe na obra de Euclides da Cunha como uma visão utilitária da natureza. No filme de 1937, os portugueses entram na floresta com suas técnicas de desmatamento e surpreendem os nativos com as machadadas, utilizando os troncos extraídos para um propósito, a realização da primeira missa.

Vale destacar que, antes do início dos trabalhos, o filme apresenta uma sequência um pouco mais dramática após a queda do Jequitibá. O som da árvore caindo atravessa a floresta como um trovão, mudando inclusive a trilha sonora e a atmosfera de calma no ambiente para um clima de tensão. Os índios se assustam com o poder dos machados, iniciam uma pequena revolta, mas logo são acalmados pelo personagem interpretado por Calmon, que mais uma vez convence os companheiros a confiarem no estrangeiro, consolidando assim o seu papel como interlocutor dos dois grupos.

Neste momento, portanto, percebe-se no personagem de Calmon a representação do que Roquette-Pinto entendia como o “homem sertanejo”, ou seja, o trabalhador rural, a mão-de-obra do sertão, que trabalha no interior e vê os frutos brotarem no litoral. A condução do material do sertão de Caminha¹²² para a praia representa, portanto, a dualidade tão marcada por Euclides da Cunha. Segundo Souza, para Roquette-Pinto, este “homem sertanejo” representava o mais típico dos nossos elementos étnicos, logo:

Eles seriam responsáveis, inclusive, pela adaptação e integração de índios e brancos à cultura e ao modo de vida do sertão. Como bem apontaram Lima, Santos e Coimbra (2005, 35), a importância que Roquette-Pinto atribuiu ao sertanejo “supera, desse modo, a discussão sobre o caráter positivo da miscigenação de brancos e indígenas”, uma vez que o sertanejo também servia como elemento sociocultural de integração da população do interior do Brasil ao projeto de nacionalidade, conforme foi fortemente defendido nas primeiras décadas do século XX por intelectuais e autoridades políticas do país. (SOUZA, 2011, p. 119)

O personagem interpretado por Calmon, portanto, representa este elo que integra índios e brancos, interior e litoral. O personagem intercede no diálogo entre os dois grupos,

¹²¹ SCHVARZMAN, Op. Cit., p.48.

¹²² “Mas, segundo os arvoredos são mui muitos e grandes, e de infindas maneiras, não duvido que por esse sertão haja muitas aves!” Ver: Carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei D. Manuel I disponibilizada pela Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: < http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf >

realiza as trocas materiais, convence os companheiros a confiarem no estrangeiro e, por fim, organiza o trabalho indígena de carregamento da cruz e aceita a conversão ao cristianismo de forma voluntária (Fig. 21 a 24). Mais uma vez, a metáfora da assimilação e da harmonia entre índios e portugueses representa, portanto, a finalidade da gênese mestiça e saudável do Brasileiro. Portanto, se esta comunhão fosse realizada entre as raças de forma harmônica, na compreensão de Roquette-Pinto, uma prole eugênica e saudável poderia ser o fruto desta relação tão condenada por cientistas racistas e pessimistas.

Figura 9 – A primeira missa



Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano. 2019.

Vale destacar que o último ato, de fato, sela este pacto de harmonia entre índios e portugueses através da religião. Apesar do ritual não ser tão extenso, uma cena marca a cerimônia, pois Mauro decide reproduzir fielmente a pintura de Victor Meirelles (*Primeira Missa no Brasil*, 1861)¹²³ na filmagem, canonizando a obra do pintor como uma fonte visual da primeira missa. Podemos perceber, assim, os índios em primeiro plano cercando o lugar com a cruz ao fundo.

Na sequência da missa realizada por Frei Henrique, os nativos já não demonstram mais qualquer desconfiança com a presença do estrangeiro e aceitam sem medo o batismo. A

¹²³ Ver: Figura 20, anexo B.

filmagem de Mauro indica que, mesmo sem entender as palavras da missa, os índios se ajoelham em respeito e beijam a cruz como se aceitassem esta cerimônia e seus símbolos como signos universais. Neste ato final, a harmonia já não precisava mais ser conquistada, pois, agora, era celebrada e confirmada sob os olhos do Estado e de Deus.

Na última cena, a herança cristã como elo da assimilação e da união entre as raças fica ainda mais clara. Se todo o trabalho de índios e portugueses conduziu à construção da cruz para a realização da primeira missa, é esse mesmo artefato religioso que encerra o filme. Após a cena de despedida, com os portugueses partindo em suas caravelas, a câmera por fim se fecha focando a cruz fincada na praia, indicando que, apesar da despedida, a herança cristã havia sido deixada. No chão, apoiando-se na cruz, podemos ver a simbólica imagem dos dois índios com roupas portuguesas, Aracati e Calmon, observando a partida dos estrangeiros ao lado do navegante português deixado na terra com os nativos.

Portanto, o filme se encerra com a mensagem clara do início de uma colonização marcada pelo paternalismo português, que assimila o índio à cultura europeia e a passividade dos nativos, que aceitam a influência do outro e se esforçam para se adequar harmonicamente a este novo mundo colonial. Se o início do longa marca uma perspectiva semelhante a de Vanhagen, do olhar colonizador para o território a ser conquistado, agora, a cena final inverte esta perspectiva e olha pelo ângulo dos que ficaram, do que iniciarão o projeto da colonização, da exploração da terra e da formação nacional, uma perspectiva, desta vez, muito mais próxima da história proposta por Capistrano de Abreu.

A nova nação que surgia deste primeiro contato, portanto, é fruto, nas representações do filme, de uma relação harmônica, capaz de gerar descendentes eugênicos, biologicamente perfeitos e fortes o suficiente para trabalharem na construção de um país moderno. O filme, por fim, indica a construção de uma unidade através de uma miscigenação que poderia sim ser eugenicamente positiva, sobretudo com o apoio da religião, do trabalho e do Estado.

Certamente, a ênfase religiosa do primeiro contato no filme foi uma insistência de Humberto Mauro e seu catolicismo que impregnou suas histórias. No entanto, tal perspectiva de uma assimilação cristã como semente para a construção de uma nação eugênica e moderna naturalmente agradaria aos projetos de nação pensados pelo Governo de Vargas.

É importante destacar também que, no livro de Eduardo Morettin, uma interpretação da incorporação dos índios pelo viés da ordem trabalho-capital é descartada. Morettin, portanto, percebe a exalação da assimilação pela moral e por valores considerados universais

e atemporais, ligados à existência do Estado-Nação e da Igreja, como visto na representação da primeira missa.¹²⁴

Neste ponto, concordo parcialmente com a perspectiva de Morettin, visto que, de fato, tanto as bandeiras de Portugal e as menções ao Rei, quanto o batismo dos índios, indicam este tipo de assimilação. Contudo, defendo que na incursão de índios e portugueses pela selva, em busca de materiais para a realização da primeira missa há não só uma representação do trabalho como objetivo da assimilação eugênica, como a própria aclimação do homem branco e a gênese do sertanejo, ignorando, de fato, a preocupação mercantil.

Enfim, o filme estabelece uma conexão com seu contexto de produção e define através das representações analisadas um posicionamento bem claro quanto ao projeto de um país moderno que se elaborava na década de 1930. Este país, portanto, precisava reconhecer a sua história, os seus antepassados e se orgulhar da miscigenação entre os dois povos que formaram uma nação que se homogeneizava. Se Caminha não relatou as barbaridades da colonização e o genocídio indígena, não seria o cinema educativo quem faria este trabalho, ao contrário, manteria a história oficial, do brasileiro que guiado pelo progresso construiria uma nação forte.

¹²⁴ MORETTIN, Op. Cit., p. 235.

3 UMA TELA BEM BRASILEIRA

O terceiro capítulo continua as análises fílmicas, mas, desta vez, com foco no longa *Argila*. Há também o desenvolvimento de novas reflexões sobre os diálogos de Humberto Mauro e Roquette-Pinto com intelectuais que marcaram os pensamentos de ambos. Assim, autores como Varnhagen, Euclides da Cunha e Capistrano de Abreu são mobilizados neste capítulo para a compreensão do contexto, dos debates sobre raça, sertão e litoral e, por fim para analisar também o enredo e as representações de *Argila*.

3.1 A questão racial no Brasil pela perspectiva de Roquette-Pinto

Em 1929, no I Congresso Brasileiro de Eugenia, Roquette-Pinto responde em sua apresentação a uma velha crença de agricultores e donos de terras do interior do Brasil, que muito reclamavam da falta de braços para trabalhar nas lavouras, visto que, os que lá estavam, eram de homens degenerados, sertanejos preguiçosos, que pouco seriam úteis. O reclame destes também acompanhava o pedido insistente de mão-de-obra europeia, que, segundo os mesmos, teria a capacidade genética necessária para o trabalho exigido. Como resposta a esse mito, no mesmo Congresso, Roquette-Pinto confirmou que, dentre os muitos tipos antropológicos estudados, não encontrou qualquer vestígio de uma possível degeneração genética, apenas vidas castigadas pelos meios em que viviam.¹²⁵

Para Capistrano de Abreu, a história do Brasil proposta por Varnhagen havia criado “quadros de ferro” difíceis de serem superados pela historiografia nacional.¹²⁶ De fato, a produção do historiador do Império marcou a educação brasileira por décadas, moldando muito da compreensão contemporânea sobre a própria formação do brasileiro.

Uma das questões mais importantes nas ideias de Varnhagen e que muito colaboraram para a construção desse mito criticado por Roquette-Pinto foi a forma como o antigo historiador percebia os índios e mestiços do Brasil. Segundo Reis, para Varnhagen, os índios do Brasil formavam um grupo de selvagens, sem lei e religião, e, por falta desses vínculos,

¹²⁵ ROQUETTE-PINTO, Edgard. Nota sobre os typos antropológicos do Brasil. In: *Actas e trabalhos – 1 ° Congresso Brasileiro de Eugenia*. Vol. 1, Rio de Janeiro, 1929, p. 119-148.

¹²⁶ REIS, José Carlos. Op. Cit., p.96.

eram infiéis, impiedosos, violentos e insensíveis, viviam entre guerras e festas, e, consequentemente, seriam bárbaros e possuíam vários vícios, como a antropofagia, a sodomia e a vingança. Segundo Souza, mais de uma vez Varnhagen teria aconselhado ao Império declarar guerra contra os “índios bravos”¹²⁷ e, para Reis, o antigo historiador não entendia como poetas e filósofos viam no estado selvagem a felicidade do homem.¹²⁸

A leitura de Varnhagen sobre a população indígena do Brasil, com o final do século XIX, ainda recebeu a companhia das novas perspectivas científicas, que, com o tempo, passaram a dialogar com os determinismos europeus sobre as raças e o clima tropical. Como mostra Souza, a antropologia física desenvolvida no MN no final do século XX costumava perceber índios, negros e mestiços como os níveis mais baixos em uma hierarquia das raças.¹²⁹

Outro interessante exemplo para pensarmos este preconceito predominante sobre a população do interior está em um texto publicado em 1908, na *Revista do Museu Paulista*. Para o diretor dessa instituição, Herman Von Ihering, a população indígena deveria ser exterminada, pois “não representavam um elemento de trabalho e progresso” e a miscigenação de indígenas e portugueses seria uma má influência sobre as populações rurais, sendo inviável contar “com os serviços dessa população indígena, para os trabalhos que a lavoura exige” e, por fim, afirma que estariam: “obstruindo a colonização das regiões florestais por eles habitadas, parece que nenhum outro meio há, de que se possa lançar mão, senão o seu extermínio”.¹³⁰

Posto que a história do Brasil proposta por Varnhagen e o pensamento determinista foram dominantes no século XIX, Roquette-Pinto condenou estes intelectuais e não poupou críticas nem mesmo ao reverenciado Varnhagen. Para o antropólogo, que conheceu de perto os índios brasileiros durante a Comissão Rondon, o desejo de Varnhagen de combater estes índios, felizmente, não havia feito escola no Brasil, ao contrário, para Roquette-Pinto, cada vez mais era promovida a proteção das tribos do interior.¹³¹ Assim, tanto a visão

¹²⁷ SOUZA, Vanderlei Sebastião de. Op. Cit., p. 112.

¹²⁸ REIS, José Carlos. Op. Cit., p. 36.

¹²⁹ SOUZA, Vanderlei S. de. *Em busca do Brasil: Edgard Roquette-Pinto e o retrato antropológico brasileiro (1905-1935)*. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, Rio de Janeiro. 2011, p. 112.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ ROQUETTE-PINTO, Edgard. Discurso de Roquette-Pinto no IHGB’. Rio de Janeiro. *Revista do IHGB*, tomo 76, v. 128, p. 587-600, 1913 In: SOUZA, Vanderlei Sebastião de. Op. Cit., p. 112.

preconceituosa do sertanejo como um preguiçoso, quanto a do índio que deveria ser exterminado eram completamente opostas à defendida pelo antropólogo e vista em *O Descobrimento do Brasil* e, a seguir, em *Argila*.

Estas questões estão ligadas a uma construção de um ideal de formação Nacional que não teve início com a geração de 1870 e com os intelectuais que o sucederam. Segundo José Carlos Rei, já com a independência do Brasil, duas questões fundamentais surgiram para pensar a nova identidade que se formava, sendo respondida, naquele momento, exatamente por quem podia responder, ou seja, as elites brancas que fizeram a independência. Afinal, questionaram: “O que o Brasil queria ser?” e “o que o Brasil não queria ser?”.¹³²

Para Reis, a resposta a estas perguntas estaria na escolha de uma não ruptura, após a independência, com as marcas da civilização portuguesa, limitando-se, logo, a uma separação apenas política e administrativa. O Brasil defendido por essas elites, para o autor, queria continuar seguindo a defesa dos antigos valores portugueses, dar permanência ao que fizeram na colônia e se afastar daquilo que não queria ser: indígena, negro, republicano e não-católico.¹³³

É Varnhagen, portanto, quem abre este futuro possível para as elites brasileiras. Com a publicação da sua *A História Geral do Brasil* (1850), o historiador oficial do Império foi o grande mestre dessa história que elogiou a colonização, privilegiou os heróis portugueses e brasileiros brancos, excluindo índios, negros, mamelucos, caboclos e mulatos, pois desequilibravam o Brasil e atrasavam o progresso.¹³⁴

Apesar deste pensamento e dos “quadros de ferro” que a historiografia de Varnhagen trazem para o ensino de história do período, essa perspectiva, ainda assim, não foi hegemônica, sendo contestada sobretudo pela geração de intelectuais do final do século XIX.

Euclides da Cunha se destaca como um destes intelectuais que mudam a forma de ver o Brasil, o que leva Roquette-Pinto a defender a relevância e as inovações dos seus trabalhos, exaltando-o como um precursor da mudança de olhar do litoral para o interior. Contudo, Capistrano de Abreu também é outro que realiza a mesma mudança de perspectiva. Diferente

¹³² REIS, José Carlos. Op. Cit., p.31.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Ibidem, p.32.

do autor de *Os Sertões*, Capistrano produziu sua obra como uma crítica a própria história do Brasil defendida por Varnhagen.¹³⁵

Segundo Reis, Capistrano percorre um caminho diferente do feito pelo historiador do Império, pois, com o primeiro, as elites, os grandes heróis e o litoral perdem seu protagonismo na história e entra em foco o povo brasileiro, aquele miscigenado, que desbrava e conquista o sertão. Apesar de Von Martius, em sua premiada monografia de 1845, já ter indicado as possibilidades da escrita da história do Brasil a partir da mescla entre as raças e do conhecimento das diversas províncias,¹³⁶ Capistrano de Abreu foi o primeiro historiador que, de fato, explorou esse método.

Capistrano enaltece as lutas, os costumes, o clima e a geografia de um Brasil que não esteve presente nas obras de Varnhagen. Ainda segundo Reis, para Capistrano, este brasileiro “[...]é o europeu que sofreu um processo de diferenciação graças ao clima e à miscigenação com o índio.”¹³⁷

Como visto, Roquette-Pinto apresenta uma concepção parecida para a formação do povo brasileiro ao defender a necessidade de aclimação dos portugueses no Brasil através da miscigenação. Afinal, as marcas de Capistrano no pensamento do antropólogo do MN são profundas e podem ser percebidas também nas produções de *O Descobrimento do Brasil* e *Argila*.

Retornando aos filmes, e, recordando as reflexões sobre o longa de 1937, percebe-se, neste momento uma mudança na perspectiva e no próprio protagonismo dos filmes. Se antes, com uma história vista pelo olhar do português, do litoral para o interior, Humberto Mauro e Roquette-Pinto representaram o início da colonização, com metáforas para a miscigenação entre índios e brancos. Em *Argila*, ao contrário, o homem do interior se torna o protagonista do enredo do filme, elogiando, de forma metafórica, a combinação da cultura indígena com a europeia e valorizando um trabalhador do interior, o homem sertanejo como um dos principais vetores desta união.

¹³⁵ Roquette-Pinto percebe Capistrano como um mestre e, de fato, é ele quem incentiva o antropólogo do MN a explorar o Brasil e a conhecer a vasta população indígena deste território. Ver: SOUZA, Vanderlei Sebastião de; LIMA, Nísia Trindade. Memórias de um antropólogo na primeira metade do século XX: as "Notas e Opiniões" de Edgard Roquette-Pinto nas páginas do Jornal do Brasil. *Varia hist.*, Belo Horizonte, v.29, n.49, p.247-275, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752013000100012&lng=en&nrm=iso>. Acessado em fevereiro de 2019.

¹³⁶ REIS, José Carlos. Op. Cit., p. 26.

¹³⁷ REIS, José Carlos. Op. Cit., p. 95-104.

É necessário destacar que, de fato, apesar dos filmes conduzirem a uma interpretação fílmica da assimilação do índio, o posicionamento de Roquette-Pinto em seus textos, no entanto, era o de afirmar que o papel social do “homem civilizado” não deveria ser de explorar os nativos, ou de os tornar brasileiros, pois, segundo o antropólogo, “índio é índio, brasileiro é brasileiro”.¹³⁸

Para Roquette-Pinto: “A nação deve protegê-los, e mesmo sustentá-los, assim como aceita, sem relutância, o ônus da manutenção dos menores abandonados ou indigentes, dos enfermos e dos loucos”.¹³⁹ Desta forma, a problemática essencial para compreender os filmes, a relação com o seu contexto e as questões da eugenia não está na defesa de uma assimilação do índio na década de 1930, pois, como visto, Roquette-Pinto era claramente contra esta atitude. A ideia central de *O Descobrimento do Brasil*, ao representar o nascimento de uma nação, está no contato original entre índios e portugueses como a gênese do próprio homem brasileiro, sobretudo o tipo sertanejo, do interior. É, por fim, desta figura que *O Descobrimento do Brasil* fala, esta seria a formação essencial do povo brasileiro, já apresentada por Euclides da Cunha e Capistrano de Abreu. Homem brasileiro este que, em *Argila*, passa a ser representado na figura de Gilberto, trabalhador e artista marginalizado.

Portanto, em uma geração banhada por nomes como Agassiz, Gobineau e Nina Rodrigues,¹⁴⁰ não é completamente estranho que muitos autores tenham se utilizado dessas referências para elaborar teses deterministas sobre a miscigenação brasileira e demonstrado visões preconceituosas sobre a origem do país. Para Roquette-Pinto, a base dessas doutrinas seria a *hierarquia das raças*, que, apesar de, em suas palavras, compreender bem a diversidade dos tipos, cometia o erro de seriá-los em níveis genéticos diferentes.

Claude Lévi-Strauss, em leitura próxima, relembra que muitas especulações foram feitas para se compreender o estranhamento do europeu por culturas tão distantes, principalmente entre o final do XIX e o início do XX. Contudo, todas essas especulações, para o autor, reduziam-se a uma única receita, que o mesmo caracteriza como um *falso evolucionismo*, diferente do *evolucionismo biológico*, defendido por Darwin e que, em discordância a Roquette-Pinto, via a compreensão da diversidade apenas como aparente. Para ele, a receita consistiria em:

¹³⁸ ROQUETTE-PINTO, 1975, p. 236.

¹³⁹ Foi também um dos idealizadores do Serviço de Proteção ao Índio (1918). ROQUETTE-PINTO, 1975, Op. Cit., p.236.

¹⁴⁰ Cientista que se destacaram por teorias e ideias que promoviam o racismo científico no final do século XIX.

Muito exatamente, trata-se de uma tentativa para suprimir a diversidade das culturas fingindo conhecê-la completamente. Por que, se tratarmos os diferentes estados em que se encontram as sociedades humanas, tanto antigas como longínquas, como *estádios* ou *etapas* de um desenvolvimento único que, partindo do mesmo ponto, devem convergir para o mesmo fim, vemos bem que a diversidade é apenas aparente. A humanidade torna-se idêntica a si mesma, só que esta unidade e esta identidade não se podem realizar senão progressivamente e a variedade das culturas ilustra os momentos de um processo que dissimula uma realidade mais profunda ou retarda a sua manifestação. (LÉVI-STRAUSS, 1980, p. 24)

Portanto, ainda sobre *O Descobrimento do Brasil*, compreendo que a representação da harmonia entre portugueses e índios, através do trabalho e da cultura, sob a tutela do Estado e da religião seria a representação não das leituras da carta de Caminha, mas sim, de um projeto de Nação encabeçado pelo próprio Estado. Portanto, é evidente que Mauro e Roquette-Pinto estavam cientes dos males causados pela colonização portuguesa e utilizaram este corte da narrativa do escrivão para representar a história do Brasil e emplacar um novo projeto nacional.

Por fim, retorno a Morettin para uma interessante observação: segundo o autor, a data de lançamento do filme, 6 de dezembro de 1937, corresponde à elaboração do “projeto de integração econômica do interior do país, intitulado Marcha para o Oeste, cuja simbólica mobilizará, principalmente, o ideário bandeirante [...]”.¹⁴¹ Com o INCE, em 1937, um dos primeiros filmes históricos produzidos oficialmente é uma narrativa sobre o próprio bandeirantismo e a sua importância para a formação nacional e o desbravamento do interior. A ideia do projeto varguista, como visto anteriormente, era o da união nacional, atraindo imigrantes, índios, sertanejos e a população do litoral para um ideal de país que viveria a modernidade, o progresso e a democracia entre as raças.

3.2 Conhecendo *Argila* (1942)

Se *O Descobrimento do Brasil*, produzido entre 1935 e 1937, ainda demonstrava um diálogo tímido entre Humberto Mauro e Edgard Roquette-Pinto, *Argila* consolida a relação intelectual entre os dois em 1942 de forma muito mais clara. Ainda que produzido fora do INCE, pela Brasil Vita Films, o filme se tornou um fruto deste projeto de cinema educativo e ideológico planejado pelos dois nomes.

¹⁴¹ MORETTIN, Op. Cit., p. 271.

Antes de analisarmos o filme, reforço a importância das interpretações de Claudio Almeida para o desenvolvimento desta pesquisa. O autor, em extenso trabalho realizado em 1999, analisa *Argila* por uma perspectiva muito mais social do que biológica, pensando, sobretudo, a formação do operário no Estado Novo. Sublinho que não nego esta visão defendida por Almeida, inclusive dialogo com ela, no entanto, o filme também representa questões sobre eugenia, que não foram aprofundadas pelo autor, mas que são centrais para este texto.¹⁴²

Ainda quanto à participação de Roquette-Pinto na produção, também adianto que, apesar do antropólogo ser creditado no filme apenas pela autoria de uma das canções, Almeida, a partir de evidências em jornais e entrevistas, percebe que o diretor do INCE provavelmente ajudou Mauro a escrever o roteiro.¹⁴³ Em entrevista ao jornal *A Manhã*, Roquette-Pinto, quando perguntado se havia colaborado no filme, responde que:

- Como o sr. sabe, Humberto Mauro trabalha comigo aqui no Instituto de Cinema Educativo e tem por hábito consultar-me sempre sobre os seus trabalhos, pedindo e acatando os conselhos da minha experiência. Em relação a “Argila”, assim aconteceu. Gostei imensamente da história e acompanhei de perto sua fixação no celuloide. Assim concordei em contribuir para a magnífica realização com uma pequena preleção sobre a cerâmica do Marajó e com uma canção de minha autoria. (*A Manhã* - Rápida palestra com o professor Roquette-Pinto sobre o filme nacional “Argila”. Rio de Janeiro, 14/05/1942, Edição 00233, p.03.)

Tendo em vista esta resposta, ainda percebo essa parceria mais como um diálogo entre os autores e uma convergência de ideias desenvolvida durante os anos de trabalho juntos e menos como uma imposição do cientista ao cineasta.

Concluindo estes esclarecimentos prévios, é necessário, portanto, uma apresentação do enredo de *Argila*. A história é conduzida pela perspectiva de dois personagens, Gilberto e Luciana. O primeiro, interpretado por Celso Guimarães, é um artista e operário do interior paulista muito interessado na arte marajoara que, ao trabalhar para Luciana, mulher da elite carioca, envolve-se em um relacionamento proibido que põe em conflito dois mundos distintos. De tal modo, Luciana, vivida por Carmem Santos, conhece Gilberto enquanto planejava reabrir seus famosos salões de arte para incentivar um projeto artístico nacional sobre bases populares e contar com o talento do artista como grande vetor desse ideal.

Posto isto, os problemas do enredo se desenrolam quando, por um lado, a esposa de Gilberto e seus amigos do interior passam a questionar sua aproximação das pessoas do

¹⁴² ALMEIDA, 1999, passim.

¹⁴³ Ibidem, p. 173.

“castelo” e, de igual modo, o círculo de Luciana, composto por uma intelectualidade carioca, critica seu “novo hobby”, o interesse pela arte indígena.

Assim, neste longa-metragem, produzido em 1940, as relações raciais e sociais representadas aparecem de forma muito mais complexas que em obras anteriores de Mauro, tendo como personagem principal, desta vez, um operário do interior, próximo ao tipo sertanejo descrito por Roquette-Pinto e distante das primeiras representações do trabalhador feitas por Mauro (apresentadas no quarto capítulo). Consequentemente, esclareço que, se em *O Descobrimento do Brasil*, a análise das imagens acompanhou mais o desenvolvimento da história em seu elo com a carta de Caminha, sem um aprofundamento dos personagens, com *Argila* proponho um estudo mais imerso na estrutura narrativa da obra, com ênfase em alguns personagens e determinadas cenas de maior impacto para as reflexões.

Tendo em vista tais questões, destaco que mesmo um espectador desatento perceberia no filme uma estrutura narrativa baseada em dicotomias que, a fundo, estabelecem oposições determinantes para entendermos como a trama é representada. Assim, as relações entre campo e cidade, litoral e interior, Brasil e Europa, cultura popular e cultura de elite são distinções frequentes ao longo do filme, surgindo, constantemente, na própria composição da *mise-en-scène*.¹⁴⁴ Podemos perceber ao longo do filme que a dicotomia entre o interior e o litoral é a mais importante para movimentar os conflitos presentes da narrativa. Logo no início esta diferença é marcada claramente, ressaltando o diálogo, mais uma vez, de Mauro e Roquette-Pinto com Euclides da Cunha

O filme se inicia em um ateliê. Enquanto uma mulher negra é pintada nua em uma paisagem selvagem (figura 25 e 26), uma empregada doméstica realiza a limpeza do espaço, revelando obras de arte como pinturas e esculturas compondo uma decoração que representaria por si só um espaço mais elitizado. Com a entrada do personagem de Dr. Barrocas, que troca olhares com a doméstica negra, indicando sua saída, o filme começa assim uma cena essencial para a localização do enredo e a compreensão da obra e de seus diálogos.

Nesta sequência inicial é realizado a primeira demarcação de território feita pelo filme, indicando que o núcleo a que o pintor Claudio, Dr. Barrocas e Luciana pertencem, de fato, é o do litoral. Na cena em questão, Dr. Barrocas se apoia em uma das janelas do ateliê, enquanto conversa com Claudio, e o filme realiza uma série de cortes, filmando Dr. Barrocas olhando

¹⁴⁴ Todos os elementos que compõe a cena de um filme, como cenário, atores, figurino, iluminação, etc.

pela janela, seguido por dois *takes* de uma praia, em plano superior, com muitos carros transitando, indicando assim a vista da sala (Fig. 27 e 28).

Figura 10 – O ateliê de Claudio



Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano. 2019.¹⁴⁵

A sequência imediata ao fim desta cena, que anuncia a abertura dos salões de Luciana, é exatamente um *take* de uma região campestre, com uma árvore cercada por gramas, sonorizado por uma trilha bucólica e lenta, indicando a atmosfera de calma da região (Fig. 29). Em seguida, por uma perspectiva traseira, vemos um carro em uma estrada cercada por altas árvores em suas margens (Fig. 30), indicando assim, a saída do litoral, a entrada no interior e chegando, enfim, ao Castelo de Correias, cenário da maior parte do filme (mais a frente sendo anunciado pelos personagens como sendo uma parte rural da cidade de Petrópolis).

¹⁴⁵ O filme *Argila* (Humberto Mauro/1942) se encontra sob domínio público. Todas as imagens usadas na dissertação foram feitas pelo autor através do canal Portal Cinemania, disponível em: <https://youtu.be/cQUdrumHkxY> Acessado em: 2019.

Figura 11 – O caminho para Petrópolis



Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano. 2019.

Esta transição radical, vetorizada como uma marcha para o interior, é semelhante à realizada pelos portugueses em *O Descobrimento do Brasil*, representando, de fato, um projeto ideológico de ocupação do interior em alta no início do século XX. Mais uma vez, portanto, temos a forte presença de Euclides da Cunha na composição narrativa da obra. Apesar da cidade de Petrópolis não ser propriamente considerada uma região rural e, já em 1940 possuir um centro urbano, a idealização do filme reforça constantemente a presença de uma área rural na cidade em contraste com a cultura urbana.

Como veremos adiante, um conjunto de signos que cerca os personagens do núcleo considerado rural e do núcleo urbano reforçam essa dicotomia. Enquanto os amigos de Gilberto vestem roupas mais humildes, chapéu de palha, carregam um sotaque rural e se aproximam mais da natureza e de comidas e festas típicas, os personagens do núcleo carioca frequentam o castelo, vestem ternos e se sentem estranhos naquele ambiente afastado. Portanto, apesar das controvérsias, Petrópolis é representada nesta ocasião por uma perspectiva mais rural do que urbana.

Assim, o próprio relacionamento proibido entre Gilberto e Luciana se insere na estrutura dicotômica, se percebermos que ocupam os extremos representados pela obra. Gilberto, a cultura popular, o interior, o homem sertanejo, as tradições indígenas, o miscigenado e conservador (Fig. 31), enquanto Luciana circula por uma intelectualidade que valoriza a alta cultura europeia, o comportamento liberal, a cidade e a beleza grega (Fig. 32).¹⁴⁶

¹⁴⁶ Essa estrutura, percebida também por Almeida é um primeiro passo para as análises e para compreendermos a reconstrução de uma realidade dentro da tela.

Figura 12 – Os núcleos de Argila



Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano. 2019.

Luciana, personagem central da trama, é frequentemente pressionada para encontrar um novo marido após a morte do antigo. A protagonista é uma mulher jovem, branca e bonita da classe média carioca e não apenas seu “círculo intelectual” espera que encontre alguém com as mesmas características, como sua própria empregada e Gilberto partilham de tal ideia, pois essa escolha seria natural e a paixão por um homem como o operário do interior uma loucura.

A questão dos relacionamentos de Luciana se torna ainda mais visível em uma cena da primeira metade do filme, em uma interpretação teatral de *Romeu e Julieta*. Na cena, a protagonista, representando Julieta, encobre-se com uma roupa de capuz branco e assiste do alto da sacada de uma escada ao amigo Ferreirinha, como Romeu, cantando uma serenata durante a festa no castelo. Enquanto a cena transcorre, outros personagens escondidos na festa admiram a protagonista e fazem sinais de beijos, encantados com a beleza de Luciana.

Percebemos assim que a questão da escolha da mulher por um parceiro eugenicamente positivo e a própria estranheza na miscigenação por parte dos personagens é uma barreira no relacionamento de Gilberto e Luciana. Obviamente, a questão social também pode ser interpretada, como faz Almeida,¹⁴⁷ mas, neste caso, posicionando o filme em um contexto de debates sobre raça e eugenia, uma interpretação que aproxime o pensamento de Roquette-Pinto e seus interlocutores também é possível.

A obra, assim, é atravessada por constantes representações do debate eugênico. Para reforçar esta perspectiva é necessária uma análise mais profunda de um dos personagens mais interessantes do filme: primeiro pela representação que o mesmo encarna de uma

¹⁴⁷ ALMEIDA, Op. Cit., passim.

intelectualidade nacional e, segundo, pelos discursos eugênicos que estariam impregnados neste personagem.

Destaco, então, mais uma vez, Dr. Barrocas, que logo no início do filme, na cena do ateliê, é definido pelo pintor Cláudio como “[...] um homem instruído, um homem viajado[...]”. Dr. Barrocas, apesar de sempre elegante e bem vestido, apresenta o alívio cômico do romance. O personagem é uma representação paródica de uma intelectualidade que, nas percepções de Mauro e Roquette-Pinto, despreza seu próprio país, é racista e apenas reproduz o pensamento dominante europeu.

Ainda na primeira cena do filme, o personagem, ao se deparar com a mencionada pintura da mulher negra, nua na floresta, pergunta a Claudio como o mesmo conseguia trabalhar olhando para “isto”. Em seguida, ao procurar formas de elogiar a pintura para agradar o artista, Barrocas busca na tela uma absurda semelhança à pintura grega, revelando assim a mentalidade do personagem.

Posto isto, Dr. Barrocas aparece diversas vezes no filme defendendo as tradições helênicas como as únicas referências artísticas possíveis e, observando o interesse de Luciana por Gilberto e pela arte marajoara, questiona o que a mesma via de tão interessante nessa “arte inferior”.

Retornando à encenação de Romeu e Julieta, no castelo, na sequência da cena, Dr. Barrocas é filmado em uma conversa com alguns convidados que se dirigiam ao salão pintado por Gilberto e afirma ser contra o projeto de Luciana e suas “bobagens” de índio Marajó, pois, até então, ninguém havia descoberto, em suas palavras, “gregas na foz do Amazonas”. Afinal, conclui o próprio Dr. Barrocas, gregas, de verdade, estão na Grécia, onde se encontra a verdadeira arte. As poses de desprezo e deboche do personagem, frente aos trabalhos de Gilberto e a arte indígena, reforçam um diálogo com o público na expectativa que o espectador desenvolva certa antipatia por Barrocas e suas atitudes pedantes.

Como afirmado, o exemplo do personagem revela não só essa representação de uma elite letrada, ainda colonizada, proposta pelos autores, como também de um próprio pensamento eugênico muito forte na década de 1930. Segundo Stepan, em 1921, o famoso evolucionista Alfonso L. Herrera defendeu que, com o avanço da ciência, a possibilidade de construir “o sonho do paraíso”, ou seja, um reino de supremo intelecto, beleza e virtude, seria viável. No entanto, Stepan sublinha que, para Herrera, essa forma perfeita seria exatamente a

“helênica”. A autora ainda vai além e afirma que este sonho também foi muito compartilhado por brasileiros que imaginavam um futuro onde nos transformaríamos em “puros gregos”.¹⁴⁸

O fascínio de Barrocas pela cultura helênica era o que o conduzia à negação tanto do projeto artístico de Luciana quanto de seu interesse por Gilberto, pois, no fundo, nem a arte grega poderia ser contaminada pelo indígena, nem a genética europeia poderia se miscigenar à sertaneja. Essa dimensão estética, fundamental na compreensão da eugenia, também demarcava a fronteira do campo com a questão racial, definindo raças que esteticamente seriam mais belas que outras. A beleza, em relação à dicotomia “europeus x brasileiros”, também é notada por Almeida em outro diálogo presente no filme.¹⁴⁹

Desta vez, Luciana pergunta a Gilberto (intercalando técnicas de *close* no rosto dos atores e enquadrando o perfil do protagonista) o que as napolitanas acharam dele em sua visita à Itália, Gilberto não compreende, a mesma reforça questionando se não lhe disseram que é um “tipo estranho de homem” e, com a negação do operário, Luciana conclui que as mulheres europeias não entendem nada de beleza (Fig. 33 e 34).

Figura 13 – Gilberto e Luciana



Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano. 2019.

Neste caso, Luciana não estava interessada nos padrões estéticos europeus, vistos por Dr. Barroca e muitos eugenistas como o padrão positivo para casamentos e procriação. Luciana estava interessada no tipo miscigenado, brasileiro, revelando mais uma vez a presença do debate estético eugênico no filme, no entanto, contrário à posição arianista.

Também é curioso notar que, apesar da pele mais clara, o ator Celso Guimarães possuía um perfil muito diferente dos traços finos dos galãs que Humberto Mauro costumava

¹⁴⁸ STEPAN, Op. Cit., p.149.

¹⁴⁹ ALMEIDA, Op. Cit., p. 184

contratar. Nas palavras de Luciana, ainda no início do filme, quando perguntada se havia contratado um ceramista de Veneza, a mesma responde que não, pois Gilberto era “brasileiro 100%, paulista da terra roxa”.

Segundo Giralda Seyferth, o próprio Roquette-Pinto compreendia no processo de miscigenação do brasileiro uma “acentuada tendência dos mulatos para a raça branca”. Este branqueamento fenotípico, para Seyferth, estaria nos textos de Roquette-Pinto como uma possibilidade, por parte do mestiço, de “seleção social”.¹⁵⁰ Souza também reforça esta leitura acrescentando que, nas obras do antropólogo, podemos perceber que o próprio justifica esta tendência a partir da análise mendeliana dos “cruzamentos raciais”. Esta ideia, ainda segundo Souza, apontava grande parte das características genéticas dos “brancos brasileiros”, como elementos hereditários dominantes.¹⁵¹

Assim, tanto o tom de pele mais claro de Gilberto, quanto o desequilíbrio em sua relação com a noiva Marina, mulher do interior, frente a Luciana, branca e do litoral, seria compreensível por esta interpretação do “brasileiro” feita pelo antropólogo. Há de lembrar também que, como visto no capítulo anterior, em carta de Roquette-Pinto para Capanema, o antropólogo acreditava que, com a miscigenação e a tendência ao branqueamento, em alguns anos grupos típicos do interior logo desapareceriam.

Mantendo essa lógica, o filme abre assim um novo posicionamento para Luciana, que é, desta vez, entre o mundo de Gilberto, descrito anteriormente, e o de Barrocas. É uma nova problemática para Gilberto: manter-se entre seus pares ou entrar para o mundo do Castelo.

3.2.1 A possibilidade de regeneração

Luciana, a certa altura, já não se identifica mais com total pertencimento ao círculo no qual iniciou o filme, está apaixonada por Gilberto, quer incentivar a arte marajoara e a levar ao encontro de uma elite. No entanto, aos olhos dos personagens do interior, continuava representando um outro mundo. Em preocupada conversa com Gilberto, Marina afirma que “ela faz parte de outra gente” e, continua, desta vez alertando o noivo que “pobre nasceu para viver com pobre”.

¹⁵⁰ SEYFERTH, Giralda. Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p.213.

¹⁵¹ SOUZA, 2011, Op. Cit., p. 184.

Para Claudio Almeida, os discursos da personagem interpretada por Carmem Santos, antes de tudo, representam uma possibilidade de regeneração das elites desnacionalizadas, ou seja, a superação do velho Brasil conduzida pela modernização.¹⁵² A ideia da protagonista, de fato, se alinha ao projeto cultural do Estado Novo, que nas palavras de Getúlio Vargas, teria o cinema como ferramenta de união nacional, pois:

Aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da república. [...] os sertanejos verão as metrópoles, em que se elabora o nosso progresso, e os citadinos, os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir. (Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, Relatório da Directoria. Biênio de 2-6-34 a 2-6-36, 1937, p.67 Apud MORETTIN, 2013, p.150.)

Como visto, esta, enfim, era também a própria percepção de eugenia defendida por Roquette-Pinto, uma valorização do que há de melhor em todas as raças e tipos para a formação da identidade nacional.

Vale destacar também que, mesmo sendo um operário humilde, explorado pelo patrão e muito apegado à cultura popular, Gilberto é visto como um grande artista, que já viajou pelo mundo, possuidor de conhecimento e boa educação. Se ao compreender o pensamento de Mauro e Roquette-Pinto quanto à formação nacional, podemos pensar na personagem de Luciana e seu projeto como uma construção ideológica na tela, Gilberto, por sua vez, representaria o ideal brasileiro, o homem que, mesmo miscigenado, não é inferior biologicamente a outros tipos ou raças.

Enfim, Gilberto, desta forma, representa um tipo que contrariava, de muitas maneiras, os mais diversos ataques das correntes eugênicas, que viam no homem do interior o arquétipo do velho Jeca-Tatu, de Monteiro Lobato, ou seja, o preguiçoso, eugenicamente negativo e doente.

Assim, Gilberto é o brasileiro que, além de saudável, trabalhador e educado, valoriza as culturas de seu próprio país. Portanto, essa projeção, na realidade, está muito além dos textos de Roquette-Pinto, representando, de fato, como mostra Almeida, uma própria política varguista de formação nacional do novo trabalhador. Uma concepção tão exagerada que, segundo Almeida, foi inclusive vítima de críticas por parte da imprensa, como a de Renato Alencar, de *A Cena Muda*, que afirmava que o personagem estava fora da realidade.

¹⁵² ALMEIDA, Op. Cit., p. 182.

O argumento está eivado de incoerências: Celso Guimarães, pobre operário fazedor de moringas e panelas de barro, fora educado na Itália, possuía instalações custosas de fotografia, fizera excursões em Marajó, onde colhera farto cabedal de observações sobre os mistérios da arte Marajoara. (*A Cena Muda*, 1104, 19/05/1942, p.3 ALMEIDA ALMEIDA, 1999, p. 185.)

Como veremos nos próximos capítulos, o personagem de Celso Guimarães destoa completamente dos operários e mestiços apresentados em outros filmes de Humberto Mauro, inclusive dos marginalizados que Roquette-Pinto tanto estudara. Um exemplo do contato do antropólogo com esta realidade pode ser encontrado em *Rondônia*, em trecho que descreve a realidade dos moradores do sertão ao encontrar o caboclo Benedito, seringueiro há 14 anos:

[...] seguindo o trilho do juruena, em nossa direção, vinha se arrastando um homem andrajoso. Sua camisa tinha uma só manga; cobria metade do tronco. Suas calças, reduzidas a tanga esfarrapada. As nádegas expostas, O chapéu de palha, sem abas [...] Tem cerca de 35 anos. É caboclo de completa mestiçagem. (ROQUETTE-PINTO, 1975, p. 111)

Desta forma, ao contar a triste história de Benedito, o sertanejo explorado e desanimado, Roquette-Pinto finalmente conclui que há, de fato, uma enorme distância entre os brasileiros das cidades e os que padecem no sertão que, no fundo, parecem até habitantes de dois países diferentes.

Tendo em vista esta descrição, retomo os estudos de Almeida, que defende que os realizadores de *Argila* tinham plena consciência dos excessos na representação deste tipo de trabalhador na tela, distante dos “humildes ceramistas brasileiros”. No entanto, a influência positivista dos pensadores envolvidos permite compreender essa representação, pois: “Este operário só encontra sua coerência no âmbito daquela estratégia formulada por Augusto Comte, que pensou o “exagero” de suas construções artísticas como um poderoso instrumento de transformação da realidade.”¹⁵³

A figura do operário ilustrado, apesar de distante da realidade, no entanto, não se afastava do ideal estado-novista. Se Heitor Villa-Lobos, como visto, já pensava na união nacional através da música e da chamada alta cultura, o antropólogo idealizava o operário na mesma proporção. Na chamada de um projeto de revista idealizado por Roquette-Pinto (*Sciencia – Revista de vulgarização científica*), fica clara a construção de uma imagem do operário brasileiro como um homem ilustrado, semelhante a Gilberto:

¹⁵³ ALMEIDA, Op. Cit., p. 186.

Aos operários
 Sciencia a vossa Revista sairá brevemente
 O saber não ocupa lugar.
 Trata especialmente de assuntos relativos ao Brasil. Astronomia, Física, Química, História Natural, Medicina, Cirurgia, Engenharia, Geografia, História Universal, História do Brasil, Sociologia, etc., etc.
 Sciencia é a revista ideal para o operário, o artista, o estudante. Trata de assuntos puramente científicos em linguagem acessível a todos. (Arquivo Roquette-Pinto, ABL, sem indexação (s. i.) Apud SCHVARZMAN. 2004, p. 101)

Assim, tanto Gilberto, quanto Luciana, em perspectiva que compartilho com Almeida, seriam, de fato, exceções em seus círculos por representarem esta regeneração, tanto do sertanejo do interior, quanto da elite litorânea. De certa forma, os dois personagens seriam, enfim, os agentes da própria dimensão educativa do longa, ou seja, aqueles que se tornariam referências ao público.

Ainda que Mauro não tenha se empenhado nas discussões sobre eugenia tanto quanto Roquette-Pinto, o cineasta, como vimos, estava imerso neste contexto e acreditava no potencial educador do cinema, como ferramenta para construção de uma identidade nacional.

Deste modo, enquanto alguns eugenistas defendiam seus posicionamentos em revistas, como Renato Kehl, ou na literatura, como Monteiro Lobato, ou em jornais, como tantos outros, era através principalmente do cinema educativo que Mauro e Roquette-Pinto se posicionavam. Não só os filmes analisados demonstram isso, como, também, as centenas de curtas-metragens produzidas pelo INCE para circularem em escolas e eventos educativos, trazendo mensagens de higienização, incentivo à cultura brasileira e uma defesa dos tipos nacionais e da miscigenação, opostas à eugenia negativa.

Com uma análise mais minuciosa, vestígios de discursos sobre eugenia, em suas diferentes formas, podem ser encontrados em outros filmes nacionais produzidos durante décadas de 1920, 1930 e 1940. *Argila* e *Descobrimento do Brasil* são apenas dois modelos escolhidos principalmente por sua produção envolvendo homens diretamente ligados não só ao cinema, como também ao campo das ciências. Assim, é notável a necessidade futura de perceber estes filmes como componentes de uma rede que, através de seus diálogos intertextuais, estabelecem códigos e convenções para falar sobre eugenia, possíveis apenas pela linguagem do cinema, tão singular

Por fim, como afirmado anteriormente, a partir dessas obras, uma camada ainda pouco analisada pela historiografia das ciências, que é a relação com o cinema, pode ser explorada para percebermos as diferentes formas pelas quais a eugenia se difundiu no Brasil e como esse meio de comunicação se tornou um campo de disputas para os diversos discursos

produzidos. Personagens como Gilberto, Luciana, Dr. Barrocas ou o próprio Jeca Tatu são apenas exemplos iniciais, que podem ser expandidos.

4 MOSTRAR O BRASIL AOS BRASILEIROS (E AOS ESTRANGEIROS)

Como conclusão, o quarto capítulo visa a explorar a cinematografia da década de 1930, sobretudo a partir dos filmes hollywoodianos, das fitas anteriores de Mauro e da produção da Cinédia.

A análise destes filmes ainda busca compreender a relação entre cinema e eugenia, mas, desta vez, destacando que a compreensão de Roquette-Pinto sobre o tema e a forma como foi representada nos filmes de Mauro é, de fato, singular. A produção da época abordou o tema da formação genética através de diversas formas, refletindo sobre questões como fotogenia, higiene, formação racial, deficiências físicas e até mesmo através do esporte.

Sendo assim, o capítulo analisa uma série de filmes, publicações em revistas e jornais da época e pesquisas norte-americanas para aprofundar esta relação entre cinema e eugenia e contribuir com reflexões sobre um tema ainda pouco trabalhado na historiografia brasileira.

4.1 Cinema, Política e... Ciência

Tendo em vista alguns pontos levantados nos capítulos anteriores, destaco que as análises dos filmes, do contexto histórico e das trajetórias de Mauro e Roquette-Pinto não seriam suficientes para se compreender a fundo as obras estudadas e a específica relação entre cinema e eugenia. É necessário, por fim, que a reflexão sobre a prática cinematográfica dessa década também seja realizada, uma vez que não entendo o longa-metragem como uma produção isolada, mas sim conectado a uma rede fílmica que estabelece diálogos constantes entre obras, contexto, idealizadores e a própria recepção.

É igualmente importante lembrar que, através das pesquisas, constata-se uma lacuna nos estudos sobre a eugenia e sua relação com o cinema brasileiro. Ainda que o tema tenha na literatura um campo já tateado no Brasil, sua afinidade com o cinema, todavia, ainda não recebeu a devida atenção.

Portanto, para aprofundar esta relação dos filmes de Mauro com a eugenia, tanto como ciência, quanto como movimento social, a análise da prática cinematográfica da década de 1930 como ferramenta educativa e política se torna fundamental. Como visto, desde Griffith

que a importância do filme é destacada, seja ele de ficção ou documental, como um veículo de comunicação contundente para a difusão e, como se acreditava, a imposição de ideias.

Tendo em vista estas questões, é importante esclarecer que, das obras mencionadas neste capítulo, não compreendo todas elas como filmes necessariamente de propaganda eugênica, no sentido da construção de um subgênero próprio. Entendo que os longas-metragens mencionados são produtos de seu tempo, atravessados por discursos e ideias que circulam em torno dos seus produtores e que, muitas vezes inconscientemente, expressam-se através dos filmes.

Deste modo, enquanto algumas produções focam o seu drama na defesa plena do discurso eugênico, como é o caso de *A cegonha negra* (Leopold Wharton, Theodore Wharton/1917), outras, no entanto, apenas representam a ideia como um plano de fundo para uma história principal, percebendo a eugenia como um sentido natural e universal de modernização (*O Descobrimento do Brasil e Argila*) ou reforçando modelos de perfeição que já circulavam no contexto da produção fílmica.

Também destaco que, pelo caráter polissêmico da linguagem cinematográfica e pela vasta relação da eugenia com outras áreas da ciência, o fato de um filme ter como foco discussões sobre raça, imigração, gênero ou saúde, não impede que uma leitura pelo ponto de vista eugênico possa ser realizada, tendo em vista, é claro, as relações entre imagem e contexto da obra.

4.2 Matem o Monstro!

A partir das reflexões lançadas, resgato o pensamento de Jeronimo Monteiro Filho, apresentado no capítulo anterior, para o desenvolvimento das reflexões. Como visto, para Jeronimo Monteiro Filho, a popularização do rádio e do cinema nos E.U.A conduziu aquela nação a uma “uniformização dos espíritos” e, conseqüentemente, para a organização nacional. Desta forma, Jeronimo entendia que o Cinema Brasileiro deveria emular o norte-americano em uma tentativa de utilizar as telas como “um forte subsídio, nas escolas, e na educação do povo, e uma força inestimável, para a formação da pátria culta, una e consciente”.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Jeronimo Monteiro Filho, “Os meios modernos de comunicação – sua influência sobre a educação e organização nacional”, *Educação*, IV (2-3): 218, agosto – setembro, 1928 apud: MORETTIN, Eduardo, Op. Cit., p.148.

Provavelmente a preocupação de Jeronimo com a exibição das nossas grandezas não era apenas interna, ou seja, para promover o Brasil entre os brasileiros, mas também externa. Segundo Jerônimo, além da questão educacional, os filmes também poderiam, conseqüentemente, revelar ao mundo “nossa grandeza, nossas realizações e nossos destinos”.¹⁵⁵

Sobre essa missão do filme de mostrar o Brasil ao mundo, é possível encontrar em críticas e notas sobre o cinema brasileiro na imprensa de 1930 diversos comentários sobre essa inquietação. É claro que esta necessidade de se apresentar ao estrangeiro, neste período, pode ser compreendida se tivermos em mente as diversas teorias deterministas produzidas na Europa que condenavam a América Latina por seu clima e pela intensa miscigenação. Logo, muitos intelectuais, em um esforço nacionalista, defendiam que a construção do “eu”, através das telas, deveria ser o de uma nação civilizada, contrária à condenação europeia.

De certa forma Humberto Mauro e Roquette-Pinto também mantiveram esta preocupação com a construção da imagem de um país grande e moderno, apesar de suas contradições internas. Mas, diferente de outros filmes da década, *O Descobrimento do Brasil* e *Argila* trataram de realçar que a modernidade brasileira poderia ser alcançada com o trabalho, a educação e, até mesmo, com a miscigenação eugênica, ou seja, extraindo o que havia de melhor em cada tipo antropológico e raça.

Posto isto, entenderemos a seguir os conflitos ideológicos que levaram Mauro e Roquette-Pinto a serem os poucos a trabalharem essa pluralidade étnica e cultural brasileira. No entanto, por hora, vale destacar que, em um período inicial do Governo Vargas, há diversos relatos de fotógrafos e cineastas que foram censurados por filmarem elementos que pudessem “denegrir” a imagem do país no exterior. Em uma de suas passagens pelo Brasil durante a década de 1930, Lévi-Strauss afirma que, após fotografar um grupo de crianças negras em Salvador, é detido por inspetores que o acusaram de cometer um ato hostil contra o país, pois, se a fotografia circulasse pela Europa, reforçaria a “lenda” de que havia brasileiros de pele negra e crianças descalças no Brasil.¹⁵⁶

O próprio Mauro, ao filmar *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro/1935), precisou encarar a censura do período, pois, ao assistir à cena do enterro na favela, nas palavras do diretor, alegou que “[...]mostrávamos muitos pretos, era triste demais”.¹⁵⁷ É

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Cia. Das letras, 1996, p.30.

¹⁵⁷ MAURO apud VIANY, 1978, p. 206.

curioso perceber que o Artigo 8, do Decreto N. 21.140, de 4 de abril de 1932, que justifica a interdição de um filme, elenca pontos como a ofensa ao decoro público, a sugestão de crimes ou maus costumes, a alusões que prejudiquem a cordialidade das relações com outros povos, o desrespeito a credos religiosos e por fim, o atentado, de qualquer forma, à dignidade nacional, à ordem pública, às forças armadas e ao prestígios das autoridades. Entende-se então que, “mostrar muitos pretos” poderia ferir, segundo a censura, a dignidade nacional.

Estes dados nos ajudam a perceber as contradições que permeavam a política nacional do período quanto à questão racial. Como visto, Vargas proclamava em discursos a necessidade da integração dos povos e Roquette-Pinto defendia uma miscigenação que não visava necessariamente ao embranquecimento do Brasileiro. Contudo, muitos intelectuais de opiniões contrárias também colaboravam com a organização institucional deste governo, portanto, as contradições entre os diversos discursos são compreensíveis.

De fato, esta domesticação das telas, realizada tanto por aparelhos do Estado, quanto por grandes estúdios de cinema, contudo, não era um fenômeno apenas nacional. A própria referência central do cinema brasileiro, Hollywood, manteve firme controle sobre as representações da sociedade norte-americana. Até mesmo os famosos filmes de horror que encantaram as plateias durante a década de 1930 abordaram a figura do degenerado, do atrasado ou do monstro como algo completamente obtuso à natureza dos Estados Unidos da América.

Angela Smith cita, como exemplo, os casos de *Frankenstein* (James Whale/1931) e *Drácula* (Tod Browning/1931), que tiveram seus monstros interpretados pelos imigrantes Boris Karloff e Bela Lugosi, respectivamente, sendo ambos, em seus próprios filmes, criaturas criadas por erros da ciência ou por mistérios do estrangeiro. Em suas análises, Smith esclarece que o eixo narrativo destas obras está presente no drama do monstro que surge para desestruturar as bases de famílias e relacionamentos que se enquadram nos padrões da normalidade eugênica.

Formada por restos de corpos e o cérebro de um criminoso, a criatura de Frankenstein se apaixona pela noiva, no dia de seu casamento, e desestabiliza a família que o rechaça pelo “horror de suas deformações”. Da mesma forma, o animalesco Drácula, por sua vez, ao desejar os sangues de Lucy e Mina Harper, rompe também com a estrutura da aristocrática família ao contaminá-la com seu gene impuro.¹⁵⁸

¹⁵⁸ SMITH, Angela. *Hideous Progeny*. Disability, Eugenics, and Classic Horror Cinema. New York: Columbia University Press, 2012, p.16.

Angela Smith, portanto, destaca a importância do gênero do Horror nas décadas de 1920 e 1930 para a mobilização de representações eugênicas no cinema Hollywoodiano. Ao analisar obras como *Frankenstein* (James Whale/1931) e *Drácula* (Tod Browning/1931), além de *O Médico e o Monstro* (Rouben Mamoulian/1931), *Monstros* (Tod Browning/1932), *O Homem Invisível* (James Whale/1933) e outras, a autora trabalha sobretudo com a exploração do “corpo deformado”, principalmente de quimeras e deficientes físicos, como forma de atingir o público através do grotesco, desenvolvendo assim uma conexão entre cinema, ciência e política.¹⁵⁹

Esta relação fica ainda mais evidente quando analisada a partir da história do médico eugenista Harry J. Haiselden e da produção do filme *A cegonha negra* (Haiselden, 1918). Percebendo a possibilidade de erradicar genes “defeituosos” no futuro, o Dr. Haiselden iniciou uma prática radical de eugenia, publicamente noticiada por ele em jornais. A prática consistia na “eutanásia” de bebês com deformações e problemas genéticos, o que também foi defendida por importantes nomes da comunidade eugênica norte-americana como Charles Devenport, Raymond Pearl e Irving Fischer que, sob o discurso da eugenia, buscavam alcançar um “aperfeiçoamento” da hereditariedade humana.¹⁶⁰

Um exemplo deste caso aconteceu em novembro de 1915, quando o Dr. Haiselden convenceu Anna Bollinger que seu filho recém-nascido, com uma série de “anormalidades”, não deveria ser operado, pois, ainda que sua vida pudesse ser salva, as “grosseiras deficiências físicas e mentais” permaneceriam, configurando-se também em um problema de hereditariedade para as próximas gerações. Cinco dias depois a criança não resistiu aos problemas e faleceu.¹⁶¹

Essa breve história, muito bem analisada por Martin Pernick, desdobra-se na produção do filme *A cegonha negra* (1918), escrito e estrelado pelo próprio Haiselden. O longa-metragem não apenas dramatiza o caso Bollinger, como também faz uma defesa aberta das práticas de Haiselden e da importância da eugenia na seleção de bebês geneticamente saudáveis para um “aperfeiçoamento” do “Homem Futuro”.¹⁶²

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ PERNICK, Martin S. *The Black Stork: Eugenics and the Death of “Defective” Babies in American Medicine and Motion Pictures since 1915*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p.: 3-6.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Ibidem.

O caso contado acima, apesar de muito interessante para pensarmos a História das Ciências e da Saúde, não tem como objetivo refletir sobre as condutas de Haiselden, mas sim pensar a transição de uma teoria considerada como ciência para uma narrativa fílmica, revelando, por fim, uma dimensão do cinema que Martin Pernick e David Kirby definem como um “campo de batalha para discussões sobre eugenia”.¹⁶³ Neste sentido, este campo de batalha opera como uma rede intelectual de interesses políticos, na qual estes filmes estão imersos.¹⁶⁴

Para compreender um pouco melhor este cinema Hollywoodiano, cito também o estudo de David Kirby sobre filmes de ficção científica no início do XX. O autor defende que um evolucionismo caricato e uma concepção rasa de eugenia seriam capazes de representar, nos E.U.A, uma aproximação genética entre homens e primatas através de uma degeneração de humanos em macacos, ou bestas, representando, nestes casos, o valor da eugenia para superar este preocupante “parentesco” e acelerar nossa evolução. O famoso filme *A ilha das almas selvagens* (Erle C. Kenton/1932), por exemplo, que narra as experiências de um cientista que transforma seres humanos em animais e bestas, contou com um especialista em eugenia presente no set durante a produção.¹⁶⁵

É importante perceber também que, a maior parte dos filmes de monstros citados, ainda neste período, encerram-se com a morte dessas quimeras degeneradas, ou seja, indicando que no mundo moderno e civilizado não há outro espaço para elas que não seja a ficção. Esta reflexão pode ser reforçada, inclusive, ao percebermos que apesar do cinema de horror e o *sci-fi* terem feito muito sucesso em Hollywood durante a década de 1930, com atores como Lugosi e Karloff interpretando suas criaturas, o filme *Monstros*, por outro lado, foi altamente rejeitado pela crítica especializada e por seus espectadores, sendo visto como um filme “grotesco”, realista demais.¹⁶⁶

Diferente dos outros, *Monstros* pouco utilizou maquiagem, ou efeitos práticos, optando por explorar majoritariamente as condições especiais de cada ator, com suas deficiências peculiares (figuras 35 e 36) e suas vidas normais no dia-a-dia do circo em que trabalhavam, possibilitando, inclusive, uma redenção final, com a vitória dos “monstros”

¹⁶³ KIRBY, David. The Devil in Our DNA. A Brief History of Eugenics in Science Fiction Films. *Literature and Medicine*, N.26, 2014, p. 85.

¹⁶⁴ ARMANI, Op. Cit., p. 145.

¹⁶⁵ KIRBY. Op. Cit., p. 83-108.

¹⁶⁶ SMITH, Op. Cit, p. 93.

sobre os vilões “normais”. Também é nítido que, enquanto os filmes mencionados anteriormente apresentavam criaturas “não-naturais”, ou seja, criadas por erros da ciência ou por misticismos do exterior, em *Monstros*, as pessoas vistas, com suas diversas particularidades, não passavam de cidadãos norte-americanos reais que trabalhavam e mantinham uma vida honesta.¹⁶⁷

Figura 14 – *Monstros* (Todd Browning/1932)



Fonte: IMDB, 2012.

Para alguns autores, a recepção de *Monstros* pelo público americano foi tão negativa que até mesmo as discussões sobre censuras mais rígidas no cinema foram discutidas, afinal, estes “monstros” poderiam realmente afetar famílias tradicionais como a criatura de Frankenstein em seus filmes.¹⁶⁸

No Brasil, através da imprensa da época, pouco se percebe uma reação negativa aos filmes de horror e monstros que faziam sucesso nos E.U.A, mesmo com as diversas campanhas por uma “limpeza” das telas, defendendo a exibição majoritária de filmes educativos. No entanto, ainda que se baseasse em um modelo de cinema Hollywoodiano, a

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ SMITH, Op. Cit., p. 94.

produção nacional não se interessou em dar palco aos monstros da ficção que brilhavam internacionalmente, e aos degenerados da vida real dedicou espaços muito específicos.

Para ser mais preciso, podemos notar a própria filmografia de Mauro com a Cinédia, ou seja, antes de 1934. Se, como visto, o campo em seus filmes era o espaço bucólico e paradisíaco, por onde circulavam os belos corpos da juventude, ambientes como bares, por outro lado, eram espaços de vícios e degeneração. Em *Ganga Bruta* (Humberto Mauro/1933), por exemplo, ao entrar em um bar em momento de tristeza, um dos protagonistas se depara com personagens que poderiam facilmente protagonizar o filme de Todd Browning.

O primeiro *take* é muito simbólico, um foco em uma garrafa quebrada no chão que logo é intercalado por uma cena composta por operários da obra local em uma disputa de força. Em seguida, acompanhada por uma trilha sonora cômica e alegre, as imagens revelam o cenário rústico e sombrio do bar, logo, o filme conecta uma sequência de *close-ups*¹⁶⁹ nos rostos dos diversos frequentadores, aparentemente mestiços, com deformações faciais, vícios e exageros, um grupo de marginais à ordem eugênica do núcleo principal (Fig. 37 a 42).

¹⁶⁹ Técnica de enquadramento para ampliar um determinado elemento da cena, normalmente usada no rosto dos atores para demonstrar emoções.

Figura 15 – Personagens em um bar em *Ganga Bruta*



Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano, 2019.¹⁷⁰

Com a entrada do protagonista, a mudança para uma trilha mais densa e a câmera pela perspectiva dos internos, que encaram o galã, escancara a diferença. Por fim, todos constatarem que aquele homem não deveria estar no mundo dos degenerados, encerrando a cena com uma briga entre o visitante inesperado e os homens do bar. Mas é interessante notar que, apesar dos homens não saberem, o protagonista havia cometido um assassinato. Para a narrativa o seu lugar deveria ser, de fato, entre aqueles marginalizados.

Também é importante perceber que os mesmos atores escolhidos por Mauro para desfilarem suas deformações faciais no violento e obscuro bar de *Ganga Bruta* interpretaram, em *Lábios sem beijos* (Humberto Mauro/1931), os bandidos que tentam atacar o casal de mocinhos (Fig. 43 e 44). Como na interpretação de Smith para o horror Hollywoodiano, na obra de Mauro, seus “monstros” também tentam interferir na ordem eugênica do casal padrão.

¹⁷⁰ O filme se encontra sob domínio público. Todas as imagens do filme utilizadas na dissertação foram retiradas do projeto Cinemateca Popular Brasileira, no site: www.armazemmemoria.com.br Acessado em: 2019.

Figura 16 – Cena de *Ganga Bruta*



Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano, 2019.

Figura 17 – Cena de *Lábios sem Beijos*



Fonte: Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano, 2019.¹⁷¹

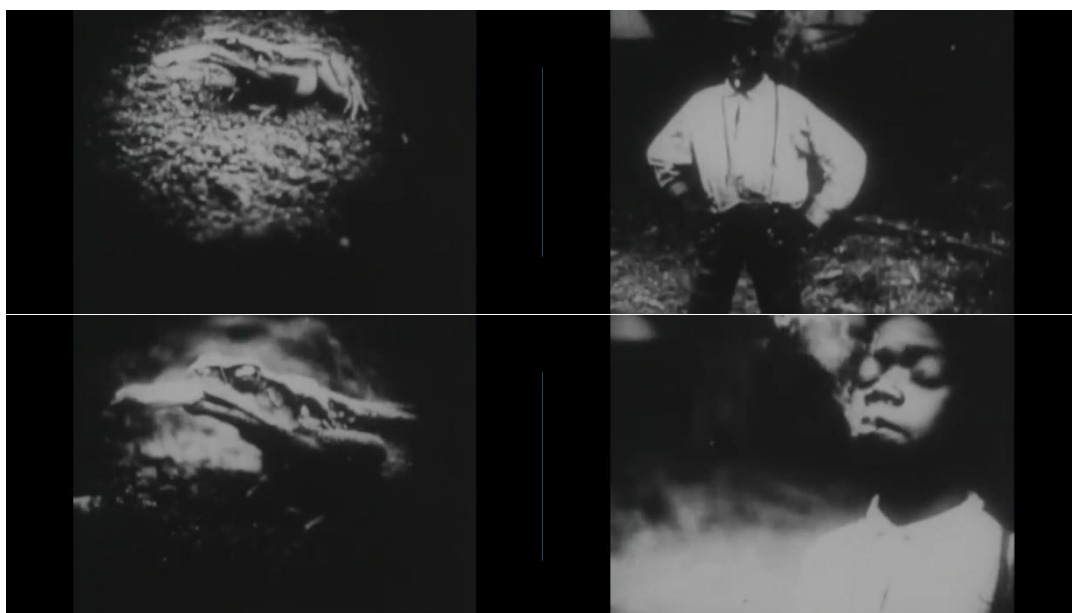
Enquanto em 1936, ao receber as primeiras influências de Roquette-Pinto, Mauro representa índios, trabalhadores e sertanejos sob o ideal da unificação nacional, antes deste período, sob a influência da Cinédia, no entanto, a perspectiva de Mauro sobre a classe operária, negros, mulatos e outras “imperfeições genéticas” ainda era a da marginalidade e da comicidade.

A representação da população negra na obra de Mauro segue muito as tendências do cinema mundial ao longo do século XX. Se em *O Descobrimento do Brasil* e *Argila* a

¹⁷¹ O filme se encontra sob domínio público. Todas as imagens do filme utilizadas na dissertação foram retiradas do projeto Cinemateca Popular Brasileira, no site: www.armazemmemoria.com.br Acessado em: 2019.

população negra é muito pouco representada (nem mesmo aparece no primeiro filme, por questões históricas), nos anteriores, aparecia de forma sempre caricata e preconceituosa. Em *Thesouro perdido* (1927), por exemplo, filme do início da sua trajetória, Mauro, em uma cena, realizou uma sobreposição de imagens para comparar um sapo com um cigarro na boca a um homem negro fumando (Fig. 45 a 48). Poderia ser um pequeno detalhe, mas representa um pensamento eugênico muito popular que ligava os vícios, o grotesco e a animalidade principalmente aos negros.¹⁷²

Figura 18 – Cena de *Thesouro perdido*



Fonte: PRAÇA, Guilherme F. Mariano, 2019.¹⁷³

Além de tais práticas condenáveis, o negro no cinema, principalmente durante a primeira metade do século, foi insistentemente associado aos principais vilões da eugenia, ou seja, uma população ligada aos vícios químicos e à cultura imoral que levaria casais a se relacionarem sem as exigências da eugenia. Esta construção da imagem hipersexualizada do negro é apenas uma dentre alguns estereótipos que os atores negros foram forçados a interpretar nos poucos papéis que recebiam no cinema, seja brasileiro ou estrangeiro. Ainda é possível perceber nos filmes outras condições destes personagens de pele escura, como o próprio isolamento dos negros, sempre encarnando coadjuvantes, seja como um empregado

¹⁷² STEPAN, Op. Cit., p.92-100.

¹⁷³ O filme se encontra sob domínio público. Todas as imagens do filme utilizadas na dissertação foram retiradas do projeto Cinemateca Popular Brasileira, no site: www.armazemmemoria.com.br Acessado em: 2019.

sem família, ou como a negra objetificada, ou o malandro das ruas. Mas, de uma forma geral, na primeira metade do século, sobretudo nos filmes da década de 1930, quando uma ideia de Brasil se construía na tela, um estereótipo negro se destacou: o negro civilizado que não se reproduzia e dedicava suas vidas às famílias protagonistas e eugênicas.

A própria construção da personagem Babá, interpretada por Pérola Negra em *Argila*, mantém esta tradição cinematográfica. Apesar de pouco aparecer, Babá é a empregada doméstica que trabalha e vive na mansão, dedicando sua vida à família de Luciana e, nos poucos momentos de fala, questiona a solidão amorosa da “Sinhá”. Babá, ao longo do filme, é sempre filmada de lado ou pela diagonal, nunca de frente, como Luciana, e possui poucas falas ou detalhes sobre a sua vida pessoal. Babá também não aparece como interesse amoroso dos personagens principais e também não apresenta nenhum desejo em outros personagens, afinal, a empregada negra estava fora da dinâmica racial explorada por Mauro e Roquette-Pinto.

Portanto, apesar da miscigenação receber uma especial atenção na obra de Mauro, assim como no projeto político estado-novista, a construção da presença negra na imagem do Brasil continuou infeliz pelo ponto de vista eugênico, ou seja, assumiu-se a democracia entre as raças, mas ainda tímida quanto às raízes desta formação. Desta forma, seria apenas a miscigenação entre o índio e português que deveriam compor essa nova unidade nacional, formadora da população do interior. A população negra, muito concentrada no litoral, até mesmo no cinema era marginalizada dos projetos de Nação.

Se Mauro não demonstrava muita preocupação na representação dessa população, Roquette-Pinto também tinha pouco conhecimento da cultura africana e de seus descendentes para incentivar uma representação dos mesmos nas telas. Na maioria dos textos do antropólogo, a atenção dada à população do interior, tanto de índios quanto de mestiços supera muito os comentários destinados aos negros brasileiros. Em 1941, segundo Souza e Lima, Gilberto Freyre afirmou inclusive que seu amigo Roquette-Pinto teria sugerido a necessidade de uma viagem missionária de cientistas brasileiros para a África, para conhecer a cultura do continente e seus impactos sobre a vida brasileira.¹⁷⁴

Portanto, o conhecimento sobre essas questões ainda eram escassos, logo, se negros e negras quase não apareceram nos filmes orientados por Roquette-Pinto e acabaram deslocados desta identidade nacional miscigenada, em outros filmes da época, muito mais influenciados

¹⁷⁴ SOUZA, Vanderlei Sebastião de; LIMA, Nísia Trindade. 2013. Op. Cit..

pelo racismo Hollywoodiano, muitos personagens negros nem mesmo apareciam de frente, para evitar que a imagem do país se associasse a esta população.

Em artigo para a *Cinearte*, Pedro Lima, um dos fundadores da Cinédia, deixa claro em 1929 quais deveriam ser os padrões estéticos e raciais para o cinema brasileiro ao defender a miss Brasil do ano como uma futura estrela de Hollywood. Para Pedro Lima: “Os americanos, o povo, se convencerá que os habitantes do maior paiz da América não são pretos, e que a nossa civilização, afinal de contas, é igualzinha a deles...”¹⁷⁵

Em seu famoso livro sobre o estudo do nacionalismo, Benedict Anderson sugere que percebamos as nações como “comunidades imaginadas”, ou seja, um grupo criado por laços de pertencimento que não se limita a uma cultura, ou ao território e as línguas faladas, mas sim à noção de pertencer e ser aceito por esta comunidade. Neste caso, indivíduos de diferentes etnias, raças ou culturas poderiam ser convidados ou mesmo excluídos dessa nação construída. Logo, os personagens negros nestes filmes são excluídos deste processo de construção de laços para a formação de uma identidade nacional.¹⁷⁶

Enfim, ainda que *O Descobrimento do Brasil* e *Argila* marquem uma nova fase na carreira de Mauro, com a influência de Roquette-Pinto, sua filmografia anterior, sobretudo os filmes citados acima, está vinculada à Cinédia. A empresa de Adhemar Gonzaga, figura importantíssima para o pensamento cinematográfico brasileiro e, como veremos, para a construção de outras imagens eugênicas do Brasil foi quem muito influenciou o cineasta mineiro e a industrialização do cinema no país.

4.3 Eugenia ou higienismo? Limpando as telas e construindo um Brasil

4.3.1 A influência neolamarckiana

¹⁷⁵ LIMA, Pedro. *Cinearte*, maio de 1929 Apud: HIRANO, Luis Felipe Kojima. O olhar oposicional e a forma segregada: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana brasileira (1930-1950). Aceno, Vol. 2, N.3, 2015, p.155.

¹⁷⁶ ANDERSON, Benedict R. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

Ainda que seja essencial uma reflexão sobre Adhemar Gonzaga para a compreensão da pesquisa, destaco a necessidade de, por hora, resgatarmos outra vez os estudos de Nancy Stepan para compreendermos melhor os caminhos que o cinema nacional traçou na década 1930 ao representar um Brasil eugênico e moderno.

Como visto, Stepan defende que, diferente da Europa e dos Estados Unidos, a eugenia no Brasil teria se mostrado muito mais “suave”, com uma influência forte da corrente neolamarckiana e do pensamento francês. Assim, esta construção de um cenário científico particular e da complexidade das estruturas políticas e sociais do Brasil foram fundamentais para diferenciar alguns traços da eugenia do cinema hollywoodiano para o brasileiro, ainda que a influência do primeiro tenha sido basilar para o segundo.

No contexto norte-americano surge uma curiosa quantidade de ficções-científicas e filmes de horror, que abordavam de diversas formas os conceitos difundidos. No Brasil, este tema, como visto, pouco atraiu as produtoras e os críticos que estavam preocupados com a imagem do país para o exterior e com a superação dos atrasos através de um cinema limpo. Como mostra Morettin, a crença destes grupos na “eficácia do poder de transformação operado pela imagem sobre aspectos da realidade”¹⁷⁷ não apenas fortalecia as bases educacionais sobre as quais o filme brasileiro se construía como, também, inclinava-os a pensar um cinema nacional mais harmônico, proporcional e limpo.

Assim, retornando à afirmação de Stepan, sobre as particularidades do conceito de eugenia em cada lugar e tendo em vista os exemplos acima, podemos perceber que o conceito de eugenia foi dinâmico. Até mesmo em escalas menores, como o cenário brasileiro, a ideia foi extremamente controversa durante a primeira metade do XX e mesmo para a historiografia, posteriormente.

Segundo Wegner e Souza, entre os anos de 1920 e 1930, a palavra eugenia era utilizada como sinônimo de modernidade cultural e se assimilava às ideias de progresso, evolução, civilização e o que houvesse de “atual” na ciência moderna. Pesquisando a imprensa do período, principalmente pelas sessões esportivas, os cadernos femininos e os textos sobre ciências, podemos constatar que o emprego da palavra eugenia ganhava um caráter quase religioso, como um “espírito eugênico” que pairava sobre a nação. Para Wegner e Souza, a eugenia era interpretada, em muitos casos, de fato, como a “nova religião da

¹⁷⁷ MORETTIN. Op. Cit., p. 96.

humanidade” e, em outros, como a “ciência do futuro”, que salvaria as novas gerações das condenações biológicas.¹⁷⁸

Wegner e Souza também reforçam a complexidade deste campo, e analisam um exemplo clássico dos conflitos, que se encontra nas divergências entre Roquette-Pinto e Renato Kehl, que, apesar de discordarem quanto ao tema da miscigenação, do caráter imigratório e diversos outros pontos, concordavam, no entanto, que a hereditariedade não estava relacionada a elementos externos ao gene.¹⁷⁹ O próprio Roquette-Pinto, ainda no final da década de 1920, ataca estas concepções neolamarckianas ao afirmar que a ideia de eugenia ainda não estaria clara para muitas pessoas e, mesmo no Congresso Brasileiro de Eugenia, havia indivíduos para quem eugenia significava apenas um novo termo da moda para a velha “Higiene”.¹⁸⁰ O desabafo de Roquette-Pinto denuncia uma compreensão bem comum deste conceito também na imprensa da década de 1930, ou seja, uma relação muito próxima entre o aperfeiçoamento do homem moderno e do seu meio.

Portanto, como visto, esta opção pelo não divórcio entre o homem e o meio se torna uma das bandeiras da corrente neolamarckiana e se adapta muito bem ao pensamento latino-americano de início do século, sendo adotado, assim, por muitos cientistas. Esta característica de influência francesa, segundo Stepan, era o que principalmente afastava o pensamento eugênico na América Latina dos Estados Unidos e do resto da Europa.¹⁸¹

Afinal, esclarecer estas características sobre a eugenia nos anos de 1930 é fundamental para compreendermos o lugar das representações de *O Descobrimento do Brasil* e *Argila* na filmografia do período e, naturalmente, no conjunto de representações construídos por estes filmes. Enquanto Mauro e Roquette-Pinto, como visto, optaram pela construção de um Brasil plural, pelo elogio à miscigenação, pelas representações da democracia racial, das divisões entre classes e dos embates entre litoral e interior, defendendo a boa genética brasileira com base em Mendel, outros estúdios, ao contrário, seguiram o caminho da borrada fronteira entre o higienismo e a eugenia, optando pelos ambientes limpos, luxuosos e corpos esbeltos.

Ao analisar a biografia de Gonzaga, Sheila Schvarzman observa que, na década de 1920, um ideal eugênico próximo ao higienismo já era projetado pelo crítico e seu grupo, que

¹⁷⁸ WEGNER, Robert; SOUZA, Vanderlei Sebastião de. Eugenia ‘negativa’, psiquiatria e catolicismo: embates em torno da esterilização eugênica no Brasil. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.20, n.1, jan.-mar. 2013, p. 264-265.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ ROQUETTE-PINTO, 1982. Op. Cit., p.43.

¹⁸¹ STEPAN, Op. Cit. passim.

defendiam a influência Hollywoodiana e o desenvolvimento do cinema educativo. Assim, segundo Gonzaga, a fotogenia de uma sociedade branca e moderna deveria ser o foco das lentes. Vale acentuar que o termo *fotogenia* contém uma acepção racista no caso da *Cinearte*, ou seja, o belo, neste caso, seria o padrão estético branco. Em sua autobiografia, citada por Schvarzman, Gonzaga também afirma que o cineasta brasileiro não poderia apresentar tipos maltrapilhos e pobreza em suas imagens, como no cinema europeu, mas sim um Brasil bonito, moderno, e bem vestido, como o norte-americano.¹⁸²

Esta insistente associação entre eugenia e saneamento, higiene social e higiene mental era defendida, sobretudo, pela corrente neolamarckiana que, como visto, aceitava a possibilidade de transmissão genética de caracteres adquiridos, aproximando assim a ideia de um ambiente limpo à garantia de uma prole eugênica.¹⁸³ Consequentemente, esta corrente, tão forte no Brasil entre cientistas e leigos, tornou-se logo uma resposta atraente para a resolução de muitas mazelas sociais, ambientais e biológicas.

É importante também destacar que, segundo Paulo Emílio Salles Gomes, a partir de 1934, o cinema brasileiro sofre um colapso inicial e algumas mudanças severas. Apesar de conseguir produzir aproximadamente 120 filmes até 1949, mantendo a média da década anterior, a produção fílmica, no entanto, tornou-se muito mais dependente do circuito carioca, especialmente pela *Cinédia*, do produtor e crítico Adhemar Gonzaga.¹⁸⁴ Ainda que outras empresas tenham se destacado na época, como a Brasil Vita Films, da atriz Carmem Santos, é a Cinédia quem conquista as maiores bilheterias e melhores críticas e, através da revista *Cinearte*, quem melhor esboça o seu plano cinematográfico para o país.

4.3.2 Uma deliciosa coleção de carinhas bonitas

Tendo em vista a importância deste estúdio e sua relação com a eugenia, é importante que algumas obras sejam apontadas e brevemente analisadas para termos uma noção de como esta relação ocorreu. Assim, como exemplo primordial, sendo uma das produções de maior

¹⁸² SCHVARZMAN. Op. Cit., p.34.

¹⁸³ STEPAN, Op. Cit, p.94.

¹⁸⁴ GOMES, Paulo E. Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 71.

cobertura e bilheteria da década de 1930, destaco *Bonequinha de Seda* (Oduvaldo Viana/1937).

O filme da Cinédia foi especialmente enaltecido pela reunião dos dois elementos mais importantes desta “higiene eugênica” citada por Stepan, ou seja, a harmonia de faces belas e ambientes limpos e luxuosos. O jornal *A Noite* exalta, por exemplo, “[...] uma deliciosa coleção de carinhas bonitas, de corpos floridos de mocidade e de sorrisos alegres”, acrescentando que o próprio diretor teria caminhado por toda a cidade a procura de “gente bonita para fazer uma coleção empolgante”.¹⁸⁵

O jornal ainda continua os elogios à produção e, por fim, destaca que, de todas, a que mais magnetizava e prendia os olhos era “[...] Déa Silva, essa loura cheia de delicadeza no desenho de seu rosto sereno [...] Fotogênica e essencialmente cinematográfica.”¹⁸⁶ A descrição da atriz já revela minimamente o perfil étnico no qual a mesma se encaixava, sendo elogiada, sobretudo, por ser “loura cheia de delicadeza no desenho de seu rosto”, no entanto, podemos refletir ainda mais e perceber que a mesma também se adequava ao padrão eugênico da moderna mulher brasileira, explorada exaustivamente pelo cinema.

Em curiosa sessão sobre a beleza da mulher, escrita pelo “Consultório Científico da Belleza”, na revista *Cinearte*, um texto de setembro de 1936 defende que, ao se libertar do sedentarismo que deformou seu corpo e suas feições, a mulher moderna passou a não apenas conquistar seus espaços na resolução de problemas da pátria, mas, principalmente, a se preocupar mais com a sua saúde e a sua beleza, fontes de vida e maior manancial de sedução e domínio feminino. No texto, a norte americana, sobretudo, seria o exemplo ideal desta mulher moderna, pois:

Ali multiplicam-se por todos os recantos os Institutos de Nutrição, espalham-se, por todos os ângulos da grande nação, os salutareos princípios da Hygiene Alimentar, methodiza-se a gymnastica, cultua-se a eugenia e o resultado desta obra sabia e fecunda é a fixação de um typo racial, sem favor, um dos mais perfeitos que a história já registrara. (*Cinearte*. “Consultório Científico da Belleza”, 16/09/1936, p.06)

O jornal ainda afirma que a “mulher americana” seria um tipo *standart* da mulher moderna, “quase que emancipada de certos defeitos”, agraciada com beleza inconfundível e exuberante mocidade. O texto ainda é acompanhado, por fim, da propaganda do “Creme

¹⁸⁵ “Um “biscuit” ao lado da “Bonequinha de Sêda””, *A Noite*, Ano XXV, N. 8880, 21/10/1936, P.05.

¹⁸⁶ Ibidem.

Rugol”, que promete para as mulheres um branqueamento da pele, tornando o rosto mais formoso e a “volta da sorte” em três dias.

Estes breves parênteses sobre a ideia de uma mulher moderna no Brasil são essenciais para compreendermos também a representação eugênica da mulher no cinema, afinal, voltando a *Argila*, a própria personagem Luciana se enquadra neste perfil descrito pelo Instituto. Em outra cena da obra de Humberto Mauro, ao acordar de sonhos intranquilos, Luciana encontra a empregada Babá à beira de sua cama, reforçando para a protagonista que se sentia muito triste em ver sua “Sinhá” tão solitária, sem um marido, triste como uma mulher feia e pobre. Luciana, segundo Babá, não merecia esta condenação, tendo em vista toda a sua beleza.

Retornando à *Bonequinha de Seda*, a revista *Cinearte* ainda reforça que: “Além dos ambientes deslumbrantes e a atmosfera encantadora em que se desenvolve o filme, é um trabalho de valor que marcará a nova era do cinema brasileiro.”¹⁸⁷ De fato, a recepção do filme foi tão positiva que, além de ser elogiado pelo próprio Getúlio Vargas, tornou-se um dos principais filmes exaltados como a “imagem do Brasil” desejada no exterior.

Em carta do Comitê de Estudos Latino Americanos, da Universidade de Michigan, em 1939, endereçada a Edgar Roquette-Pinto, o presidente do comitê pede ajuda ao antropólogo para convencer o Departamento de Imprensa e Propaganda que liberasse alguns filmes que mostrassem a vida brasileira para a Universidade, dentre eles o próprio *Bonequinha de Seda*. Na carta, como forma de convencer as autoridades brasileiras, o remetente lembra a importância do cinema como propaganda no exterior e a grande influência de Roquette-Pinto com as autoridades nacionais.¹⁸⁸ Portanto, *Bonequinha de seda* é apenas um exemplo dentre os tantos filmes lançados pela *Cinédia* que receberam os elogios pela beleza, harmonia e luxo de seus atores e cenários.

O outro exemplo que também pode ser analisado é a recepção do filme *Direito de pecar* (Leo Marten/1940), que, para a *A Scena Muda* se destaca na fita principalmente os seus cenários, pois o filme “[...] o é sob os seus variados aspectos de enredo original, efabulação perfeita, ambientes luxuosos e de técnica perfeita”.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Franklin Araújo. “Sobre o Cinema brasileiro”, *Cinearte*, Ano XI, N. 442, 01/06/1936, p.11.

¹⁸⁸ Carta do *Committee on Latin-American Studies* da Universidade de Michigan, 13/01/1939 para Dr. Edgar Roquette-Pinto, Rio de Janeiro, Brasil.

¹⁸⁹ *A Scena Muda*, Ano. XX, N. 1002, 04/06/1940, p.31.

Outras produções da Cinédia também apresentam, ao longo da década de 1930, os requisitados cenários ricos e limpos, em cassinos, hotéis e mansões. Produções como *Lábios sem beijos* (Humberto Mauro/1930), *Ganga Bruta* (Humberto Mauro/1933), *Alô, Alô, Brasil* (Wallace Downey/1935), *O Jovem Tataravô* (Luiz de Barros/1936), *24 Horas de sonho* (Chianca de Garcia/1941) esbanjam esta imagem de um país luxuoso, fotogênico e moderno através de seus cenários exuberantes e sua “deliciosa coleção de carinhas bonitas”.

Atenção especial também deve ser dada ao elogiado *Mulher* (Octávio Gabus Mendes/1931), obra em que o ambiente “[...] é dos que melhor impressionam os fãs. As suas luxuosas montagens [...] são das mais belas que já apareceram em filmes nacionais”, os elogios ainda continuam por *A Scena Muda*, afirmando que por tudo estar disposto de modo fotogênico é que agradaria tanto ao público assistir *Mulher*.¹⁹⁰

O próprio diretor Octávio Gabus Mendes, em artigo para a revista *Cinearte*, em 1932, já havia deixado claro como compreendia o cinema brasileiro. Para ele, o filme nacional, sobretudo, deveria ser propagandístico, exaltar as qualidades do país e, como vimos anteriormente, mostrar às nações do mundo que também alcançamos o progresso e a modernidade. Para o autor de *Mulher*, ligado ao grupo da *Cinearte/Cinédia*:

O facto de se fazer cinema, aqui, não é a finalidade ganhar dinheiro. Esta é a consequência logica, sendo bom o producto. O facto, a questão moral, é mostrar o Brasil aos brasileiros. Dar ao brasileiro a confiança em si mesmos. Provar que ele é digno de figurar ao lado de qualquer grande povo civilizado. Apresentar, pela vista, o órgão que mais se fere e mais impressiona, o quanto vale a nossa terra, o nosso progresso, a nossa educação, cultura. Mostrar que respeitamos também uma bandeira. Que temos obrigações moraes com a Patria, a família e a sociedade. Que temos um lar moderno, cheio de cousas interessantes. Que temos coleguismo. Que temos religião. Que temos moral. Que nos educamos. Que produzimos. Que cultivamos. Que inventamos. Que atingimos todas as metas do moderno paiz. Tudo isso podemos mostrar ao redor de historias como querem nossos fans de Cinema e com typos e artistas que têm fotogenia, por que duvidar disso seria negar a gente bonita que vemos diariamente pelas ruas e que offerece muita fotogenia, elegância, bom gosto e inteligência que o cinema aproveitará bem. (Octavio Mendes, “Cinema brasileiro”, *Cinearte*, Ano. VII, N.315, 09/03/1932, p.07)

Este pensamento de Mendes e Gonzaga, que cercava a *Cinearte*, ainda pode ser reforçado por outras palavras do diretor de *Mulher*, mas desta vez em crítica ao filme *Acabaram-se os otários* (Luis de Barros/1929), Mendes afirma:

Mas o que eu não acho que seja correto, é mostrar aspectos pouco atraentes e, sobretudo, aspectos que envergonham. E, nesse film, Lulu de Barros ou se esqueceu ou não reparou, mas há um bom numero de locaes pessimamente escolhidos, como aquelles fundos de quintal. E, dos locaes formosos de São Paulo, diga-se, ainda não

¹⁹⁰ *A Scena Muda*, Ano XI, N. 536, 01/06/1931, p.21.

foram os melhores e mais bonitos os focalizados. E, isto, também, deve merecer especial reparo. A produção tem um indiscutível mérito. É BRANCA! Ou, antes, não é “imprópria” e nem “científica”! É DECENTE E ATÉ INGENUA. (Octavio Gabus Mendes, “De São Paulo”, *Cinearte*, Ano. IV, N. 186, 18/12/1929, p.20. Apud MORETTIN, 2013, p. 98 - ênfase no texto original)

As palavras de Mendes em 1929 e 1932 e a de Gonzaga, citada no início, indicam o posicionamento seguido pela maior produtora de filmes da época, a Cinédia, e pela revista *Cinearte*. O destaque de Mendes para a produção “branca” de *Acabaram-se os otários* também merece ênfase, visto que, a participação de negros ou mestiços neste período do cinema ainda é muito problemática. Em obras disponíveis ao público, que podem ser consultadas com facilidade, como *Lábios sem beijos*, *Ganga Bruta*, *O jovem tataravô* e *Alô, Alô, Carnaval*, a presença de negros é visivelmente marginalizada, como já mencionado, ocupando os espaços principalmente das domésticas em mansões ou dos vagabundos nas ruas.

Assim, a idealização de um Brasil branco, moderno, luxuoso e limpo encontra nos estúdios e nas telas do cinema um espaço para se construir e não apenas “propagandear” o país para o exterior, mas, como afirma Gonzaga, mostrar o Brasil aos brasileiros, reforçar a confiança no progresso da nação e educar esta massa para se atingir o futuro eugênico almejado. Para se construir esta realidade nos filmes, portanto, era necessário que as telas fossem “eugenizadas”, assim, extirpou-se os tipos negros e miscigenados, valorizou-se a “fotogenia” da juventude branca e se descobriu um Brasil de interiores luxuosos, distante do selvagem, da natureza.

Apesar do valor eugênico dos ambientes soberbos, da harmonia e, principalmente, de uma fotogenia de seus atores, também é importante destacar o poder dos esportes “visando o alto ideal eugênico e patriótico”¹⁹¹ no cinema. Em análise do *Cinejornal Brasileiro* e de outras publicações oficiais entre 1937 e 1945, Clara Teixeira percebe uma construção do “novo homem brasileiro” através da promoção da cultura física. A autora defende que este tipo, segundo os materiais analisados, deveria ser, principalmente branco, belo, forte, viril (para gerar mais brasileiros “eugenizados”) e dócil (para aceitar as intervenções do Estado sem resistência), sendo a criança saudável, conclui a autora, a imagem do novo e da evolução do brasileiro.¹⁹²

Neste período dois filmes esportivos foram lançados com algum destaque pela imprensa, *Football em família* (Ruy Costa/1938) e *Alma e corpo de uma raça* (Milton

¹⁹¹ “Gymnastica – Gymnastica Feminina no Botafogo Club”, *A Noite*, N.6968, 21/04/1931, p.08.

¹⁹² TEIXEIRA, Clara. *Cinejornal brasileiro: eugenia adaptada no Estado Novo*. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v.8, jul./dez. 2011, p. 164.

Rodrigues/1938). Enquanto o primeiro filme recebe elogios apenas pelo bom humor e pela fotogenia da protagonista Ítala Ferreira, o segundo, por sua vez, é lembrado pela importância do filme para a divulgação do esporte. O jornal *A Noite*, inclusive, elogia a “[...]grande iniciativa de propaganda eugênica, que o flamengo teve, e a Cinédia encampou”.¹⁹³

Em *Alma e corpo de uma raça*, a história acompanha uma simples disputa amorosa entre dois jovens atletas do Flamengo por uma moça, interpretada por Lygia Cordovil, que era descrita como “um typo eugênico, de linhas puras e movimentos harmoniosos”¹⁹⁴ e como “a mais linda nadadora do Brasil”¹⁹⁵. No entanto, o filme tem como cenário, principalmente, os espaços de treinamento do clube que, em seu plano de fundo, pelo que podemos compreender dos relatos e sinopses, fazia-se presente o desfile de corpos jovens, saudáveis e atléticos deste “novo homem brasileiro”.

Segundo o site oficial da Cinédia, o filme de Milton Rodrigues era um semi-documentário da epopeia do esporte brasileiro contracenado por atletas do Clube de Regatas do Flamengo e atores profissionais. Ainda segundo o site, o filme estreou no dia 14 de novembro de 1938, mas no dia seguinte integrou o calendário de comemorações da Proclamação da República e foi assistido às 22 horas, no Rio de Janeiro, por Gustavo Capanema, D. Darcy Vargas, Amaral Peixoto e pelo próprio presidente Getúlio Vargas, que esboçou contentamento com o filme. Segundo Drummond, *Football em família* também teria sido assistido por Vargas, indicando assim a aproximação destes filmes com o “alto ideal eugênico” dos esportes proposto pelo Estado Novo.¹⁹⁶

Apesar deste projeto de eugenia através dos esportes ter recebido um caráter quase oficial no Brasil e ter sido visivelmente abraçado pela imprensa, a ideia, mais uma vez, não era unânime, recebendo críticas principalmente dos partidários da corrente mendeliana. Octavio Domingues em nota lamenta que colegas eugenistas estivessem seguindo o “errado caminho” da confusão entre eugenia, higiene e ginástica, afirmando também que:

Entre nós, quando nossos higienistas se orgulham em recomendar limpeza, bons hábitos higiênicos, abstinência de álcool, fumo ou outros entorpecentes, ou quando [promovem] ginásticas nacionais, fazem-no pensando que o que uma pessoa adquire em uma vida é transmitido para a prole. Assim, uma maneira de aprimorar

¹⁹³ R. “Cinema”, *A noite*, Ano. XXVIII, N. 9338, 09/02/1938, p.05.

¹⁹⁴ Jornal dos sports, 2 de agosto de 1937, p.01. In: DRUMMOND, Maurício. Nações em jogo: esporte e propaganda política nos governos de Vargas (1935-1945) e Peron (1946-1955). Dissertação de Mestrado apresentada ao PPG em História Comparada, IFCS, UFRJ, 2007, p.76.

¹⁹⁵ O Globo sportivo, 31 de março de 1944, p.4. In: DRUMMOND, p.76

¹⁹⁶ Ibidem.

geneticamente a raça seria adotar essas medidas, de modo que em poucas gerações nosso povo se veria transformado em puros gregos de belos corpos e fisionomias. (STEPAN, 2005, p.103)

Tendo em vista estas obras e a recepção pela imprensa, por fim, reforço a análise de Schvarzman, que afirma que este grupo de críticos e cineastas formado por Gonzaga através da Cinédia e da revista *Cinearte* reproduzia um pensamento eugênico que era fruto de um elitismo que catalisava para as telas o “conflituoso embate pela definição de uma identidade nacional, em que a eugenia estava implicada, com seu conteúdo moralizante, seu racismo contra negros e mestiços [...]”.¹⁹⁷ A própria preferência pelo cinema de estúdio, posado e tratado revela a aspiração da Cinédia em ter o controle das imagens produzidas, de forma a não escapar em suas obras o que não seria conveniente, o que seria imperfeito, deixando, assim, para a *Cinearte* a batalha contra o cinema natural, sem retoque.¹⁹⁸ Apesar dos filmes citados acima serem produções da Cinédia (com exceção de *Football em família*), vale destacar que tal prática não era exclusiva desta produtora, sendo muito comum, inclusive, nos filmes Hollywoodianos que inundavam as salas brasileiras.

A produção norte-americana, como visto na citação a Gonzaga, também reforçava os ambientes soberbos e a fotogenia de seu elenco, no entanto, a paranoia e o horror da degeneração e da deformação também tomaram forma nas telas através de monstros e criaturas primitivas, como visto anteriormente. Assim, tendo em vista o pensamento eugênico brasileiro e a necessidade de firmar uma identidade nacional e se auto representar como uma nação moderna, é fácil compreender o porquê do horror e do marginal não conquistarem tanto espaço nas câmeras brasileiras deste período.

Por fim, tendo em vista esta perspectiva, reforço a afirmação de João Luiz Vieira, ao constatar que o que aqui chegava da dominante produção Hollywoodiana celebrava um “mal disfarçado racismo” e tanto as revistas internacionais quanto as nacionais, como a *Cinearte*, ao pensarem o cinema sobre essas bases valorizavam a “hegemonia de um padrão de beleza branco, onde a fotogenia era sinônimo de ambientes luxuosos e higiênicos por onde circulavam, de preferência, os corpos jovens e saudáveis”.¹⁹⁹

¹⁹⁷ SCHVARZMAN, Op. Cit., p.35.

¹⁹⁸ Ibidem.

¹⁹⁹ VIEIRA, João Luís. *Industrialização e cinema de estúdio no Brasil: a fábrica Atlântida*. In: GATTI, André; e FREIRE, Rafael de Luna (org). Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009.

Claramente, como observamos pelo mapeamento de Paulo Emílio Salles Gomes, o cinema do período destacado vai muito além dos filmes abordados pela pesquisa. Apesar de ter optado pelos maiores sucessos da Cinédia no período, ainda poderíamos destacar as produções de Mauro com Edgar Roquette-Pinto pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, a filmografia da Brasil Vita Films e ainda lembrar das pequenas produtoras que se esforçavam para colocar filmes no circuito nacional. No entanto, apenas a produção da Cinédia e os discursos de Gonzaga, Mendes e Mauro no período já seriam o suficiente para um trabalho muito maior e mais apurado.

Sendo assim, reforço o que foi lembrado anteriormente: o pensamento eugênico presente na filmografia da década de 1930 não se limitou à Cinédia. A ideia de se construir uma identidade nacional sobre uma base moderna e luxuosa era, de fato, um projeto apreciado e abraçado pela imprensa, artistas e intelectuais, de uma forma geral. No mais, ainda que alguns filmes do período não tenham optado pelo luxo e pela fotogenia, de uma forma ou de outra também abordaram a questão da eugenia, ou através da imigração, como *O Descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro/1937), ou pela perspectiva da escolha de um par ideal, com os diversos triângulos amorosos em romances do período, ou mesmo nos discursos médicos e patrióticos de obras como *O grito da mocidade* (Raul Roulien/1937).

Logo, compreendo que o cinema brasileiro durante a década de 1930, e, de certa forma, mesmo em alguns momentos de 1920 e 1940, revela-se um campo fértil para o estudo das representações sobre eugenia e, conseqüentemente, sobre as discussões em torno da construção da identidade nacional e do moderno homem brasileiro.

CONCLUSÃO

Tanto *O Descobrimento do Brasil*, quanto *Argila* pertencem, portanto, a um contexto em que as ideias sobre ciência e educação que circulavam pelos meios intelectuais influenciavam diretamente na produção de filmes que eram utilizados como ferramentas políticas. Para Nancy Stepan, “nenhuma ciência escapa aos valores políticos da sociedade em que é produzida”²⁰⁰ e, como visto nas palavras de Barros, o cinema tampouco escapa a estes valores.²⁰¹ Logo, a aproximação entre cinema e eugenia durante as décadas de 1920, 1930 e no início de 1940 aconteceu de diversas formas que, naturalmente, necessitam de maiores estudos, mas, de fato, o elo político estabelecido entre estes dois campos foi o que marcou essa aproximação.

De uma forma geral, entendo este processo de aproximação entre cinema e eugenia ao longo das três décadas pela visão da própria História Política e, por fim, aplico ao contexto brasileiro a ideia de Pernick, resgatada por Kirby, que vê o cinema neste período como um campo de batalha para as discussões sobre eugenia.²⁰²

No entanto, apesar desta generalização inicial sobre o processo, a pesquisa focou sobretudo na década de 1930. Quanto à especificidade deste período, percebo que a eugenia no Brasil, nessa fase, atraiu uma crescente classe média que “ansiava por promover seu papel como especialistas da vida social”, sendo esse, logo, o mesmo grupo que investia na produção de filmes e na construção de uma “vida social”, nas telas, que fosse compatível com o Brasil moderno e eugênico que ansiavam.²⁰³

Isto posto, é neste momento que o cinema da Cinédia mais cresce com produções de sucesso de bilheteria e crítica, possibilitando à empresa a realização de filmes cada vez mais caros e complexos, onde as ideias de um país eugênico se estabeleciam cada vez mais através da fotogenia, da higiene e dos salões luxuosos. Também nesta década é o momento que se estabelece no Brasil um novo Governo, com uma proposta de Brasil, ligada a uma camada intelectual que exaltava o nacionalismo e pensava na formação do próprio “Homem brasileiro”.

²⁰⁰ STEPAN, Op. Cit., p. 77.

²⁰¹ BARROS, Op. Cit., p. 50.

²⁰² KIRBY, Op. Cit., p.85.

²⁰³ STEPAN, Op. Cit., p.52.

Em *Argila*, o personagem do Dr. Barrocas se estabelece como uma crítica às camadas médias e às elites desnacionalizadas e preocupadas com os grandes salões e a fotogenia. Esta interpretação sobre o personagem representado na tela possibilita, inclusive, um diálogo dos filmes estudados com a própria produção da Cinédia apresentada. Afinal, dois projetos de Brasil são visíveis, tanto em *Argila*, quanto na relação entre os filmes. Se por um lado, como visto, há um Brasil voltado para as influências norte-americanas, pautado no cinema Hollywoodiano, um país “fotogênico”, branco e de grandes mansões limpas e luxuosas, por outro lado, há a crítica de Humberto Mauro e Roquette-Pinto a essa desnacionalização, a esse mascarado projeto de eugenia que condenava a realidade do “Homem brasileiro”.

Logo, se o pensamento eugênico de Roquette-Pinto já se distanciava de certas correntes neolamarckianas que circulavam pelo Brasil e de um mendelianismo radical do estrangeiro, as representações do seu pensamento nos filmes, consequentemente, também se afastavam, sobretudo, do que era proposto pela Cinédia. O projeto de um país moderno pensado por Mauro e Roquette-Pinto passava pela regeneração de uma elite desnacionalizada, a valorização do interior e da própria miscigenação, tornando possível a consolidação de uma formação genética e cultural muito mais ampla do que a idealizada pela Cinédia e por intelectuais e cientistas que insistiam em desvalorizar a união do país.

Para Nancy Stepan, apesar das diversas discussões sobre raça, eugenia e miscigenação que circulavam no país, a figura representativa intelectualmente da década de 1930 não foi alguém como Renato Kehl com seu determinismo, mas sim Gilberto Freyre. As defesas de Freyre da existência de uma “harmonia” racial no Brasil levaram o intelectual a argumentar que o país seria um caso único, por criar uma civilização na América a partir de uma mistura racial “lusu-tropical”. Logo, foi o pensamento de Freyre que forneceu a base para as teorias raciais brasileiras e que dominou as interpretações de história e nacionalidade por longos anos.²⁰⁴

Esta ideia de um Brasil racialmente harmônico e que chegaria ao progresso através de uma eugenia que valorizasse a miscigenação dos melhores tipos de cada raça foi, portanto, essencial no desenvolvimento de *O Descobrimento do Brasil* e *Argila*, marca a influência do antropólogo Edgard Roquette-Pinto sobre o cineasta Humberto Mauro e projeta um Brasil moderno em um contexto de intensos debates sobre a formação racial do “Homem brasileiro”.

²⁰⁴ STEPAN, 2005, p.176.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Claudio A. *O cinema como “agitador de almas”*: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.
- ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- ARMANI, Carlos Henrique. História intelectual e redes contextuais. *Anos 90*, Porto Alegre, v.20, n.37, p.137-150, Julho de 2013.
- BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge (Org.). *Cinema-história*: teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- BERNADETTE, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Editora Brasiliense, 7º edição, 1980.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, s/d.
- CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.
- DÁVILA, Jerry. *Diploma de brancura*: política social e racial no Brasil – 1917 – 1945. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- DRUMMOND, Maurício. *Nações em jogo*: esporte e propaganda política nos governos de Vargas (1935-1945) e Peron (1946-1955). Dissertação de Mestrado apresentada ao PPG em História Comparada, IFCS, UFRJ, 2007.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FILHO, Pedro G. E. *Roquette-Pinto*: O antropólogo e educador. Rio de Janeiro: MEC – INCE, 1955.
- FREITAS, Macos César de. *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2007.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- GATTI, André; e FREIRE, Rafael de Luna (org.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009.
- GOMES, Paulo E. Salles. *Cinema*: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GOMES, Paulo E. S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.
- HABIB, Paula A. B. Briglia. Saneamento, Eugenia e Literatura: Os Caminhos cruzados de Renato Kehl e Monteiro Lobato (1914-1926). In: Anais do XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH, São Leopoldo, 2007, p.1-8.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. O olhar oposicional e a forma segregada: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana brasileira (1930-1950). *Aceno*, Vol. 2, N.3, 2015.

KIRBY, David. The devil in our DNA. A brief history of eugenics in science fiction films. *Literature and Medicine*, N.26, 83-108, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e história*. Lisboa: Editorial Presença, 1980.
_____. *Tristes trópicos*. São Paulo: Cia. Das letras, 1996.

LIMA, Nísia Trindade de; SÁ, Dominnichi M. de (org.). *Antropologia brasileira: ciência e educação na obra de Edgar Roquette-Pinto*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LINS, Álvaro. *Discurso de posse da Academia Brasileira* (Estudo sobre Roquette-Pinto). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956, s/p..

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. SP: Alameda, 2013.

NÓVOA, Jorge e BARROS, José D'Assunção (org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

NÚÑEZ, Fabian Rodrigo Maglioli. *O que é o Nuevo Cine Latinoamericano?: o cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2001.

PAES, José Paulo. Canaã: o horizonte racial. *Estudos. avançados*, São Paulo, v. 5, n. 13, p. 161-179, Dezembro 1991. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000300010&lng=en&nrm=iso>

PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

PERNICK, Martin S. *The Black stork*. Eugenics and the death of “Defective” babies in american medicine and motion pictures since 1915. Oxford: Oxford University Press, 1999.
PESAVENTO, Sandra J. Em busca de uma outra: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/ Contexto, vol.15, nº 29, 1995.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SANTOS, Ricardo Ventura; MAIO, Marcos Chor. Qual "retrato do Brasil"? Raça, biologia, identidades e política na era da genômica. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 61-95, Abril de 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132004000100003&lng=en&nrm=iso>. access on 04 Jan. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132004000100003>.

_____. Antropologia, raça e os dilemas das identidades na era da genômica. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12, n. 2, p. 447-68, maio-ago. 2005.

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

SCHWARCZ, Lilia Moritz. (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tendências sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SKIDMORE, Thomas E.. *Preto no branco - Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SMANIOTTO, Edgar Indalecio. *Eugenia e literatura no Brasil: apropriação da ciência e do pensamento social dos eugenistas pelos escritores brasileiros de ficção científica (1922 a 1949)*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – PPGCS, Marília, São Paulo, 2012.

SMITH, Angela. *Hideous progeny*. Disability, eugenics, and classic horror cinema. New York: Columbia University Press, 2012.

SOUZA, Vanderlei S. de. A eugenia brasileira e suas conexões internacionais: uma análise a partir das controvérsias entre Renato Kehl e Edgard Roquette-Pinto, 1920-1930. *Hist. cienc. saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.23, supl. 1, p.93-110, 2016.

_____. *Em busca do Brasil: Edgard Roquette-Pinto e o retrato antropológico brasileiro (1905-1935)*. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, Rio de Janeiro. 2011.

STEPAN, Nancy L. *A hora da eugenia: raça, gênero e nação na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.

TEIXEIRA, Clara. Cinejornal brasileiro: eugenia adaptada no Estado Novo. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v.8, p. 163-180, jul./dez. 2011.

TURNER, Graeme. *O Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1978.

WEGNER, Robert; SOUZA, Vanderlei Sebastião de. Eugenia ‘negativa’, psiquiatria e catolicismo: embates em torno da esterilização eugênica no Brasil. *História, Ciências, Saúde* – Mangueiras, Rio de Janeiro, v.20, n.1, jan.-mar. 2013.

FONTES

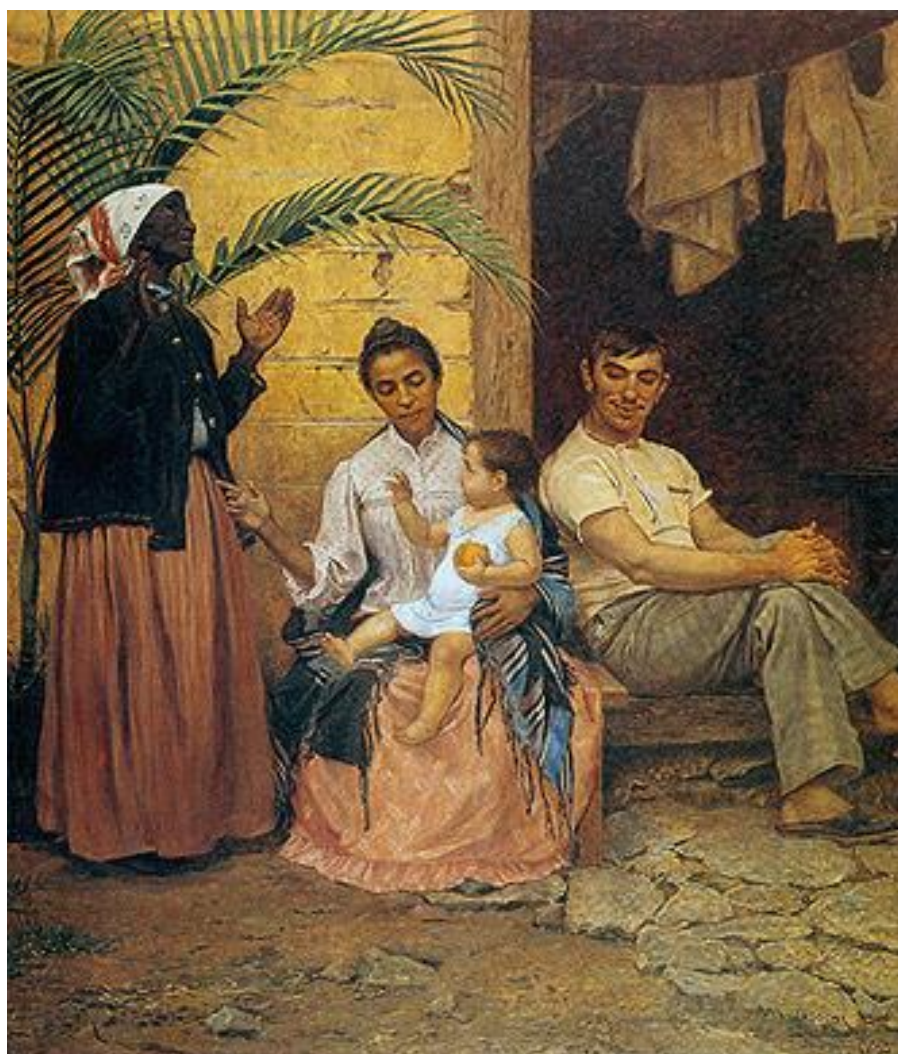
1. Fundação Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital brasileira.
 - a) *A Noite*, Rio de Janeiro.
 - b) *A Manhã*, Rio de Janeiro.
 - c) *A Scena Muda*, Rio de Janeiro.
 - d) *Cinearte*, Rio de Janeiro.
2. Academia Brasileira de Letras.
 - a) Acervo pessoal de Edgard Roquette-Pinto, Rio de Janeiro.
3. Biblioteca Nacional.
 - a) Carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei D. Manuel I. Disponível em: <
http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf
4. Museu Nacional.
 - a) Acervo pessoal de Edgard Roquette-Pinto.
5. *Argila*. Direção: Humberto Mauro. Produção: Brasil Vita Film. Rio de Janeiro (DF), 1942, 90 minutos, P/B.
6. *O Descobrimento do Brasil*. Direção: Humberto Mauro, produção: Instituto do Cacau da Bahia, INCE, Ministério da Saúde e Educação. Rio de Janeiro (DF), 83 minutos, P/B, 1937.
7. Obras de Edgard Roquette-Pinto.
 - a) ROQUETTE – PINTO, Edgar. *Ensaio Brasileiro*. Coleção Brasileira, Cia. Editora Nacional, S. 5, V. 190.
 - b) _____. *Ensaio de Antropologia Brasileira*. São Paulo: Ed. Nacional, 1982.

- c) _____. Nota sobre os typos anthropológicos do Brasil. In: Actas e trabalhos – 1 ° Congresso Brasileiro de Eugenia. Vol. 1, Rio de Janeiro, 1929.
- d) _____. *Rondônia*. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília, INL, 1975.
- e) _____. *Seixos Rolados*. Rio de Janeiro: Mendonça, Machado & Cia., 1927.

FILMOGRAFIA

1. *A ilha das almas selvagens*. Direção: Erle C. Kenton, Produção: Paramount Pictures. California (EUA), 1932, 70 minutos, P/B.
2. *Alô, Alô, Carnaval*. Direção: Adhemar Gonzaga, Produção: Ahemar Gonzaga, Cinédia. Rio de Janeiro (DF), 1936, 76 minutos, P/B.
3. *Argila*. Direção: Humberto Mauro. Produção: Brasil Vita Film. Rio de Janeiro (DF), 1942, 90 minutos, P/B.
4. *Dracula*. Direção: Tod Browning, Produção: Universal Pictures. California (EUA), 1931, 75 minutos, P/B.
5. *Frankenstein*. Direção: Frank Whale, Produção: Universal Pictures. California (EUA), 1931, 70 minutos, P/B.
6. *Ganga Bruta*. Direção: Humberto Mauro, Produção: Cinédia. Rio de Janeiro (DF), 1933, 82 minutos, P/B.
7. *Lábios sem beijos*. Direção: Humberto Mauro, Produção: Cinédia. Rio de Janeiro (DF), 1930, 65 minutos, P/B.
8. *Monstros*. Direção: Tod Browning, Produção: MGM. California (EUA), 1932, 64 minutos, P/B.
9. *O Descobrimento do Brasil*. Direção: Humberto Mauro, produção: Instituto do Cacau da Bahia, INCE, Ministério da Saúde e Educação. Rio de Janeiro (DF), 83 minutos, P/B, 1937.
10. *O jovem tataravô*. Direção: Luiz de Barros, Produção: Cinédia. Rio de Janeiro (DF), 80 minutos, P/B, 1936.
11. *Thesouro perdido*. Direção: Humberto Mauro, produção: Agenor Cortes de Barros e Homero Cortes Domingues. Minas Gerais (Cataguases), Phebo Sul America Film, 1927.

ANEXO A - Figura 19 - Modesto Brocos – *A Redenção de Cam* (1895)



Fonte: Reprodução fotográfica de César Barreto. Disponível em: <
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam>>

ANEXO B - Figura 20 - Victor Meirelles – *Primeira missa no Brasil* (1861)



Fonte: Reprodução fotográfica disponibilizada pelo Museu Nacional de Belas artes.
Disponível em: < <http://www.museus.gov.br/a-primeira-missa-no-brasil-de-victor-meirelles-chega-a-brasilia-para-exposicao/> >