



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS

LIDIANE MACEDO COSMELLI

**A HISTÓRIA NA TELA: CINEMA, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM FILMES
FICCIONAIS**

Rio de Janeiro
2013

LIDIANE MACEDO COSMELLI

A HISTÓRIA NA TELA: CINEMA, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM FILMES
FICCIONAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social. Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social. Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Diana de Souza Pinto

Rio de Janeiro
2013

C834 Cosmelli, Lidianne Macedo.
A história na tela : cinema, história e memória em filmes ficcionais /
Lidianne Macedo Cosmelli, 2013.
130 f. ; 30 cm

Orientadora: Diana de Souza Pinto.
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

1. Cinema e história. 2. Filmes históricos - Brasil. 3. Brasil - História -
Movimentos de autonomia e independência. 4. Sesquicentenário da
independência 5. Memória - Aspectos sociais. I. Pinto, Diana de Souza. II.
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências
Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III.
Título.

CDD – 791.43658

LIDIANE MACEDO COSMELLI

A HISTÓRIA NA TELA: CINEMA, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM FILMES
FICCIONAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social. Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social. Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Diana de Souza Pinto (orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a Dr^a Carmen Irene Correia de Oliveira
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof^o Dr^o Wolney Vianna Malafaia
Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil-CPDOC

AGRADECIMENTOS

Eu não sou uma pessoa religiosa, mas há três anos estive com uma amiga no Santuário de Nossa Senhora Aparecida a fim de agradecer sua entrada em um curso de mestrado. Nesta ocasião, além de agradecer, resolvi pedir para que eu também conseguisse entrar no mestrado. Primeiramente, quero agradecer este momento de fé e de boas vibrações, fundamental para ter energia e determinação para realização de nossos sonhos.

Agradeço a minha família por sempre acreditar em mim. Eu sempre tive uma torcida do bem ao meu lado: meu pai, minha irmã, tias e primas. Em especial, a minha mãe Magali, que sempre me apoiou e incentivou.

Um agradecimento especial a minha orientadora Diana Pinto. Acredito que meu amadurecimento enquanto pesquisadora deva-se a sua forma de conduzir nossos encontros. Sempre paciente e atenciosa aos menores detalhes, suas sugestões foram fundamentais para a realização desta pesquisa.

Agradeço a professora Carmen Irene pelo interesse demonstrado desde o início deste trabalho. Sempre disposta a ajudar, com críticas e sugestões valiosas, auxiliando-me principalmente na elaboração da seção sobre a análise fílmica.

Ao professor Wolney Malafaia que gentilmente aceitou participar do exame de qualificação. Seus comentários e sugestões enriqueceram o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores do PPGMS, em especial à Lucia Ferreira e Leila Beatriz Ribeiro, que ministraram a disciplina Memória e Visualidade. Aulas que muito contribuíram para minha consolidação enquanto analista da imagem.

À todos os amigos feitos no PPGMS, em especial à Tatiana Henrique, que compartilhou comigo não apenas a mesma orientadora, mas, sobretudo as angústias e os prazeres que podem existir no mundo acadêmico. Meu agradecimento especial pelo carinho dedicado na tradução do resumo.

Ao apoio financeiro da CAPES.

À minha querida revisora Marcia Elisa, que desde o texto da qualificação foi extremamente atenciosa e delicada.

As amigas de longa data, Daniela Passos, Letícia Paula e Joyce Carvalho, fundamentais para os momentos de risada e distração.

Ao meu namorado e amigo William Benita, companheiro em todo o percurso, desde o ensaio para a entrevista do mestrado até a leitura dos rascunhos. Ao meu lado quando as novas ideias “brotavam” e meu papo não mudava, mas junto também quando simplesmente tudo bloqueava e eu achava que estava horrível.

*O céu do meu Brasil tem mais estrelas
O sol do meu país mais esplendor
A mão de Deus abençoou
Em terras brasileiras
Vou plantar amor*

*Eu te amo meu Brasil, eu te amo
Meu coração é verde, amarelo branco,
azul anil
Eu te amo meu Brasil, eu te amo
Ninguém segura a juventude do Brasil.*

(Eu te amo meu Brasil- Dom e Ravel)

*Você deve aprender a baixar a cabeça
E dizer sempre: “Muito Obrigado”
São palavras que ainda te deixam dizer
Por ser homem bem disciplinado
Deve pois só fazer pelo bem da Nação
Tudo aquilo que for ordenado
Pra ganhar um Fuscão no júízo final
E diploma de bem comportado*

*Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal
Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé
Se acabarem com teu carnaval?*

(Comportamento geral- Gonzaguinha)

RESUMO

Este trabalho analisa de que maneira filmes ficcionais com temática histórica constroem memórias sobre o passado histórico. Utilizamos os filmes: *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra, e *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, como corpus primário desta pesquisa. Essas obras são produzidas em um contexto no qual diferentes realidades fazem parte da sociedade brasileira. De um lado, a euforia gerada pelas significativas transformações nas relações econômicas e sociais geradas pelo milagre econômico e a imponente comemoração cívica como o Sesquicentenário da Independência, de outro a repressão política presente em um Estado autoritário. Manifestações artísticas eram produzidas de acordo com as duas realidades, existiam assim as que representavam o momento de prosperidade, especialmente através do enfoque à civilidade. Compunham também as que buscavam questionar à realidade do país, mesmo que para isso se utilizassem de subterfúgios estéticos para apresentar sua mensagem. Os dois filmes elencados nesta pesquisa refletem as dicotomias existentes na sociedade brasileira de 1972. Enquanto *Independência ou Morte* simboliza a sociedade em festa, que clama os valores cívicos, o filme *Os Inconfidentes* representa o questionamento à realidade do país. As dicotomias existentes entre ambos os filmes são construídas pela memória social como “o filme colaborativo” e o “o filme político”. Buscamos nesta pesquisa analisar além dos antagonismos relacionados a ambos, elegemos as categorias do “elemento popular” e do “herói” para realizar a análise fílmica que apontasse para as possíveis convergências entre ambos.

Palavras-chaves: Memória Social, Filmes Ficcionais Históricos, Sesquicentenário da Independência.

ABSTRACT

This thesis examines how historical fictional films build memories about the historical past. We analyze these movies: *Independência ou Morte* (1972), by Carlos Coimbra, and *Os Inconfidentes* (1972), by Joaquim Pedro de Andrade as primary corpus for this research. These works are produced in a context in which different realities are part of Brazilian society. On one hand, euphoria generated by significant changes in the economic and social relations generated by the “*Brazilian economic miracle*” and magnificence of civic celebrations as Sesquicentennial of Independence, on another, political repression present in a authoritarian State. Artistic manifestations were produced according to both realities. Therefore, there were those which represented the prosperity discourse, especially through the approach to *civility*, and those which questioned the political reality in the country, even using aesthetic subterfuges to present their political message. Both films chosen for this research reflect the dichotomies in Brazilian society in 1972. While *Independência ou Morte* symbolises a celebrating society, crying for civic values, *Os Inconfidentes* represents a questioning behavior towards the political reality in Brazil. The dichotomies between both films are constructed in Social Memory field as "collaborative film" and "political film". In this research, we intend to analyze beyond the antagonisms related to both, electing categories as "popular element" and "hero" to perform the filmic analysis that would point towards the possible convergences between both films.

Keywords: Social Memory, Historical Fictional Movies, Sesquicentennial of Independence.

SUMÁRIO

1-INTRODUÇÃO.....	11
2-SESQUICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL E COMEMORAÇÃO	15
2.1 <i>Ninguém segura o Brasil: A construção de um modelo de país.....</i>	16
2.2 <i>Ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil: O Sesquicentenário da Independência do Brasil.....</i>	29
2.3 Arcabouço teórico: Imaginário Social, Comemoração e Comunidade Imaginada.....	37
3-ARTICULAÇÕES ENTRE A MEMÓRIA E O CINEMA.....	43
3.1 O lugar não é marcado: lugares de memória.....	44
3.2 <i>Com todo esplendor que o cinema pode proporcionar: A linguagem cinematográfica.....</i>	47
3.3 Entre um cinema de mudança e o “ <i>cinema pipoca</i> ”	52
4- ANÁLISE FÍLMICA.....	63
4.1 A participação do popular no filme “ <i>Independência ou Morte</i> ”	64
4.2 A participação do popular no filme “ <i>Os Inconfidentes</i> ”	70
4.3 A construção da imagem do Herói.....	81
4.4 <i>O fiel da balança penderá a favor de D. Pedro: O Herói humano.....</i>	85
4.5 <i>Os heróis chegam à glória só depois de degolados: O Herói Mártir.....</i>	90
5- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
6-REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	99
6.1 Referências Fílmicas.....	107
6.2 Ficha Técnica do Filme <i>Independência ou Morte</i>	109
6.3 Ficha Técnica do Filme <i>Os Inconfidentes</i>	111

7- GLOSSÁRIO.....	113
8- ANEXO I- MENSAGEM PRESIDENCIAL.....	114
9- ANEXO II- CARTAZES.....	116
10-ANEXO III – IMAGENS DA PRODUÇÃO.....	118
10.1 Divulgação do filme <i>Independência ou Morte</i>	118
10.2 Imagens da produção de <i>Independência ou Morte</i>	120
10.3 Pesquisa para caracterização de <i>Independência ou Morte</i>	124
10.4 Imagens da produção de <i>Os Inconfidentes</i>	125

1-INTRODUÇÃO

O cinema, ao longo do século XX, juntamente com outras linguagens visuais, firmou-se como referência imagética e se constituiu como um poderoso meio de criação e divulgação de novas formas de percepção de mundo. Através dele, hábitos e comportamentos são difundidos, costumes e ideias são apresentados. A imagem em movimento ganha estrutura de produção e passa a ser tratada como indústria, atingindo assim, um número cada vez maior de pessoas, sendo considerado um fenômeno social e cultural capaz de encantar multidões.

A imagem no cinema pode remeter-nos a outras imagens e acontecimentos, já conhecidos ou vivenciados; o telespectador pode, dessa maneira, associar o que está assistindo com referências que não estão visíveis na tela. Halbwachs (2006) assegura que, quando viajamos nunca estamos sós; carregamos conosco o que vimos, ouvimos ou lemos, isto é, o que conhecemos sobre o mundo. Através de Halbwachs podemos refletir sobre as imagens vistas no cinema, pois elas podem carregar conhecimentos, já assimilados em outros contextos.

O cinema também aborda a História, pois através do que vemos na tela aprendemos conteúdos novos e resignificamos os antigos. Sendo assim, um filme de conteúdo histórico pode atuar diretamente no imaginário, construindo e reconstruindo conhecimentos, bem como redefinindo noções de representação. A ficção histórica proporciona a sensação do que Lagny (2001, p.20) compreende como “filmes que falam por si mesmo”. Percebemos, então, que este tipo de construção narrativa é capaz de apresentar a *ilusão de verdade*. Ou seja, o filme ficcional histórico é capaz de legitimar uma versão da História de maneira consistente.

Em trabalho anterior, debruçei-me sobre o filme *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972), a fim de estudar a relação que um filme ficcional histórico pode ter com o imaginário coletivo (COSMELLI, 2008). Meu olhar na pesquisa direcionou-se para a análise dos elementos externos ao filme: como a produção, o público, as críticas e o contexto histórico, o que Marc Ferro (2010) apresenta como *não-visível*. No decorrer da pesquisa, obtive contato com outro filme histórico produzido no mesmo período. Tratava-se de *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972); desde então comecei a indagar de que maneira esses dois filmes, produzidos no mesmo período, dialogavam.

É importante frisar que esses dois filmes foram produzidos e lançados em um contexto peculiar da História do Brasil, pois se vivia em plena ditadura civil-militar e em um contexto de comemoração nacional, já que no ano de 1972 celebrava-se o Sesquicentenário da Independência do Brasil. Neste cenário, reconhecemos também o incentivo à realização cinematográfica, contemplando temas clássicos da historiografia brasileira, ressaltando, em especial, os aspectos de “heróis nacionais”.

Os filmes citados possuem marcas claras de contrastes, enquanto a memória construída sobre o filme de Carlos Coimbra, especialmente após o período de redemocratização do país, é uma obra cinematográfica ligada ao regime militar e que representa a História oficial. Por sua vez, o filme de Joaquim Pedro de Andrade, através de alegorias, possui uma reflexão crítica sobre a História do Brasil, em especial sobre o tempo presente da produção fílmica; logo é alçado à categoria de filme engajado.

Ao observar as disparidades e contrastes entre ambos, decidi encaminhar minhas pesquisas investigando uma possível disputa, entre esses dois filmes, na construção de uma memória nacional e, portanto, fez-se pertinente a utilização do campo de estudos em Memória Social (HALBWACHS, 2006); (NORA, 1993) e (POLLACK, 1989).

Inicialmente, minha análise focalizou apenas as diferenças existentes entre esses filmes. É importante frisar que os respectivos diretores dos filmes escolhidos fazem parte de tradições cinematográficas distintas. Carlos Coimbra é ligado a um cinema “mais clássico”, aquilo que Rosenstone (2010) define como *drama comercial*; por sua vez, Joaquim Pedro é oriundo de uma vertente cinematográfica que busca introduzir um novo vocabulário para as telas, definido por Rosenstone (2010) como *drama inovador*. Mais ainda, não há apenas uma diferença estética entre ambos; *Independência ou Morte* e *Os Inconfidentes* também articulam a sua projeção de maneira diferenciada.

Aos poucos fui percebendo que os pontos de interseção entre eles também possibilitariam uma análise mais refinada da construção de um projeto de nação. Sendo assim, considero ser mais produtivo incluir esses pontos na pesquisa, e não considerar apenas as dicotomias existentes. E, principalmente, a análise sobre o que rodeia o filme, ou seja, o *não-visível* – fundamental para a compreensão do contexto no qual eles estão inseridos e como eles dialogam; entretanto, o que norteará a presente pesquisa será a análise fílmica das obras. Deste modo, forma-se a questão de pesquisa do presente estudo: **em que medida os filmes *Independência ou Morte* e *Os Inconfidentes* contribuíram para a construção de uma memória sobre o passado histórico**

(Inconfidência Mineira e processo de Independência do Brasil)? Que memórias sobre esse passado cada filme evoca na relação entre lembrança e esquecimento?

Apresentada a questão de pesquisa, o trabalho tem como objetivo investigar de que modo a narrativa fílmica dos filmes *Independência ou Morte* e *Os Inconfidentes* constrói uma memória sobre o passado histórico brasileiro abordado nos filmes. A partir dessa premissa, optamos por dividir a dissertação em três capítulos, divididos da seguinte forma:

No segundo capítulo, é abordado o contexto sociohistórico da época, em especial a produção e consumo de bens simbólicos, lembrando que o cinema integra essas mudanças. O ano de 1972 é marcado pelas comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, ponto fundamental para a compreensão do sentimento e da mobilização social em torno da grandiosidade da nação e de seus símbolos. Investigo o contexto específico em que são produzidos e divulgados os filmes estudados nesta pesquisa; bem como procuro compreender as relações sociais formadas na festa do Sesquicentenário, no entendimento da construção dos filmes ficcionais históricos. Nesse capítulo apresento ainda, o arcabouço teórico que compõe a discussão desta pesquisa, estruturado com os conceitos de imaginário social (BACZKO, 1985) comemoração (BARBOSA, 2006); (SILVA, 2002) e comunidade imaginada (ANDERSON, 2008).

No capítulo seguinte proponho uma discussão em torno da relação entre Memória Social e Cinema, por considerar o cinema um *lugar de memória* (NORA, 1993), uma vez que através dele muitas lembranças são construídas. Discuto, ainda, a construção da linguagem cinematográfica, em especial, a do cinema ficcional. Por fim, apresento o cinema brasileiro na segunda metade do século XX, com ênfase no contexto de produção dos filmes estudados.

No quarto capítulo apresento a metodologia e a análise fílmica usada para abordar as produções *Independência ou Morte* e *Os Inconfidentes*. Tendo como objeto de análise esses dois filmes, proponho a análise através de duas categorias: o *elemento popular* e o *herói*, a fim de investigar como essas categorias são apresentadas em ambos os filmes e de que maneira eles dialogam com aquilo que a memória social convencionou sobre os filmes em questão.

Os dois filmes escolhidos para análise facilitam a percepção da maneira pela qual o cinema contribuiu para narrar a História do Brasil, em um período no qual o apogeu do milagre econômico e a euforia de intensas comemorações conviviam

tensamente com a repressão, a tortura e a falta de liberdade em um sistema político de governo autoritário.

2- SESQUICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL E COMEMORAÇÃO

*Tendo a Independência como processo sempre em marcha,
entendemos este encontro como o signo das comemorações do
Sesquicentenário: o encontro da comunidade de todos os brasileiros,
o encontro com a nossa consciência patriótica e com a nossa vocação
de fraternidade e de paz.
Jornal do Brasil, 22 abril, 1972.¹*

Diante de um novo autor, geralmente, quando desejamos conhecê-lo mais profundamente procuramos saber a respeito de seu *lugar de fala*. Investigamos o contexto sociohistórico no qual ele está inserido, quais são os autores com os quais ele dialoga e a que corrente de pensamento e produção ele se filia. Munidos desses dados, mergulhamos em seu texto, não mais rumo ao completo desconhecido, mas sim ancorados em referências, que nos possibilitarão refletir com maior profundidade a respeito do trabalho desenvolvido. Empregarei o mesmo princípio de leitura textual ao analisar os filmes *Independência ou Morte* e *Os Inconfidentes*. Vejamos brevemente do que trata tais filmes.

No filme *Independência ou Morte*, a película inicia a sua narrativa em *flashback*. As cenas iniciais revelam um momento de tensão, marcando a decisão de D Pedro I de abdicar ao trono brasileiro e retornar a Portugal. A partir de então, a imagem enfumaça e desaparece, a narrativa passa a ser linear, mostrando a vida de D Pedro I, desde a sua chegada ao Brasil, com a corte portuguesa, em 1808, até a sua abdicação. A película mescla a vida pública de D Pedro I com a sua vida privada, destacando o seu envolvimento amoroso com Domitila de Castro, a Marquesa de Santos. A narrativa empregada no filme *Independência ou Morte* é clássica, ou seja, as técnicas usadas oferecem a percepção de linearidade fílmica. Vanoye e Goliot-Leté discorrem sobre este tipo de narrativa:

O encadeamento das cenas e das sequências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva. A narrativa centra-se em geral num personagem principal ou num casal (*o star system* contribuiu para reforçar essa regra de roteiro), de “caráter” desenhado com bastante clareza, confrontado a situações de conflito. O desenvolvimento leva o espectador as respostas às

¹ Trecho da mensagem presidencial proferida na abertura dos festejos oficiais do Sesquicentenário da Independência do Brasil.

questões (e, eventualmente, enigmas) colocadas pelo filme. (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 1994, p.25).

Além da narrativa clássica, o filme apresenta acontecimentos bastante conhecidos do público, apresentados de forma romaneada.

Com base nos *Autos da Devassa*, nas poesias dos inconfidentes e no livro *O Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles; o filme *Os Inconfidentes* narra a história da Inconfidência Mineira, sob a ótica dos intelectuais. Percebe-se que o filme questiona o papel do intelectual diante de um momento de prisão, levando em conta o fato de que a maioria das cenas se passa no interior de um cenário como esse. Além disso, o filme é escuro e centrado nas falas dos personagens. Acreditamos que se trata de um filme sobre a fragilidade humana. O filme *Os Inconfidentes* dialoga o tempo todo com o presente, como ressalta o diretor Joaquim Pedro de Andrade: “é um filme diretamente político e indiretamente político em relação à atualidade política”.

A fim de descobrir o *lugar de fala* desses filmes e em que contextos sociohistóricos eles se situam; considerando a premissa de que o filme é um produto cultural produzido em um determinado contexto. Assim, inicialmente, refletiremos acerca do contexto histórico, social e cultural da época de produção destes filmes. Discutiremos em seguida alguns conceitos que permeiam a pesquisa.

2.1 *Ninguém segura o Brasil* : A construção de um modelo de país

Iniciamos o subtítulo desta seção com o nome de uma das mais famosas campanhas governamentais do governo militar brasileiro na década de 1970, prenúncio da contextualização de meu objeto de pesquisa, que são duas produções cinematográficas brasileiras da década de 1970. Convido o leitor a mergulhar no panorama político, social e cultural da época na qual foram produzidos: *Independência ou Morte* e *Os Inconfidentes*.

Após o término da Segunda Guerra Mundial (1945), os países da Europa Ocidental perderam sua posição de liderança no cenário internacional. Seu lugar foi ocupado pelos Estados Unidos e pela União Soviética, que se tornaram os grandes líderes mundiais do pós-guerra. Os estadunidenses lideravam o bloco capitalista; os soviéticos, o dos países socialistas. Esse período foi marcado por uma grande polarização ideológica e proporcionou disputas por áreas de influência, fato que

desencadeou graves tensões políticas. Esse período é convencionalmente chamado de Guerra Fria.

Iniciada por volta de 1946, a Guerra Fria caracterizou-se pela extrema rivalidade política, ideológica, militar e econômica entre os Estados Unidos e a União Soviética, cujos governos acusavam-se mutuamente de pretender dominar o mundo. Prevendo um eventual confronto militar direto, os blocos rivais trataram de aumentar suas forças, com a formação de alianças supranacionais² e a corrida armamentista³.

O mundo vivia constantemente sob ameaças mútuas, pois a eclosão da Terceira Guerra Mundial parecia sempre ser uma questão de tempo. Nesse sentido, segundo Eric Hobsbawn:

Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento, e devastar a humanidade. Na verdade, mesmo os que não acreditavam que qualquer um dos lados pretendia atacar o outro achavam difícil não ser pessimistas, pois a Lei de Murphy é uma das mais poderosas generalizações sobre as questões humanas (“Se algo pode dar errado, mais cedo ou mais tarde vai dar”). À medida que o tempo passava mais e mais coisas podiam dar errado, política e tecnologicamente, num confronto nuclear permanente baseado na suposição de que só o medo da “destruição mútua inevitável” (adequadamente expresso na sigla MAD, das iniciais da expressão em inglês – *mutually assured destruction*) impediria um lado ou outro de dar o sempre pronto sinal planejado suicídio da civilização. Não aconteceu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária (HOBSBAWN, 1995.p 224).

Dentro do contexto de disputa por áreas de influência, os países do chamado Terceiro Mundo⁴ eram os principais alvos. Dessa forma, na América Latina, sobretudo a partir dos anos 1960, observa-se a ocorrência de diversos golpes de Estado que articulavam interesses de civis e militares conservadores, que compartilhavam o receio do suposto processo de “cubanização”⁵ do continente. Sendo assim, construiu-se o discurso da Doutrina de Segurança Nacional, afinada ao “perigo vermelho subversivo”, que supostamente poderia tomar o poder e colocar em risco a propriedade privada e os valores democráticos da sociedade brasileira.

2 Em 1949, formou-se, sob a liderança estadunidense, uma aliança militar com as forças da Europa Ocidental, que ficou conhecida como Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN). Em resposta a isso, em 1955 os governos socialistas da Europa Oriental firmaram uma aliança de ajuda militar mútua por meio do Pacto de Varsóvia.

3 Desde 1945, os Estados Unidos possuíam armas atômicas. Por outro lado, a União Soviética passaria a desenvolver esses artefatos a partir de 1949.

4 Conjunto de nações subdesenvolvidas da América Latina, Ásia e África, que representam mais de dois terços da população mundial.

5 Referente à Revolução Cubana de 1959 que desafiou os interesses dos Estados Unidos na região.

No Brasil, o período que antecede ao golpe civil-militar de 1964 é marcado por uma enorme crise política e financeira. Em 25 de agosto de 1961, o país foi surpreendido pela carta de renúncia do presidente Jânio Quadros, gerando um impasse. Quem assumiria o poder: o vice-presidente, João Goulart, na ocasião em viagem oficial à China. Os setores mais conservadores da sociedade brasileira tentaram impedir a posse de Jango, porém, naquele momento não foram bem sucedidos e João Goulart foi garantido na presidência da república.

O perfil político de João Goulart desagradava profundamente os setores mais conservadores da sociedade brasileira. O presidente era acusado de ser um “perigoso comunista”, pois buscava conduzir um diálogo com organizações sociais onde os principais temas debatidos eram as chamadas Reformas de Base⁶. Essas medidas acirravam ainda mais os ânimos dos setores conservadores e contrariavam os interesses estrangeiros. De acordo com Tauile:

Tendo herdado tantas e tão diversas pressões resultantes das contradições com que a sociedade brasileira se defrontava no período, o governo Jango não conseguiu evitar que a economia mergulhasse em uma recessão; e o país, convulsionado socialmente, em uma crise político-institucional da maior gravidade, culminando com a própria destituição do presidente. O fato é que, independentemente de eventuais questionamentos sobre a (in)competência e/ou ingenuidade do governo Goulart para gerir seus problemas políticos e econômicos, a confrontação explícita e implícita com os interesses externos reduziu muito suas possibilidades de sobrevivência institucional.(TAUILE 2001, p. 183).

Com a destituição de João Goulart, a direção das forças armadas assume o controle político do governo e passa a decidir, efetivamente, os rumos da política brasileira. Tanto os militares quanto os setores civis que apoiaram o golpe se esforçavam para convencer a sociedade de que se tratava de uma revolução e que em breve a normalidade política seria retomada, nesse sentido, de acordo com o historiador Francisco Carlos Texeira da Silva, “a intervenção deveria ser curta e saneadora, tendo em vista, exclusivamente, o restabelecimento da ordem política e econômica, para permitir em seguida a volta à vida política normal do país” (SILVA, 1990, p. 367).

Entretanto, o golpe civil-militar no Brasil não se configura de forma efêmera e tem a duração de 21 anos. A chamada “Revolução de 1964” apresentava-se como a

6 Conjunto de reformas que o governo buscava implementar. Essas reformas se dividiam em quatro categorias fundamentais: agrária, educacional, eleitoral e tributária.

salvadora das liberdades públicas e candidata à redenção das massas oprimidas, porém, de acordo com Santos:

O golpe de Estado de 1964 buscava a concentração de poder nas mãos do governo central, de modo a facilitar a implementação dos investimentos necessários a essa nova etapa da economia brasileira e de sua participação dependente na economia mundial capitalista; e exigia a redução ou, mesmo, a eliminação dos direitos dos cidadãos, de modo a não poder haver protestos contra medidas que iriam se mostrar em desacordo com o interesse da sociedade nacional. (SANTOS, 2007, p. 132)

O período da ditadura civil-militar brasileira (1964-85) não pode ser compreendido de forma homogênea. Neste período, ocorre o governo de cinco militares diferentes⁷, como também as relações sociais passam por transformações. “As diferenças entre o regime representativo, vigente entre 1945 e 1964, e o regime militar são claras.” A questão agora é quem manda. “Quem manda agora não são os políticos profissionais, nem o Congresso é uma instância decisória importante. Manda a alta cúpula militar; os órgãos de informação e repressão, a burocracia técnica do Estado” (FAUSTO, 2001, p.513).

A repressão e a perseguição aos opositores do regime é uma marca da ditadura, em alguns momentos, principalmente a partir de 1968, ela torna-se ainda mais violenta e cruel. A economia também não se conjectura de forma igual, há um momento de prosperidade, como o chamado “*milagre brasileiro*”. Comandada pelo ministro da Fazenda, Delfim Neto, a economia cresceu a altas taxas anuais, tendo como base o aumento da produção industrial, o crescimento das exportações e a acentuada utilização de empréstimos do exterior. Em compensação, o governo adotou uma rígida política de arrocho salarial, diante da qual os trabalhadores e os sindicatos não podiam reagir devido à repressão política. Vale salientar que o desenvolvimento econômico do período não coaduna com distribuição de riquezas, mas sim com privilégios de uma parcela economicamente privilegiada.

Podemos apontar para o fato de que a ditadura civil-militar foi marcada pela repressão, pela perseguição política, pela censura, tortura, assassinatos, desaparecimentos e exílio. Mas a sociedade não assistiu inerte, ela reagiu. Um exemplo de reação pode ser observado com os grupos esquerdistas que decidiram pegar em

⁷ Os cinco generais presidente são: Castelo Branco (1964-67), Costa e Silva (1967-69), Emílio Garrastazu Médici (1969-74), Ernesto Geisel (1974-79) e João Baptista Figueiredo (1979-85).

armas – para tal, eles se utilizavam do discurso de uma busca democrática, porém, é importante salientar que a democracia não era o foco principal desses grupos; “embora buscasse se legitimar na defesa da democracia, [a esquerda revolucionária] estava comprometida, sim, com a construção de um futuro radicalmente novo, no qual o sentido da democracia era outro” (ROLLEMBERG, 2003, p. 48).

A tomada em armas não foi a única maneira encontrada para reagir à ditadura. A sociedade civil, através de jornalistas, artistas e cineastas, também reagia, mesmo que para isso tivesse que recorrer a subterfúgios e não ditos como forma de driblar a censura. Ridenti (2003) aponta para o fato de que neste período os setores populares foram reprimidos e suas organizações inviabilizadas, a representação política acontece também em setores culturais, há assim uma superpolitização da cultura.

No campo musical alguns artistas se posicionaram de maneira a questionar a realidade vigente no país, através das letras de canções que continham críticas à ditadura civil-militar, mesmo que de forma velada. Vale destacar que a MPB, um dos principais movimentos musicais do período, era um movimento essencialmente urbano e de classe média, fazendo parte de um circuito quase que restrito ao público universitário. Com a necessidade de atingir um público mais amplo, a MPB encontra na televisão⁸ o veículo adequado para tal feito.

Se é plausível afirmar que a linguagem clássica da TV não permite nem muita sutileza nem muito exagero, naquele momento da década de 60 os paradigmas comunicativos utilizados na TV brasileira ainda emprestavam seus códigos do rádio e do teatro, bem mais contundentes e expressivos. O resultado era um caráter híbrido, que marcou a linguagem de certos programas musicais: ora semelhantes a um baile de formatura de colegiais; ora semelhantes a um concerto sofisticado, ora próximos de uma *performance* teatral engajada. (NAPOLITANO, 2001, p. 89).

No teatro, uma nova geração de dramaturgos entra em cena, trazendo para o debate a questão da arte nacional e popular e instigando o público a novas reflexões. Destacam-se o *Grupo Opinião*, *Arena* e *Oficina*. O cinema neste período também passa por transformações significativas, surgindo nos anos 1960, momento em que surge o cinema novo, uma forma de fazer cinema que propõe uma reflexão da sociedade e apresenta o

⁸ Um exemplo do tipo de programa que permite uma divulgação da MPB é “O fino da bossa nova” na TV Record, bem como os festivais da canção de ocorrerem na TV Excelsior, Record e Globo.

povo como a sua expressão principal. Em todo caso, aprofundaremos este movimento cinematográfico mais adiante, no capítulo 3.

Ainda neste período de intensas transformações, um movimento cultural que se configurou no período, iniciado nos anos 1967-68, foi o do *Tropicalismo* ou *Tropicália*. Movimento presente em diversos níveis – seja estético, político-ideológico e até mesmo comportamental. Representou o experimentalismo e a modernização de uma linguagem poética e musical. É um movimento que abarca diversas esferas, como artes plásticas, cinema, teatro e música. Podemos destacar alguns nomes para o movimento, tal como apresenta Ridenti (2003): Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Capinam, Gal Costa, Torquato Neto, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Damiano Cozzella, Os Mutantes, Helio Oiticica, Rogério Duarte, José Celso Martinez Corrêa e Glauber Rocha. Um movimento em que o moderno e arcaico convivem, tal como referências nacionais com estrangeiras. “As importações culturais são utilizadas sem qualquer temor de descaracterização de uma suposta pureza nacional, já que a cultura brasileira é rica e pujante o suficiente para deglutir tudo o que possa vir de fora” (NAVES, 2001. 49). O caminho do *Tropicalismo* é trilhado num momento de crise do “nacional-popular” e de diálogo com a contracultura.

É importante frisar que não podemos analisar o movimento tropicalista de forma isolada, ele está em consonância com várias transformações pelas quais o mundo passava e propunha naquele momento. O ano de 1968 foi marcado por protestos e utopias em vários lugares do mundo. A sociedade passava por latentes mudanças, como a liberação sexual, o uso de anticoncepcionais e drogas, a emancipação feminina, protestos contra preconceitos raciais, a luta de movimentos operários e estudantis. No Brasil, além da influência dos acontecimentos internacionais, o ano de 1968 foi marcado principalmente pelas manifestações de estudantes. Segundo Ridenti (2002), os estudantes reivindicavam um ensino público e gratuito, uma reforma no ensino superior que melhorasse sua qualidade, maior participação estudantil nas decisões, bem como maiores verbas. Os estudantes contestavam também a ditadura civil-militar e o fim das liberdades democráticas. Os conflitos se intensificaram após a morte de um estudante⁹ no Rio de Janeiro. O movimento atinge seu ápice na Passeata dos Cem Mil, momento em que artistas, intelectuais e populares foram as Ruas do Rio de Janeiro para protestar

⁹ O estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto foi morto no restaurante *Calabouço*. Seu corpo foi levado para Assembleia Legislativa e milhares de pessoas compareceram ao seu enterro.

contra a ditadura e a repressão policial. O ano de 1968 é encerrado no Brasil com a decretação do Ato Institucional número 5 (AI-5), no qual segundo Ridenti:

Agravava-se o caráter ditatorial do governo, que colocou em recesso o Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas estaduais, passando a ter plenos poderes para: cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos dos cidadãos, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, suspender o habeas corpus em crimes contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, entre outras medidas autoritárias. Paralelamente nos porões do regime, generaliza-se o uso da tortura, do assassinato e de outros desmandos (RIDENTI, 2002. p.153).

O historiador Carlos Fico (2003) aponta para o fato de que além da repressão política, meios como a censura e a propaganda fizeram parte das estratégias de legitimidade do governo militar. Segundo Fico (1997), a propaganda política nesse período sugere um repertório de modelos e comportamentos a serem seguidos. Questões como a integração nacional, comemorações e modernização do país estavam presentes. Carlos Fico argumenta que o modelo de Brasil, apresentado pela propaganda na ditadura militar, continha perspectivas de otimismo e esperança.

Fico (2003) aborda que, no governo Médici, os coronéis Otávio Costa e Toledo Camargo definiram a campanha para a propaganda política através da AERP – Assessoria Especial de Relações Públicas; seguindo esta orientação eles evitavam a expressão “propaganda política” e definiam características que deveriam ser ressaltadas, tais como: o caráter nacional, a cordialidade, o otimismo, a hospitalidade, a grandeza do território e das riquezas naturais. Dessa forma, percebe-se que o caráter ufanista e de valorização dos símbolos nacionais estavam em voga.

O governo apontava para a necessidade de “ensinar o Brasil”, o sistema educacional passa então, por algumas transformações. Com a ocorrência de uma nova estrutura econômica e social no Brasil, mais urbana e industrializada, o governo percebe a necessidade de maior controle sobre ela. Um exemplo disso é que, em 1969, entra em vigor no currículo escolar a disciplina de “Educação Moral e Cívica”¹⁰, considerada como disciplina obrigatória. Disciplina que abordava questões como obediência; passividade; ordem; fé; “liberdade com responsabilidade”; e patriotismo. Vale destacar que a educação também fazia parte do “projeto de integração nacional”. A educação foi,

¹⁰ Decreto-lei nº 869, de 12 de dezembro de 1969.

sem dúvida, um componente fundamental na propagação do discurso do “Brasil Grande Potência”.

Outro aspecto importante que vale ser destacado na área educacional é o de que a educação passa a ser entendida como um instrumento para a formação de mão de obra para o setor industrial, não priorizando a necessidade de formar “cidadãos pensantes”, pois estes poderiam contestar a realidade vigente. Um exemplo disso é a criação da disciplina Estudos Sociais, que unia as disciplinas História e Geografia, levando a um esvaziamento dos respectivos conteúdos. Em 1971, uma nova Lei de Diretrizes e Base para a educação é promulgada. Segundo (SAVIANI, 2010 p.365) “com a aprovação da Lei n. 5.692, de 11 de agosto de 1971, buscou-se estender essa tendência produtivista a todas as escolas do país, por meio da pedagogia tecnicista, convertida em pedagogia oficial”.

Com o milagre econômico, momento de crescimento acelerado da economia, as transformações sociais e culturais pelas quais o país passava se acentuaram principalmente no que tange à consolidação de um mercado de bens culturais. O Brasil passa por mudanças significativas, que contemplavam não apenas as questões econômicas e políticas, como também representavam uma era de mudanças nos hábitos e costumes dos cidadãos brasileiros. Há uma enorme expansão na produção e no consumo.

Um exemplo dessa expansão refere-se à forma com que o brasileiro vai às compras – o brasileiro inserido no modelo econômico e social, refletido pela modernidade e praticidade do dia a dia, opta pelas compras realizadas no supermercado, em detrimento ao balcão de compras a varejo.

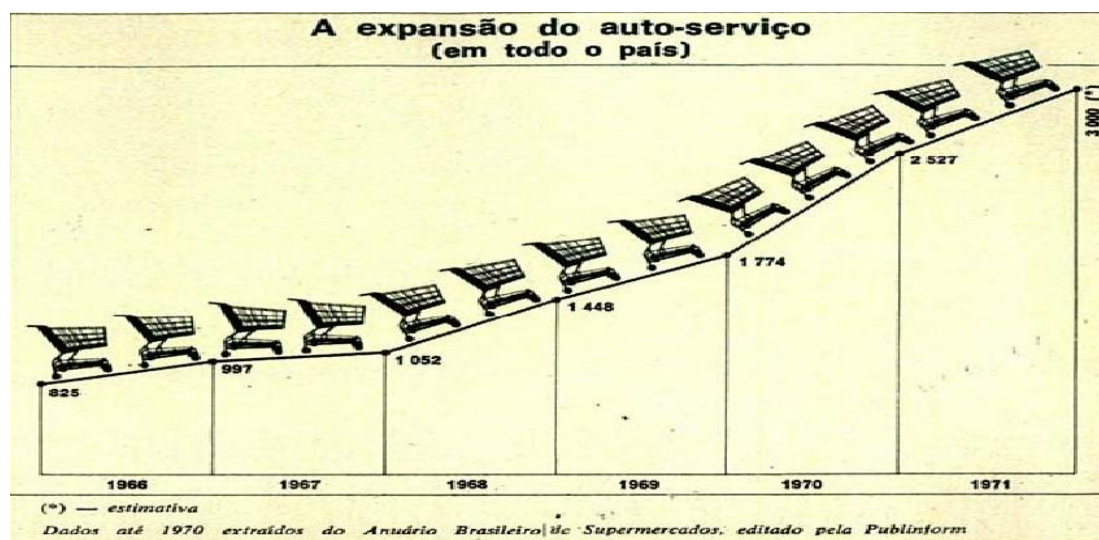


Figura 1 Crescimento do supermercado no Brasil Fonte: Revista Veja, 05/01/1972

Outra mudança que pode ser observada no setor das relações comerciais e de serviços é a consolidação do *Shopping Center* como ambiente de consumo. Nesse momento, as compras passam a estar concentradas em um único espaço físico, reunindo as mais diversas possibilidades de aquisição de mercadorias, juntamente com a presença de estabelecimentos voltados para o lazer e alimentação. Sobre os novos padrões de consumo, Mello & Novais destacam que;

Numa sociedade em que os verdadeiros valores modernos ainda não estavam enraizados, trata de vender a sensação de que o consumo pode preencher o doloroso vazio da vida, trazido pelas agruras do trabalho subalterno e pelas misérias morais e espirituais que preenchem parte do cotidiano. Numa sociedade marcada pelo privilégio e pela desigualdade, proclama alto e bom som que o homem vale apenas o que consome (MELLO & NOVAIS, 2009, p. 89).

O conceito de cidadania pode ser pensado em função da constituição plena dos direitos civis, políticos e sociais, esses elementos basilares da formação do cidadão estiveram constantemente em desarmonia na história da sociedade brasileira, sobretudo no período da ditadura civil-militar. A expansão do consumo nesta época é construída como uma maneira de preencher esta lacuna, sendo assim, o conceito de cidadania passa a ser medido pelo poder de mercado, nesse caso, é considerado cidadão o indivíduo que consome.

O crescimento econômico também alcança os setores culturais como ocorre com a música, já que “a indústria do disco atravessa notável fase de crescimento, atingindo o final da década como o sexto mercado do mundo” (RAMOS, 1987, pg. 402).

Renato Ortiz (1991) aponta para o fato de que o mercado fonográfico cresce também devido às facilidades para a aquisição de eletrodomésticos, entre eles os toca-discos, que passam a constituir assim um novo hábito do consumidor brasileiro. Este mercado abrange a sua atuação nos diversos segmentos sociais, como destaca Ortiz:

O mercado de disco não opera somente com a estratégia de diferenciação dos gostos segundo as classes sociais. Ele descobriu uma forma de penetrar junto às camadas mais baixas, desenvolvendo “álbuns compilados”, discos ou fitas cassetes reunindo uma seleção de músicas de diferentes gravadoras (ORTIZ, 1991, p. 128).

Ortiz aponta ainda que o crescimento deste mercado ocorreu por meio da inserção cada vez maior da televisão, apresentando trilhas sonoras das novelas. Com destaque para a Som Livre, gravadora vinculada à Rede Globo de Televisão.



Figura 2 Crescimento da Indústria Fonográfica Fonte: Livro *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*

A ditadura civil-militar estabelece um modelo econômico de aceleração da modernização guiada por um desenvolvimento autoritário. O pensamento naquele momento é voltado para a segurança, defesa e integração do território nacional. A integração do país é realizada por via terrestre com a construção de estradas e também pela comunicação. Como parte do projeto de centralização da política de telecomunicações no país, em 1965, é criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), trazendo assim este setor para o controle estatal. Pereira Filho destaca que em um curto espaço de tempo as metas para a política de telecomunicações foram sendo alcançadas.

Uma política que supunha o setor de telecomunicações como monopólio governamental, a centralização das operações e a unificação do sistema. O Brasil acompanhava o salto tecnológico das telecomunicações no mundo e realizava o feito de unir um enorme território através da rede de telefones, TV e transmissão de dados. (FILHO, 2002, p. 38).

Esta política de desenvolvimento das telecomunicações pautada na ideologia de “integração nacional” irá beneficiar especificamente a televisão, que até então possui diversas dificuldades tecnológicas para a sua consolidação. Renato Ortiz (1991) destaca a concretização da televisão como veículo de massa na década de 60, enquanto o cinema nacional irá se firmar como indústria na década de 70.

As mudanças sociais que vinham ocorrendo, fruto de um país que visava à industrialização e à modernização, sobretudo, das cidades, acabaram modificando o cotidiano das pessoas, tal como nos permite observar a entrada da televisão nos lares brasileiros.

A verdade é que, como reflexo do desenvolvimento econômico alcançado, ocorreu também neste período, o “boom da televisão”. O regime militar concedeu 67 licenças de canais de TV a empresas privadas em todo o território nacional. Ao mesmo tempo, a produção de televisores foi incrementada e o crédito direto ao consumidor facilitava a compra dos mesmos e de outros bens de consumo produzidos pela indústria, amplamente anunciados na televisão (MATTOS, 2010. p 49).

No ano de 1972, uma mudança significativa deste setor chega aos lares brasileiros, é a entrada da televisão em cores, transformando a forma como a imagem passa a ser exibida por este veículo de comunicação.

A televisão estabelece muito mais do que uma relação com um bem, no caso, um bem de consumo durável, ela perpassa as relações afetivas. A narrativa televisiva estabelece uma linguagem que difunde comportamentos e hábitos. Nesse sentido, um ponto importante na linguagem televisiva é a construção de estereótipos, a partir de representações sociais construídas na imagem e na fala. Ressaltamos a fala, pois a televisão brasileira, em especial, constrói a sua narrativa com características que se aproximam muita mais ao rádio do que ao cinema. Sobre a construção de identidades nacionais, Kornis ressalta:

Nesse processo de construção para um grande público de uma pedagogia do que é ser brasileiro e do que é o país e sua história realiza-se na programação ficcional televisiva um sentimento de pertencimento a uma nação, em moldes comparáveis ao papel desempenhado por Hollywood em relação à sociedade norte-americana (KORNIS, 2007 p. 97).

Diante de tamanho impacto social, Fico (1997) demonstra como a propaganda política na ditadura passa a utilizar a TV como um importante instrumento. Alguns elementos são valorizados para reforçar a ideia de brasilidade, como por exemplo,

tomadas com índios, carnaval, futebol, feijoada, negros e etc. A utilização dessas imagens procura estabelecer o que é ser brasileiro, pontuando quais elementos representam o país enquanto nação.

Uma maneira de representar a interpretação sobre cultura e a identidade nacional é através da telenovela, ou seja uma narrativa ficcional televisiva. Um exemplo é a novela de Janete Clair *Irmãos Coragem*, filmada em 1970, que apresentava como tema central as contradições da vida urbana e da vida no interior. Um de seus personagens principais retratava a figura de um jovem que deixa a sua terra natal com o sonho de ser jogador de futebol e depois de passar por inúmeras dificuldades consegue ser consagrado como craque de um time carioca – o Flamengo.

Kornis destaca algumas características das telenovelas a partir da década de 1970:

As tramas exibidas pela Rede Globo a partir da década de 1970 no horário das 20 horas convergiam basicamente para um Brasil contemporâneo, nas quais a desigualdade social tanto se resolvia por saídas individuais – como, por exemplo, uma ascensão social via casamento – quanto era apresentada como um dado inerente à realidade. Os campos em conflito se estruturavam ainda num universo polarizado entre conservadorismo e hipocrisia versus autenticidade e verdade, valores identificados de alguma forma como atitudes mais livres e modernas (KORNIS, 2007 p.105).

No que tange à questão da integração nacional, é importante destacar que outras esferas da sociedade foram devidamente inseridas nesse contexto. Não apenas o setor de telecomunicações contribui para o entendimento do processo de integração, esse setor se constitui como uma parte dele. Nesse sentido, o futebol também deve ser mencionado, pois com o sucesso da seleção brasileira vencedora da Copa de 1970 (por sinal, a primeira transmitida ao vivo, via satélite), o governo logo percebeu que esse esporte poderia servir como importante instrumento para a formalização do projeto de integração nacional. Assim sendo, Guterman argumenta que:

um dos aspectos mais importantes do momento era a formalização da integração nacional pela via futebol. Construído desde a década de 1930, pelo regime varguista, esse fenômeno foi definitivamente sacramentado na Copa de 1970. O governo militar não tardou a perceber o potencial disso: em maio de 1969, a administração Costa e Silva criou a Loteria Esportiva, incluindo nela jogos de todo o país, o que obrigava o apostador a se interessar pelo que acontecia em outros estados (GUTERMAN, 2009 p. 180).

Em 1971, logo após a conquista do tri, na Copa do Mundo do México, é posto em prática um projeto de campeonato, realmente nacional, substituindo o torneio Taça

de Prata, composto apenas por clubes do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul, um time da Bahia e um de Pernambuco. Assim, registramos o surgimento do Campeonato Brasileiro, já condicionado aos projetos governistas de integração nacional através do futebol. Essa integração foi bastante facilitada pela consolidação da televisão como formadora de opinião, como divulgadora de informação e fonte de entretenimento.

Ao longo dos anos 1970 são construídos estádios suntuosos, no embalo do chamado “milagre econômico” e, conseqüentemente, o torneio passa a sofrer um progressivo inchaço, sobretudo, quando a ditadura civil-militar começa a se enfraquecer. É deste contexto o bordão “onde a Arena vai mal, um time no Nacional”¹¹.

Outro ponto que merece ser destacado, sobre a Copa de 1970, é que ela foi aproveitada no conjunto de propagandas políticas do governo Médici. A vitória da seleção brasileira no torneio do México representava o triunfo de uma nação, fadada ao sucesso por conta de suas grandezas e características, o que agregou ao discurso ufanista, vigente na época, que apostava no processo de integração, a ideia de desenvolvimento e modernização do país. Como podemos perceber no *jingle* desenvolvido para a Copa do Mundo.

Noventa milhões em ação
 Pra frente Brasil
 Do meu coração
 Todos juntos vamos
 Pra frente Brasil,
 Salve a Seleção
 De repente é aquela
 Corrente pra frente,
 Parece que todo o Brasil deu a mão
 Todos ligados na mesma emoção
 Tudo é um só coração!
 Todos juntos vamos
 Pra frente Brasil!
 Brasil!
 Salve a seleção!¹²

¹¹ A ideia do partido de situação Arena era incluir no campeonato times com pouca ou nenhuma expressão no cenário futebolístico nacional, pois a partir de meados da década de 1970, o modelo de modernização conservadora, impulsionado pela ditadura civil-militar, denominado “milagre econômico” vinha apresentando sinais de desgaste. No intuito de estabelecer alianças com políticos locais, muitos deles ligados ao futebol e a setores da construção civil, passou-se a incentivar a construção de estádios em cidades da região centro-oeste, norte e nordeste, reaquecendo o mercado de empreiteiras.

¹² A música expressa muito bem o projeto do governo Médici.

Percebemos que na marcha, cantada na Copa de 1970, estão embutidos os principais lemas da ditadura civil-militar naquele momento. Como podemos observar em *Pra frente Brasil*, que além da campanha de propaganda, simboliza o desenvolvimento, bem como, em *Todos juntos vamos*, inferindo a ideia de união nacional; por sua vez, em *Parece que o Brasil deu a mão*, observamos a ideia de que em prol de um objetivo maior, o desenvolvimento do país, as divergências deveriam ser minimizadas. Dessa forma, estamos diante de uma propaganda política, em um ambiente, tido como popular, de maneira que não fica a impressão que há um discurso político formal, a propaganda se mistura em meio à aclamação popular. Outra campanha inscrita dentro do contexto de comemorações nacionais e de grande mobilização é a realizada pelos 150 anos da Independência do Brasil, que será apresentada na seção seguinte.

2.2 *Ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil: O Sesquicentenário da Independência do Brasil*

A fim de compreender as mudanças e o espírito festivo no ano do lançamento dos filmes estudados, esta seção abordará a campanha comemorativa do ano de 1972. Como dito em momento anterior, o civismo, a valorização do elemento nacional e seus símbolos, o amor e o respeito à pátria, assim como a importância da moralidade são valores ressaltados na ditadura civil-militar. Esses elementos ajudam a construir também a ideia de “Brasil um país grande” e “país do futuro”, sinalizando as transformações sociais e um desejo de país que fosse símbolo da modernidade. Fico (1997) enumera as campanhas políticas do regime militar no governo Médici; há campanhas como: *Ninguém Segura o Brasil*, *É tempo de construir*, *Ontem, Hoje, Sempre: Brasil*, *Você Constrói o Brasil*, *Sesquicentenário da Independência*, entre outras.

Consideramos o ano de 1972 bastante emblemático, sobretudo, pelo reforço dos ideais nacionais, pois nele comemorava-se os 150 anos da Independência do Brasil. Esta comemoração não se restringiu aos festejos do 7 de setembro, ou à Semana da Pátria. Em todo o ano diversos acontecimentos cívicos lembraram a data, é importante frisar que diversos setores da sociedade estiveram envolvidos, não apenas as instituições governamentais celebraram esta data, mas também escolas, sindicatos; estádios de futebol; artistas e empresários – como destacaremos ao longo desta seção. O

envolvimento com as comemorações ocorre de forma direta, ou através da incorporação do discurso de valorização nacional presente na fala oficial.

O Sesquicentenário foi a maior festa cívica realizada na ditadura civil-militar brasileira. Em 21 de abril, dia de Tiradentes, começam oficialmente os festejos. Almeida (2009) chama a nossa atenção para os motivos que levaram à escolha do “Dia de Tiradentes”, e não do “Dia do Fico” (9 de janeiro), para o início dos festejos. Segundo ele, a escolha se explica porque Tiradentes integra o Panteão Cívico, na qualidade de Patrono da Independência. Almeida apresenta também a possibilidade da escolha da data ter se dado em função da associação do “Dia do Fico”, com a participação de outros atores sociais, que não os militares, já que em 1822 foi entregue a D. Pedro I um manifesto, com a assinatura de milhares de pessoas que pediam a sua permanência.

O traslado dos restos mortais de D Pedro I assinala o início das comemorações de independência. A vinda dos despojos do imperador demonstra a proximidade entre Brasil e Portugal; vale ressaltar também que ambos os países viviam sob um regime autoritário, tendo como chefes de governos representantes da alta cúpula militar.



**Figura 3 Chegada ao Rio de Janeiro dos despojos de D Pedro I.
Fonte: Revista Veja, 26 abril, de 1972.**

Os restos mortais peregrinariam por todo o território nacional durante o período de comemorações, como se o próprio imperador fizesse uma última visita a cada lugar do país, unindo-o. No mapa abaixo podemos observar o trajeto realizado pelos despojos, no qual se reforça o discurso de integração regional e nacional.

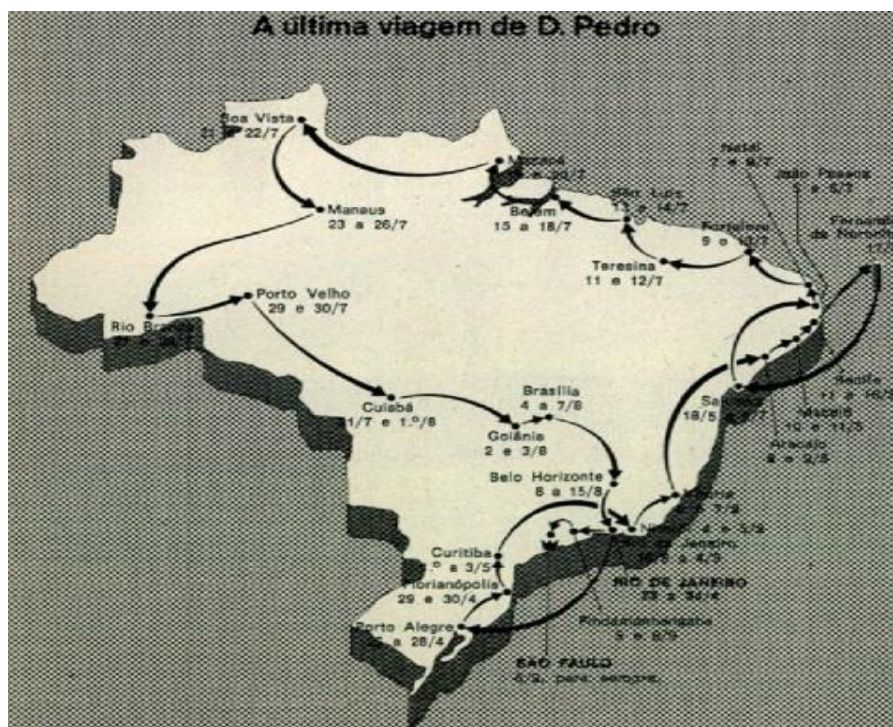


Figura 4 Trajeto realizado pelos despojos do D.Pedro I
Fonte: Revista Veja, 26 abril, de 1972.

O presidente Emilio Garrastazu Médici inicia os festejos através de uma mensagem, pautada na exaltação dos símbolos nacionais, transmitida em cadeia de rádio e televisão. Consideramos esta mensagem bastante significativa, pois nela podemos perceber os principais valores que guiam esta comemoração:

Meus compatriotas: **Iniciando, no dia de Tiradentes – nosso maior herói popular e patrono cívico da nação brasileira** – as comemorações de Sesquicentenário da Independência, em um imenso encontro dos brasileiros com o Brasil, e dos brasileiros consigo mesmos, queremos todos Significar que o povo é quem faz a História [...] concentramos, na memória do grande alferes, do cavaleiro e porta estandarte dos ideais de justiça e liberdade, **nossa homenagem a todos os heróis, consagrados, esquecidos ou anônimos, que antes e depois do gesto do Ipiranga ajudaram a fazer desta terra uma grande nação** [...] Daí por que estamos convencidos de que a Independência não foi o grande ato de um passado morto, mas **que acontece todo dia no dever bem cumprido de cada um** [...] **coloquemos acima de quaisquer interesses, o interesse nacional**, buscando a solução nossa e a prevalência de nossa arte e de nosso engenho. Com entusiasmo ainda maior, **entreguemo-nos à realização dos programas nacionais de desenvolvimento e integração**, ativando setores ociosos, eliminando desperdícios, recuperando o tempo, a energia e a riqueza malbaratados [...](*Grifos meus*. Jornal do Brasil 22-abr-1972).

Percebemos através da mensagem presidencial pronunciada à nação, inicialmente, o direcionamento para a importância da valorização da História do Brasil, em especial, para a figura de Tiradentes, elevada à condição de herói nacional, questão que será aprofundada no capítulo 4.

O discurso presidencial de inauguração dos festejos do Sesquicentenário traz consigo também a ideia de responsabilidade e o dever de cada cidadão; como podemos observar em: *“a Independência não foi o grande ato de um passado morto, mas que acontece todo dia no dever cumprido de cada um”*. Ressalta ainda a importância do interesse nacional, acima de qualquer interesse particular, como também aproveita o momento para destacar o crescimento nacional e o desenvolvimento de riquezas do país. Neste discurso de abertura, o presidente, através do pronunciamento sobre a vinda dos despojos de D. Pedro I reforça os laços entre a ex-colônia e a ex-metrópole.

Estão presentes nesse discurso inaugural das comemorações os principais pontos que irão nortear o discurso das festividades de independência. Constam a valorização do elemento nacional, seu passado glorioso, suas riquezas naturais, as conquistas do presente e os valores morais, tais como: a questão da dignidade humana, do respeito e solidariedade, além da ideia de construção do futuro.

Um momento importante na abertura das comemorações do Sesquicentenário foi o Encontro Cívico Nacional. Estudantes de vários estados brasileiros celebraram o Sesquicentenário da Independência Brasileira. O Rio de Janeiro, por exemplo, reuniu mais de 50 mil estudantes no Estádio do Maracanã, com direito a torneio de futebol, revoada de pombos e desfile de motocicletas, em uma cerimônia que reuniu o governador do antigo Estado da Guanabara, Chagas Freitas, e do Arcebispo do Rio Dom Eugenio Sales¹³.

Um evento comemorativo de grande relevância nas comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil foi a Taça da Independência, ou minicopa. Trata-se de um torneio internacional de futebol, realizado no Brasil, que reuniu importantes seleções mundiais. A Taça da Independência é fruto também do momento ufanista, que se instalou após a vitória da seleção brasileira na Copa do México, dois anos antes. Mais uma vez, o regime lança mão do futebol para apresentar-se à nação, ou como forma de estabelecer uma maior aproximação com o povo. Almeida (2009) destaca a participação do presidente Médici em eventos desportivos, sempre com seu

¹³ Jornal do Brasil 22-abr-1972.

radinho de pilha, passando assim a imagem de um homem comum, que vai ao estádio e torce. A Taça da Independência serve também para reforçar o projeto de integração nacional, “com uma gigantesca cobertura de TV, os jogos foram disputados em vários pontos do país, de Manaus a Porto Alegre, com clara intenção de explorar a grandeza do Brasil” (GUTERMAN, 2009 p.188). Um ponto que merece destaque sobre este evento é a estreita relação entre Brasil e Portugal, como vemos em Almeida:

Os organizadores da minicopa procuraram direcionar os semifinalistas, colocando Portugal e Brasil em grupos com adversários mais fáceis. O encadeamento do torneio também favoreceria estas duas seleções, que continuariam enfrentando equipes mais frágeis, até se encontrarem na grande final, que ocorreria no “maior estádio do mundo” – o Maracanã (ALMEIDA, 2009 p 136).

As duas seleções se encontram na final e o Brasil vence Portugal, com um gol aos 44 minutos do segundo tempo. Dessa forma, com a vitória brasileira, o torneio da Taça da Independência cumpre o seu papel, auxilia na construção de uma atmosfera de alegria nacional e reforça a ideia de patriotismo presente. A competição ainda populariza os festejos do Sesquicentenário da Independência Brasileira.

Outro elemento que demonstra a importância atribuída a esta data é a substituição de *o Guarani* pelo *Hino da Independência*, como trecho inicial no programa de rádio *a Voz do Brasil*¹⁴. Outro ponto de destaque para a celebração desta data é a marcha feita por Miguel Gustavo, mesmo autor de *Pra frente Brasil*, para os 150 anos da independência. Vejamos a letra:

Marco extraordinário
Sesquicentenário da Independência
Potência de amor e paz
Esse Brasil faz coisas
Que ninguém imagina que faz
É dom Pedro I
É dom Pedro do Grito
Esse grito de glória
Que acorda a história
E a vitória nos traz
Na mistura das raças
Na esperança que uniu
O imenso continente
Nossa gente Brasil
Sesquicentenário

¹⁴ Programa de rádio criado no Estado Novo, para popularizar a ditadura de Vargas. Permaneceu na programação como meio de propaganda governamental.

E vamos mais e mais
 Na festa
 Do amor e da paz

Uma maneira empregada pelos festejos oficiais para comemorar o Sesquicentenário era a inauguração de grandes obras, como a inauguração de prédios públicos. Um exemplo é a inauguração de Trecho da rodovia Transamazônica¹⁵ e a cidade Universitária do Fundão do Rio de Janeiro¹⁶. Há também o lançamento de selos comemorativos pela Empresa de Correio de Telégrafos¹⁷.

Vale destacar que a modalidade comemorativa do Sesquicentenário não foi adotada apenas pelo Estado. As comemorações (que a princípio foram elaboradas como campanha política governamental) foram sendo incorporadas ao discurso de diversos setores da sociedade. Algumas empresas incorporam o discurso oficial em suas propagandas, como a empresa Varig, o grupo Pão de Açúcar, a Mercedes Benz, como observamos na seguinte propaganda ocupando meia página de jornal:

A Mercedes-Benz Brasil S.A., ao comemorar os 150 anos de independência do Brasil, tem consciência de estar trabalhando, duramente, para ajudar a circular a riqueza brasileira. Cada vez que um veículo Mercedes-Benz passa por uma estrada, levando pessoas ou mercadorias, ele é também um símbolo da Independência e da grandeza deste país (Jornal do Brasil, 05-set-1972.).

Notamos assim, que diversos setores sociais incorporam o discurso oficial. Além das festividades ligadas à propaganda oficial, o empresariado também utiliza o discurso oficial. Um setor importante que passa a produzir em função da data comemorativa é o setor cultural.

No campo musical, diversos artistas produziram suas obras alinhados ao sentimento ufanista e otimista do período. A música “*Eu te amo meu Brasil*” cantada pela dupla Dom e Ravel aparece com destaque associada à ideologia de nacionalismo ufanista. Entretanto, como nos mostra Paulo Cesar de Araújo¹⁸, a marcha que consagra o paraíso tropical não é a única que trazia tal mensagem, já que diversos artistas também se alinhavam à vertente do Brasil glorioso.

¹⁵ Jornal Diário de Notícias 01-set-1972.

¹⁶ Jornal do Brasil 05-set-1972.

¹⁷ Folha de São Paulo 01-set-1972.

¹⁸ Para maiores aprofundamentos conferir ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não**: Música popular cafona e ditadura militar. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

O samba “*país tropical*” de Jorge Benjor, lançado por Wilson Simonal, por exemplo, exaltava o “*país tropical, abençoado por Deus*”. Outra música de exaltação foi “*O amor é meu país*” de Ivan Lins, que rendeu ao cantor e compositor severas críticas da esquerda. Jorge Benjor compôs “*Brasil, eu fico*”, uma resposta ao slogan da campanha “*Brasil: ame-o ou deixe-o*”. Ainda em ritmo de ufanismo, podemos destacar o samba do bloco Cacique de Ramos “*Sempre Brasil*”, lançado no carnaval de 1972. E no clima das comemorações do Sesquicentenário da Independência, o sambista Zé Ketí gravou a música “*Sua excelência, a independência*” com direito a foto do presidente Médici na capa do disco.

Através de um breve exame do campo musical, percebemos a convivência entre esses dois Brasis, o Brasil que protesta e denuncia as amarguras sofridas pelo regime autoritário, ao lado do Brasil que canta e festeja suas maravilhas e destaca suas belezas.

No campo teatral, espetáculos foram montados principalmente com enredo que abordavam a História do Brasil. Em junho de 1972 estreava, no Rio de Janeiro, o musical: *Independência ou Morte*, no Teatro João Caetano. Na semana da Independência estreou, no Teatro Popular Sesi, em São Paulo, a peça teatral: *Um grito de liberdade*, de Sérgio Viotti, que abordava a vida de D. Pedro I. Ainda na semana de Independência entrou em cartaz a principal produção cinematográfica dos festejos, um dos objetos de estudo dessa pesquisa, o filme *Independência ou Morte*.

O ponto alto das comemorações dos 150 anos da Independência do Brasil foi a Semana da Pátria. Nesta semana diversas atividades cívicas fizeram parte da celebração. Os festejos comemorativos oficiais foram iniciados à zero hora do dia primeiro de setembro, na cidade de São Paulo. Atletas conduziram chamas vindas de todo o território nacional, e com elas, eles percorreram rotas iniciadas no Chuí, no Oiapoque, em cabo Branco e em Javari¹⁹.

Com a chegada do fogo simbólico, trazido dos quatro pontos cardeais do País, foram iniciadas ao primeiro minuto de hoje, oficialmente, as festividades do Sesquicentenário da Independência, em São Paulo. As festividades prosseguirão em todo o País, com sessões solenes ao Congresso Nacional, Assembleias Legislativas e Câmaras Municipais, além de outros atos cívicos programados. Às 17h30min de Brasília haverá a transmissão direta, por cadeia de rádio e televisão, da solenidade de Inauguração do mastro de 100 metros, que ostentará a maior bandeira nacional, já fabricada no Brasil, e que poderá ser vista de qualquer ponto da capital (Jornal Diário de Notícias 01-set 1972).

¹⁹ Jornal O Globo – São Paulo 01-set-1972.

Como apresenta a reportagem do jornal O Globo, *Todo o país marchou no ritmo do Sesquicentenário*, o dia da independência foi comemorado em todo o território nacional, com grandes festas oficiais e celebrações bastante suntuosas. A maior parada cívico-militar ocorreu na cidade de São Paulo, local em que ocorreu a Proclamação da Independência, em 1822, e contou com a participação de milhares de pessoas. Os despojos mortais do imperador D Pedro I foram transportados da antiga sede do governo até o monumento do Ipiranga, onde foram postos ao lado da Imperatriz Leopoldina.

No dia 7 de setembro, o jornal *O Globo* publicou um texto com o título: *150 anos*, tratava-se de uma mensagem síntese do pensamento oficial sobre o Sesquicentenário; é possível que esta mensagem tenha sido feita por encomenda. Entendemos que o discurso jornalístico não é neutro e imparcial, ele é capaz de produzir sentidos de acordo com sua posição sociohistórica.

O Brasil comemora hoje os 150 anos de sua Independência em clima de ordem e trabalho e num ambiente de otimismo quanto ao futuro. Nação amadurecida, já saímos da fase lírica dos pronunciamentos meramente literários e ultrapassamos o período do ufanismo e por vezes contraproducente.[...] Ao comemorarmos o Sesquicentenário da nossa Independência, podemos nos orgulhar do País e de seus dirigentes. E olharmos o dia de amanhã com tranquilidade e confiança absoluta. Porque vimos extinguiem-se para sempre os males da corrupção e presenciarmos o crepúsculo melancólico da subversão e do terrorismo. Temos um Governo à altura do povo brasileiro. E isto é o bastante para o Brasil, na data de hoje (Jornal O Globo 07-set-1972).

Esta mensagem contém algumas diretrizes da mensagem presidencial que inaugura os festejos do Sesquicentenário, em 21 de abril. Registramos nela a presença da exaltação do aspecto histórico, valorizando o elemento nacional, assim como há também uma marca bem forte de enaltecimento da ditadura, apresentada como a melhor solução encontrada para o Brasil e, principalmente, como a razão do progresso que teria se originado em vários campos da sociedade, após 1964. Uma mensagem clara de legitimação simbólica.

A comemoração dos 150 anos de Independência do Brasil foi uma festa grandiosa, como dito anteriormente, capaz de mobilizar diferentes setores da sociedade, durante vários meses, até a sua culminância, no dia 7 de setembro. Com enfoque cívico-nacionalista, os eventos mobilizaram a sociedade em diversas instâncias – seja na

escola, no bairro, no futebol, ou em empresas. Sendo assim, percebemos que a comemoração não se restringiu ao oficial, habitando o cotidiano do cidadão comum.

Apesar da grandiosidade e do destaque que teve a festa do sesquicentenário da Independência do Brasil, há em torno dela um esquecimento, ela não está presente em livros didáticos ou filmes sobre o período, diferentemente do que ocorre com as Marchas da Família com Deus pela Liberdade, que são lembradas. Compartilho com Janaína Cordeiro (2012) a respeito do silêncio que envolve as comemorações;

[...] criou-se com o tempo uma certa dificuldade em reconhecer o sucesso da festa e, nesse sentido, as comemorações do Sesquicentenário são um importante espelho para percebermos como a sociedade lida ainda hoje com a memória sobre os *anos de ouro* da ditadura civil-militar. Na verdade, aquele ano festivo foi colocado, literalmente, no rodapé da história. São raras as referências às comemorações do Sesquicentenário da Independência e, as que existem, em geral confirmam apenas o discurso da memória dominante sobre aquele período, fortemente ancorado *no mito da sociedade resistente* (CORDEIRO, 2012, p 307).

Atualmente, em uma sociedade que constrói aos poucos a sua democracia, cabe-nos reconhecer que causa desconforto relembrar o momento de participação popular junto aos festejos militares, no qual a sociedade foi capaz de conviver em harmonia com a ditadura, nesse caso, a opção tem sido o silenciamento.

2.3 Arcabouço teórico: Imaginário Social, Comemoração e Comunidade Imaginada

Alguns valores e ideias, presentes no contexto da ditadura civil-militar, são reforçados nas comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil. A reiteração da ideia de um país grande, integrado e em crescente ritmo de desenvolvimento, como também a construção de um sentimento de otimismo e de valorização dos elementos nacionais são ressaltados neste período. Como vimos na seção anterior, a pedagogia sobre a História do Brasil era pautada na exaltação dos símbolos e heróis. Nesta seção, discutiremos alguns conceitos fundamentais para o entendimento da relação entre esta comemoração e os filmes analisados neste trabalho.

Como observamos acima, a ditadura civil-militar pautava diversos modelos e comportamentos que deveriam ser seguidos pela população. Diante de tal pressuposto, utilizamos a categoria de *imaginário social*, proposta por Baczko (1985), para quem o

imaginário social serve como um ponto de referência no sistema simbólico produzido na sociedade. Ele é ainda um aspecto significativo na coletividade, pois através dele é que as sociedades esboçam as suas identidades, organizando tanto o seu passado como o seu presente, e ainda elaboram o seu futuro. Baczko destaca também como o imaginário intervém em diversas esferas sociais, inclusive, no poder político.

O imaginário, para o autor, pode ser apropriado e manipulado pelo poder político. Sendo assim, ao pensarmos sobre este conceito e sobre a sua relação com o Sesquicentenário da Independência, percebemos um processo de construção no imaginário social, das ideias de modernização, integração nacional, ressaltando vitórias e comemorações que estavam em voga naquele período.

O lançamento dos filmes “*Independência ou Morte*” e “*Inconfidentes*” encontra-se no contexto de comemoração do Sesquicentenário da Independência do Brasil. Desta forma, acreditamos que o conceito de *comemoração* pode nos auxiliar a desenvolver uma melhor reflexão sobre o Sesquicentenário e suas articulações.

Empregamos as autoras Marialva Barbosa (2005) e (2006) e Helenice Rodrigues da Silva (2002) para pensar o conceito de comemoração. Segundo Silva, as comemorações nacionais refletem objetos de interesse político, ideológico ou ético. O processo de “*rememoração*” social tem como função impedir o esquecimento. Entretanto, não se trata de impedir o esquecimento como um todo, afinal, algumas memórias são negligenciadas ou esquecidas, tal como ocorre com os momentos constrangedores da História, como os marcados pela violência. Comemorar, dessa forma, é também esquecer. Assim, no contexto de comemoração, há memórias esquecidas e as lembradas e exaltadas, como as relacionadas aos “*grandes personagens*” ou “*mitos nacionais*”. Juntamente com a ideia de um futuro próspero.

Comemorar significa, então, reviver de forma coletiva a memória de um acontecimento considerado como ato fundador, a sacralização dos grandes valores e ideais de uma comunidade constituindo-se no objetivo principal (SILVA, 2002 p 432).

Percebemos que as comemorações do Sesquicentenário enfatizavam o discurso do símbolo nacional, trazendo a figura de D Pedro I como expoente principal deste festejo; não por acaso, os despojos do imperador, além de serem trazidos para o Museu da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, percorreram todo o país, como se o próprio imperador visitasse cada lugar do Brasil. Assim, podemos apontar, neste período, uma

valorização simbólica da figura de D. Pedro I, que é reforçada com o filme *Independência ou Morte*. As comemorações do Sesquicentenário, além de explorarem a figura do monarca, foram compostas por símbolos, gestos e imagens que enfatizavam a grandiosidade da nação. Marialva Barbosa (2006) destaca:

As comemorações fazem parte de um processo de construção de poder, no qual o interesse político de dominar o tempo assume papel primordial. Possibilitam também a construção do acontecimento e a sua valoração pública, o que leva os detentores deste poder a serem publicamente proprietários de sua própria criação (BARBOSA, 2006 p. 18).

Entendemos comemoração como um processo guiado pela memória coletiva, em função do presente. As comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil foram pautadas na rememoração de um passado histórico, com destaque para os grandes vultos, o que caracteriza uma maneira encontrada para se comemorar o presente.

O sociólogo Michael Pollack (1992) aponta três elementos constitutivos da memória individual ou coletiva: *acontecimentos, personagens e lugares*. Os acontecimentos podem ser vividos de forma individual, ou como aponta o autor “por tabela”. Acontecimentos vividos “por tabela” tratam-se daqueles vivenciados pelo grupo no qual a pessoa está inserida. Os personagens, assim como os acontecimentos, podem ter a relação “por tabela”, ou seja, mesmo que não façam parte da vida privada do indivíduo, a pessoa estabelece uma relação com eles, como se conhecesse o personagem, tal como ocorre, por exemplo, com as figuras públicas. O último elemento apresentado por Pollak trata dos lugares. Existem lugares de memória, que segundo o autor, podem fazer parte das lembranças pessoais, como o local das férias na infância. Entretanto, há também, o lugar presente na memória pública; sobre este tipo de memória, Pollak sustenta que é possível existir um lugar de apoio dessa memória, esse lugar é entendido como os lugares de comemoração. Michael Pollak aborda a questão das disputas e conflitos no contexto de comemoração.

Todos sabem que até as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político. Quando se procura enquadrar a memória nacional por meio de datas oficialmente selecionadas para festas nacionais, há muitas vezes problemas de luta política. A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo (POLLAK, 1992. p 203).

De acordo com Michael Pollak, a organização da memória – em função das necessidades pessoais e políticas do momento – demonstra que a memória é um fenômeno socialmente construído. Considerando os pressupostos de Pollack, entendemos o lugar de comemoração como o momento de construção de uma memória, pautado em elementos formativos de uma identidade coletiva.

As comemorações realizadas para o Sesquicentenário da Independência do Brasil privilegiaram questões culturais e históricas, enfatizando noções de identidade nacional, através de um enfoque cívico-nacionalista e com mobilização por todo o território nacional. Além da mobilização nacional, as comemorações traziam em seu discurso a ideia de uma união nacional. A identidade nacional é construída também através de símbolos e elementos que falam sobre o passado. Segundo Lowenthal, “relembrar o passado é crucial para nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirma o que somos” (LOWENTHAL, 1998 p 83). Nesse cenário, entendemos o cinema como um importante veículo para a construção da memória e do sentido de identidade que Lowenthal aponta.

Por fim, lançamos mão do conceito de *comunidade imaginada*, proposto por Benedict Anderson (2008), a fim de refletir sobre de que maneira a construção nacional é discursivizada nesta comemoração. O autor estabelece o conceito de “*comunidades imaginadas*” para descrever a formação dos Estados Nacionais Modernos, ao longo dos séculos XVIII e XIX, na construção de um sentimento de identificação e pertencimento. De acordo com Anderson, uma comunidade-nação é, ao mesmo tempo, limitada, soberana e imaginada. Ela é limitada, porque mesmo a maior dela possui limites espaciais, soberana, pois como o conceito, nasce no Iluminismo, tendo como garantido à comunidade, a sua liberdade, por fim, a comunidade é definida também como imaginada. A comunidade é imaginada, porque além das comunidades primitivas, não há como todos os integrantes se conhecerem, dessa forma, eles se imaginam pertencentes ao mesmo lugar.

A comunidade imaginada brasileira possui dimensões continentais, espaços em que convivem crenças, hábitos, tradições e sotaques diversos. Do Pampa gaúcho ao acarajé da Bahia, todas as diversidades formam uma mesma nação. Nossas matrizes culturais são diversas e plurais. Dessa forma, uma característica marcante no Brasil

enquanto nação é o multiculturalismo²⁰. Não conhecemos todos os brasileiros e seus hábitos, entretanto, os imaginamos. Dessa forma, símbolos nacionais contam a História da nação e cooperam na construção de pertencimento a esta comunidade. Argumento que as narrativas fílmicas sobre a nação integram os elementos que compõem aquilo que se entende por comunidade imaginada.

Robert Burgoyne (2002) entende a nação como uma construção imaginária, discutindo a necessidade do aparato de ficções culturais para sua manutenção. Dessa forma, o cinema se apresenta como um meio de construção imaginária. Burgoyne examina de que maneira o cinema americano aborda o passado dos Estados Unidos. O autor discute como questões sobre cultura, raça e identidade nacional aparecem nas narrativas cinematográficas que exploram o passado como tema. Para tanto, esse mesmo autor analisa alguns filmes que abordam os mitos nacionais norte-americanos. Um dos filmes analisados é “*O nascimento de uma nação*”; nele, o autor discute as dicotomias presentes no filme, como branco contra índios, norte contra sul, lei contra fora da lei.

Burgoyne argumenta ainda que filmes contemporâneos têm apresentado a História americana de maneira cada vez mais híbrida, através de conflitos entre povos dominantes e não dominados. Assim, há o que ele denomina como uma identidade transversal, capaz de reescrever a ficção dominante.

Nesta pesquisa, trabalhamos com duas categorias propostas por Burgoyne, para pensar a relação do filme histórico²¹ com o discurso de nação: “é disso que viemos” e “isso é o que somos”. A primeira, a narrativa aparece como uma *ficção dominante*, ou seja, o conhecimento narrativo construído através das imagens já está pronto, ou seja, entendo como o olhar de uma versão oficial. Por sua vez, a segunda categoria “isso é o que somos”, permite um olhar sobre a narrativa fílmica através de sua complexidade, trazendo uma reflexão mais aprofundada sobre que é apresentado.

O filme “*Independência ou Morte*” pode ser classificado na categoria “é disso que viemos”, enquanto “*Os Inconfidentes*”, ao trazer uma leitura mais crítica da nação, é um filme que está mais próximo da classificação: “isso é o que somos”. Refletimos através de Burgoyne sobre a influência do cinema na formação histórica e no imaginário sobre a nação, no caso especial dos filmes analisados, em um contexto de comemoração

²⁰ Pesquisadores das mais diversas posições político-ideológicas, como Sérgio Buarque de Holanda (1995), Gilberto Freire (2004), Renato Ortiz (2006) e Darcy Ribeiro (2006) já abordaram a temática da diversidade cultural brasileira, compreendendo-a como resultado de um processo sociohistórico.

²¹ Aprofundaremos este conceito no próximo capítulo.

nacional. Como esses filmes abordam o passado do Brasil e que elementos são destacados dentro da comunidade imaginada brasileira.

O filme histórico – através de sua construção narrativa – pode elaborar o sentimento de pertencimento nacional dentro de uma comunidade imaginada. Compreendemos os dois filmes estudados nesta pesquisa como instrumentos de resignificação de uma memória sobre o passado histórico brasileiro.

Sendo assim, no próximo capítulo veremos os conceitos que estão relacionados ao campo de estudos da Memória Social e sua importância na relação com os filmes *Independência ou Morte* e *Os Inconfidentes*.

3-ARTICULAÇÕES ENTRE A MEMÓRIA E O CINEMA

Através da rememoração de fragmentos do passado, cada memória social transmite ao presente uma das múltiplas representações do passado que ela quer testemunhar. Entre diversos outros fatores, ela se constrói sob a influência dos códigos e das preocupações do presente, por vezes mesmo em função dos fins do presente.
Pierre Laborie

O sociólogo francês, Maurice Halbwachs, em sua obra *A Memória Coletiva*, aborda a relação entre memória coletiva e memória individual. Segundo o sociólogo, o indivíduo muda constantemente, experimentando novas ideias, influências e modos de pensar. Sendo assim, as experiências vividas pelo indivíduo estariam relacionadas a um processo de construção da memória coletiva. Halbwachs sustenta este argumento ao usar uma viagem a Londres como exemplo; um turista que nunca esteve nessa cidade, mesmo sozinho, ao visitá-la, possui referências sobre a cidade obtidas previamente, seja através da leitura de um romance (que se passa em Londres), de um filme, ou até de uma conversa com algum amigo que já tenha estado na capital inglesa. Dessa maneira, este mesmo indivíduo, ao visitar a cidade de Londres, não estará de forma alguma completamente só, carregando consigo lembranças prévias, com a estadia sendo intermediada por essas influências (2006, p.30).

Refletindo sobre o exemplo apresentado por Maurice Halbwachs, podemos pensar no processo de construção de uma pesquisa. Quando “viajamos” ao mundo do *corpus* estudado, não estamos sozinhos; carregamos conosco nossas experiências, além de autores e conceitos que nos ajudaram a formular as questões de pesquisa. Tal como o turista descrito por Halbwachs, não estamos completamente sós; como pesquisadores também carregamos conosco estas referências.

Assim, a proposta deste capítulo é refletir sobre os conceitos relacionados ao campo da Memória Social. Acreditamos que a construção da memória também se opera através dos elementos imagéticos; sendo assim, procuramos discutir os conceitos que abrangem o audiovisual, com ênfase no cinema ficcional. Abordamos também a conjuntura do cinema brasileiro e a influência estética que os filmes em questão tiveram. Por fim, mas não menos importante, destacamos a política governamental para o cinema no período; e o contexto de produção e realização dos filmes estudados.

3.1 O lugar não é marcado: lugares de memória

O campo da memória social é basilar para a compreensão desta pesquisa – e o trabalho do sociólogo Maurice Halbwachs é de fundamental importância para este campo de estudos. É ele quem primeiro produz ensaios sobre a memória do ponto de vista social. Nele, apreendemos o entendimento da memória como um fenômeno construído socialmente, o que representa a necessidade de percepção das mutações e transformações pelas quais a memória passa. Outros autores também têm nos auxiliado a refletir sobre este campo, como Nora (1993), Pollack (1989) e Jacques Le Goff (2010).

O historiador Pierre Nora (1993) propõe algumas questões que permeiam os conceitos de memória e de História. Enquanto a História é considerada como o registro concreto, a reconstituição de um saber científico durável, uma representação do passado que demanda uma análise e um discurso crítico, a memória é mais abstrata, é fragmentada, é plural, como afirma Nora “é afetiva e mágica” (NORA, 1993, p. 09). Dessa forma, a memória pode ser pensada de forma pulsante, como um lugar fundamental na constituição das múltiplas configurações identitárias, sendo compreendida como um espaço vivo e político.

A análise que Pierre Nora²² estabelece sobre o conceito de memória compreende uma discussão acerca de história e memória. Nora reflete sobre a categoria de *lugares de memória*. Entretanto, para melhor compreendê-la, devemos atentar, inicialmente, para o seu local de fala, considerando com o que e com quem Nora dialoga.

É importante considerar o contexto social no qual Pierre Nora está inserido ao propor uma reflexão sobre memória e história, uma vez que se trata de um momento marcado pelo problema da perda das identidades nacionais e comunitárias, que garantiam a conservação e a transmissão de valores. Envolvido em tais questões, Nora destaca a necessidade do passado mostrar-se latente através da busca pela memória. No seminário promovido por ele, na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), entre 1978 e 1981²³, a memória e a identidade da França estiveram em pauta, tendo sido

²² O historiador francês Pierre Nora é associado à chamada terceira geração dos Annales, na década de 1970. Além de Nora, fazem parte desta geração nomes como Jacques Le Goff, Phillipe Áries, George Duby, Roger Chartier, Pierre Bordieu, Michel de Certeau e Marc Ferro. Esse movimento vai contra a história narrativa clássica, apresentando assim uma nova forma de abordar o tempo histórico.

²³ Nora irá lançar “*Les Lieux de Mémoire*”, obra organizada em três volumes (*La République, La Nation, Les France*). No volume *La République* encontra-se o texto *Entre Memória e História: a problemática*

muito debatidas, momento em que se fazia necessário refletir sobre a construção da identidade nacional francesa diante de questões como a globalização. Sobre a memória, Nora afirma:

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história uma representação do passado (NORA, 1993, p.9).

As distinções apontadas por ele nos auxiliam a ampliar a compreensão das fronteiras entre os campos da História e da Memória e nos sugerem que há locais de memória porque não há mais meios de memória. Para Nora, os lugares de memória são, antes, de tudo restos. Cabe destacar, contudo, que ele utiliza restos no sentido de vivência, de experiência, desse modo, os lugares são restos porque desde os tempos imemoriais nos utilizamos deles para guardar nossas memórias.

De acordo com Gondar (2005), o discurso de Nora é, sobretudo, um discurso de perda, no qual há uma dificuldade de positivar as mudanças do tempo. Um ponto interessante destacado por Nora é o de que vivemos atualmente uma cultura que guarda tudo, com a necessidade de preservar todo tipo de registro.

À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história (NORA, 1993, p.15).

Segundo Nora, devido à dificuldade em definir o que é importante para ser lembrado, o que se observa é a busca pela preservação. O autor aborda também a democratização da memória, pois nos tempos clássicos, apenas as grandes famílias, a Igreja e o Estado eram produtores de arquivos. Hoje em dia, qualquer indivíduo pode produzir e guardar as suas lembranças: “O dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo” (NORA, 1993, p.17).

A reflexão bastante valorosa contida no texto de Pierre Nora refere-se ao conceito “lugares de memória”. Esses lugares são tanto lugares materiais como museus,

arquivos, cemitérios, quanto lugares imateriais, como festas, comemorações e aniversários. Os lugares apresentam três sentidos: material, simbólico e o funcional. Para exemplificar esses sentidos podemos considerar: um arquivo (material), um minuto de silêncio (simbólico), ou um manual de aula (funcional); vale ressaltar que esses sentidos, em diversos casos, não se apresentam isolados, eles coexistem, ou seja, um sentido que a princípio é classificado como material, pode também possuir elementos capazes de classificá-lo como um sentido simbólico.

Considerando os sentidos propostos por Nora para os lugares de memória, seria possível pensar o cinema como um lugar de memória, um lugar em que esses sentidos estão presentes conjuntamente. Podemos destacar para o lugar funcional como a programação com os horários e as sinopses dos filmes, já o lugar chamado material pode ser entendido como o espaço físico do cinema. Entretanto, não estão guardados apenas rolos de filme neste espaço; fundamentalmente, ele é permeado pelo simbólico, pelas lembranças construídas. Assim, também fazem parte do cinema o cheiro da pipoca, o medo no filme de suspense, a gargalhada compartilhada, o encantamento infantil, os beijos dos namorados e até os flagras dados pelo “lanterninha”. Mesmo que a configuração de muitas salas tenha mudado, localizadas em *shoppings centers*, por exemplo, permanece para muitos o sentido de uma sala escura, projetando um filme em uma tela grande.

Quando Halbwachs (2006) afirma que as lembranças são coletivas mesmo quando estamos sós, podemos pensar que mesmo uma ida solitária ao cinema é carregada de sentidos diversos, compartilhados ou não, com os outros telespectadores; por isso, o papo pós-cinema ocorre de maneira diferente, dependendo do grupo que assistiu à película. Primeiro, podemos pensar sobre o espectador: ao assistir um filme, que memórias ele possui sobre o que está sendo representado? Talvez a narrativa fílmica remeta a uma aula de História, a livros lidos, a uma palestra assistida, ou até mesmo a outros filmes sobre a mesma temática. Retomamos assim o que Halbwachs (2006) argumenta sobre as lembranças e sobre o nosso grau de envolvimento ao lembrarmos ou não determinado fato. Assim, a nossa proximidade (ou não) com a narrativa fílmica configura-se como algo para além dos nossos conhecimentos prévios, aproximando-se do modo como a história é contada.

A forma como se estrutura uma narrativa possui uma importância fundamental na apresentação do enredo cinematográfico. Pois é justamente no “como contar” que podemos perceber as variações interpretativas que uma narrativa pode adquirir. Ilustro

com o exemplo do filme *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972), que ao contar a história da independência do Brasil – através da vida pessoal de D. Pedro I – optou por uma elaboração narrativa que visava aproximar este personagem do espectador. Observamos assim que as escolhas feitas na construção da narrativa fílmica produzem uma reação em quem assiste.

3.2 *Com todo esplendor que o cinema pode proporcionar*²⁴: A linguagem cinematográfica

O cinema – tal como conhecemos e o entendemos hoje em dia – é fruto de diversas modificações ao longo de seu surgimento. Educamos nosso olhar e nossas percepções para desvendarmos uma linguagem que ocorre através da imagem em movimento. A compreensão desta linguagem foi construída desde a sua existência.

Com várias possibilidades técnicas, a imagem se transformou. Com o cinema, por exemplo, ela ganha movimento, criando assim uma nova forma de representação. O século XX difundiu a imagem de uma maneira sem precedentes; ela agora dita moda, com o uso da propaganda, e expressa ideologias políticas, decisões e impasses. A imagem entra diariamente em nossos lares através da televisão e agora também da web, assim, podemos afirmar que ela nos aproxima e nos afasta.

Vale destacar que o cinema é fruto da modernidade presente no século XIX, época em que o modelo industrial vigente sofria mudanças e aprimoramentos. Segundo Hobsbawm (1998, p.81), a principal inovação da chamada “Segunda Revolução Industrial” consistia na atualização da primeira revolução industrial, através do aperfeiçoamento da tecnologia do vapor e do ferro: o aço e as turbinas. As indústrias agora tecnologicamente reformuladas, através da eletricidade, da química e no motor de combustão, oferecem uma nova dinâmica econômica.

Este período marca mudanças tecnológicas que adentrarão o cotidiano da sociedade moderna, muito embora, como destaca Hobsbawm (1998), o reconhecimento principal naquele momento está voltado para as inovações que advém da indústria.

Foi nessa época que o telefone e o telégrafo sem fio, o fonógrafo e o cinema, o automóvel e o avião passaram a fazer parte do cenário da vida moderna, sem falar na familiarização das pessoas com a ciência por meio de produtos como o aspirador de pó (1908) e o único

²⁴ Trecho de frase contida em um cartaz de divulgação de *Independência ou Morte*.

medicamento universal jamais inventado, a aspirina (HOBSBAWN, 1998, p.81).

O impacto das novas tecnologias no sistema produtivo e na economia é evidente. Contudo, faz-se necessário destacar a magnitude que essas transformações tecnológicas trazem para a vida social das pessoas, estabelecendo assim, uma nova maneira de se relacionar com o mundo. O cotidiano da sociedade urbano-industrial, na segunda metade do século XIX, é influenciado por esses inventos que geram uma nova percepção do mundo a sua volta para a sociedade moderna. Neste contexto, as artes também são transformadas e incorporam as novas tecnologias, como uma nova forma de pensar o mundo, tal como se observa com o cinema. Como evidencia Hobsbawn:

Pela primeira vez na história, a apresentação do movimento em imagens visuais se libertava da sua apresentação imediata e ao vivo. E, pela primeira vez na história, o teatro ou o espetáculo estavam livres das restrições impostas pelo tempo, espaço e natureza física do observador, para não falar dos limites do palco em relação ao uso dos efeitos. O movimento da câmera, a variabilidade do foco, o espectro ilimitado dos truques fotográficos e, acima de tudo, a possibilidade de cortar a tira de celuloide – que registra tudo – em pedaços e montá-los ou remontá-los à vontade tornaram-se imediatamente evidentes e foram imediatamente explorados pelos realizadores, que raramente tinham qualquer interesse ou afinidade com as artes de vanguarda. Até agora, nenhuma arte representa tão bem quanto o cinema as exigências e o triunfo espontâneo de um modernismo artístico inteiramente não tradicional (HOBSBAWN, 1998, p. 332).

No universo de transformações sociais o cinema traz uma série de mudanças nas percepções e nas sensibilidades da modernidade. Data de 1895, na França, a primeira exibição pública do cinematógrafo, com a participação dos irmãos Lumière. A imagem, agora em movimento, passa a constituir uma nova linguagem. É importante notar que a compreensão do cinema como uma nova forma de expressão foi algo incorporado aos poucos.

Em pleno século XXI, a sobreposição de cenas, ou até mesmo o ato de contar uma história iniciando-a pelo fim, são elementos bastante conhecidos. Entretanto, um elemento que parece ser totalmente incorporado a nossa cultura visual não se articulou sempre dessa forma. Carrière (2006) aponta para o fato de que nos primórdios do cinema existia a figura do explicador, pessoa que se localizava ao lado da tela,

segurando um bastão, com o que apontava para cena e explicava quem eram os personagens e o que estava acontecendo na cena naquele momento.

Um exemplo clássico de não compreensão de imagens trata-se de uma das primeiras cenas apresentadas pelos irmãos Lumière, o fragmento que retrata a chegada de um trem à estação. A cena mostra a imagem de um trem que se aproxima da estação, contudo, ele não para na estação, segue adiante. Parece uma cena bastante simples e até corriqueira, considerando que estamos habituados a assistir cenas como essa. Atualmente, o audiovisual já faz parte de nossas vidas, entretanto, quando apresentada pela primeira vez, esta cena causou pânico no público que assistia, pois as pessoas achavam que o trem ultrapassaria a tela. A ideia de perspectiva ainda estava centrada em imagens paradas.

Sobre a compreensão do cinema, enquanto linguagem, Carrière (2006) argumenta: “Ao contrário da escrita, em que palavras estão sempre de acordo com um código que você deve saber ou ser capaz de decifrar (você aprende a ler e a escrever) a imagem em movimento estava ao alcance de todo mundo” (CARRIÈRE, 2006, p. 20).

Julgamos necessário refletir sobre as considerações expostas por Carrière (2006), pois se a linguagem cinematográfica é um código passível de compreensão sem prévio estudo, a mesma não é direta; ela é repleta de subterfúgios, de não ditos. Sendo assim, pensar a imagem em movimento, para além das impressões iniciais inferidas pelo espectador comum ao ver um filme, é sim, um exercício de alfabetização; já que se faz necessário educar o olhar e a percepção para detalhes que podem passar despercebidos, atentando ainda para o que não está na tela, como o contexto de produção e para o modo como o que não está na tela pode se refletir no que é filmado, este é um exercício realizado por um analista da imagem.

O historiador Marc Ferro (2010) destaca que o filme pode ser elemento de análise da sociedade, ou seja, as questões apresentadas dizem sobre a sociedade que produziu o filme. Ferro reforça a importância da utilização do filme como documento histórico, apontando ainda para o estudo do filme ficcional, uma vez que ele pode possibilitar a compreensão sobre o imaginário. Vale frisar que Ferro aborda o filme como um agente da História, ressaltando o modo como o filme – através de sua representação – pode servir para reforço de uma ideia, como de glorificação ou de doutrinação. Segundo o mesmo autor, para a compreensão da obra em sua totalidade, faz-se necessário a análise dos elementos visíveis, tanto quanto dos não visíveis, como destaca Ferro;

É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo (FERRO, 2010, p 33).

Christian Metz (2007), por sua vez, aborda a *impressão de realidade* que o cinema é capaz de gerar nos espectadores, ou seja, a sensação de o que vemos na tela é real. Metz justifica esta impressão através do movimento (diferença maior entre o cinema e a fotografia). Além do movimento, alguns outros elementos ajudam a criar a ideia de verossimilhança na narrativa fílmica. Alguns elementos próprios da narrativa cinematográfica possibilitam a construção da interpretação do que se vê, a exemplo da sonoridade. Quando pensamos em um filme de suspense, geralmente, somos levados por uma música angustiante, elemento que fornece o ritmo das sequências e de todo o desenrolar. Já em um romance, a música de amor dos mocinhos pode chegar a ser o ponto clímax do casal. De outro modo, em um filme épico, especialmente quando ele representa uma batalha, o som dá o tom à sequência, apresentando assim uma maneira de “prender” o espectador ao filme.

A maneira de filmar ou o modo como as imagens são produzidas pode indicar também caminhos de interpretação e diferentes pontos de vista. O posicionamento da câmera é capaz de revelar as intenções implícitas: a câmera colocada acima do personagem pode transmitir um ar de superioridade; a maneira como ela percorre o cenário, ressaltando ou ocultando determinados aspectos, também é importante; além disso, a iluminação também revela algumas características, um ponto de luz em um personagem ou objeto em cena, por exemplo, pode dar destaque a ele na construção do entendimento. Outro ponto a ser observado são os enquadramentos, o personagem em um primeiro ou segundo plano. Todos esses fatores, juntos, podem apontar diversas características do autor/cineasta, assim como também auxiliam em leituras diversas, que vão além do que está nas falas dos personagens. Carrierè (2006) apresenta como exemplo uma cena de descoberta de traição conjugal, na qual o marido, dentro de um quarto, observa pela janela a mulher com o amante.

Fiquemos por um momento com o homem que espreita a hora da vingança. Agora, a mulher se despede do amante e se dirige para casa. Olhando para cima, ela vê o marido na janela, e treme de medo. Quase podemos ouvir seu coração bater. [...] Se, nesse momento, o marido

for filmado do ponto de vista da mulher, diretamente de baixo para cima, inevitavelmente vai parecer ameaçador, todo-poderoso. Apenas a posição da câmera produzirá esse efeito, independente de nossos próprios sentimentos. Por outro lado, se virmos a mulher do ponto de vista do marido, de cima para baixo, ela aparecerá amedrontada, vulnerável e culpada (CARRIERÈ, 2006, p. 17).

Através de Carrière percebemos que as impressões que uma narrativa cinematográfica pode causar no espectador são provocadas tanto pela montagem, como pela maneira com que a câmera é direcionada.

Existem inúmeras possibilidades de construção narrativa no cinema, uma delas ocorre quando o cinema dialoga com a história. Alguns autores já propuseram categorias para trabalhar com filmes de conteúdo histórico, entre eles, destacamos Michèle Lagny (2000), que apresenta duas maneiras pelas quais os filmes geralmente abordam essa relação. A primeira é através dos documentários; eles são realizados de maneiras diversas, algumas vezes se estruturam através de imagens de arquivos, que aparecem sobrepostas às falas de pessoas que participaram do evento narrado; já em outros casos, são apenas imagens de arquivo, com uma voz em *off*. A segunda é o que Lagny chama de filmes que “falam por si mesmos”, ou seja, os filmes ficcionais. O filme de ficção possui um enredo previamente definido, sendo encenado com atores, e em que se observa também, através do cenário, das roupas e das falas de época, a construção de um passado encenado.

Por sua vez, José D’Assunção (2008) propõe a divisão deste tipo de filme em “documentários históricos”, “filmes de ambientação histórica” e “filmes históricos”. A definição de documentário histórico proposta por D’Assunção é muito semelhante à proposta por Lagny, todavia, reconhecemos a diferenciação entre “filmes de ambientação histórica” e “filmes históricos”. Enquanto os primeiros são filmes de enredo livre, porém contextualizados historicamente, os segundos são filmes que apresentam uma versão romanceada de algum fato histórico.

Outro autor que utiliza categorias para apresentar a relação do cinema com a história é Rosenstone (2010). Ele propõe as seguintes definições: documentário e drama. Segundo o autor, o documentário, por inúmeras vezes, se apresenta como o “cinema-verdade”. Afinal, nada mais convincente do que imagens de época para apresentar o que “realmente aconteceu”.

Rosenstone define o drama em dois tipos: o comercial e o inovador. O primeiro é o tipo de filme que apresenta o passado como algo único e acabado, não oferecendo

possibilidade para além do que está na tela. O drama inovador possui características críticas nas quais “as obras são feitas para contestar as narrativas perfeitas de heróis e vítimas que constituem o longa metragem comercial (e, podemos acrescentar, o documentário padrão)” (ROSENSTONE, 2010, p.81). As classificações feitas por Rosenstone poderiam ser aplicadas aos filmes *Independência ou Morte* e *Os Inconfidentes*, entretanto, elas não foram utilizadas, pois acredito que o comercial e o inovador se fundem nos filmes estudados. Por tudo isso optei por denominá-los “*filmes ficcionais históricos*”. Filmes ficcionais históricos são filmes que apresentam em sua construção narrativa eventos ou processos históricos. Através de atores, com figurinos e cenários, eles constroem (de maneira ficcional) as alegorias capazes de encenar o evento histórico.

A escolha desta categoria ocorre em função do fato de que a denominação *filme histórico* pode apontar para um filme de ficção que possui seu enredo construído através de um tema e/ou fato histórico, como é o caso dos filmes estudados na presente pesquisa. Entretanto a nomeação *filme histórico* pode também designar um filme com qualquer temática que, devido a sua relevância histórica, passa a ser considerado objeto de estudo sobre uma época ou uma corrente cinematográfica, podendo ser ficcional ou não, como é o caso do documentário *Nanook do Norte* (Robert Flaherty), considerado o filme que inaugura o gênero documentário. Prestemos atenção ao exemplo do documentário *Nannok do Norte*: apesar do filme não ter temática histórica, ele pode ser considerado um *filme histórico* devido a sua relevância para a História do Cinema, assim ele pode ser visto como um documento de uma época.

Os filmes *Independência ou Morte* e *Os Inconfidentes* poderiam ser classificados como *filmes históricos*, não apenas por terem sua temática histórica, mas, sobretudo, porque dialogam com o período de sua produção, a década de 1970 no Brasil. Contudo, acredito que ao adicionar o termo **ficcional**, para categorizar os filmes *Independência ou Morte* e *Os Inconfidentes* isso representa uma afirmação reveladora quanto ao gênero narrativo, ou seja, destaca-se que a narrativa fílmica não é apenas com temática histórica, mas é, sobretudo, uma construção ficcional.

3.3 Entre um cinema de mudança e o “cinema pipoca”

Nesta seção, abordaremos a influência estética cinematográfica presente nos filmes estudados, levando em conta também o papel desempenhado pelo Estado, na

mediação entre a produção e a exibição de *Independência ou Morte* e *Os Inconfidentes*. O cinema brasileiro tem a sua trajetória marcada por diferentes momentos, tanto de ascensão como de declínio²⁵. Em meados da década de 1950, o cinema brasileiro inicia um caminho para novas concepções do fazer cinematográfico, buscando se distanciar do cinema de estúdio, em que se reconhece que novas propostas e ideias estão sendo postas em pauta, principalmente, por tratar-se de um momento no qual se refletia sobre as mudanças sociais, dessa forma, o cinema parece ter acompanhado tal demanda. A influência de novas correntes cinematográficas, como o neorealismo do cinema italiano²⁶ e a *nouvelle vague* francesa²⁷, juntamente com o espírito de transformação, levam novos cineastas a refletir sobre a sociedade brasileira, traduzindo esse novo pensamento, em uma nova maneira de apresentar as imagens, desvinculando-se da denominada estética Hollywoodiana.

O filme que consegue apresentar as propostas de renovação do cinema nacional é *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Segundo Xavier (2001, p.16), este filme pode ser considerado o *proto-cinema novo*, pois é ele que inicia esse diálogo com as tendências europeias, principalmente com o neorealismo italiano, trazendo uma nova estética ao cinema nacional²⁸. Três obras marcam o nascimento da nova estética, são elas: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964); *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963); e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964). Este primeiro momento do cinema novo, especialmente porque reunia obras que surgiram na pré-ditadura civil-militar, pode ser caracterizado por filmes que valorizam a temática nacional e popular, trazendo para a discussão a questão da identidade nacional, considerando que o que predominava nesses filmes era o ambiente rural, questionando assim as desigualdades geradas com o processo modernizador da sociedade.

Sua proposta [do cinema novo] enquadrava-se no conceito de *nacional-popular* e cerrava fileiras em torno do que convencionou

²⁵ Sobre a trajetória do cinema brasileiro cf. LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: Das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005; XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. 3ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2001; VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993. RAMOS, Fernão (org). *História do cinema Brasileiro*, São Paulo: Art. Editora, 1987.

²⁶ O neorealismo italiano propunha uma nova abordagem para lidar com as imagens, cenas retiradas diretamente do real, buscavam uma linguagem cotidiana, com diálogos simples.

²⁷ Representou uma nova geração de cineastas no cenário cinematográfico francês, filmando nas ruas, essa geração filmou o seu próprio comportamento, eles representavam um “cinema de qualidade”, dentro de uma postura de “política de autores”.

²⁸ Filmes mais artesanais, sem compromisso com o grande público.

denominar *nacional-desenvolvimentismo*, ideologia difundida à época pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros-ISEB, criado no governo Juscelino Kubitschek e subordinado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). Neste momento, o nacional-popular constituía-se na proposta político-cultural mais adequada à compreensão da nova realidade gerada pelo processo de modernização: tratava-se de difundir a necessidade de desenvolver economicamente a sociedade brasileira incluindo os setores populares até então colocados à margem desse processo (MALAFAIA, 2008, p. 203).

O golpe civil-militar (1964) encontra o cinema novo em um período de grande efervescência, com *Deus e o Diabo na Terra de Sol* de Glauber Rocha, representando o Brasil no festival de cinema de Cannes. Nesse mesmo ano, há um grande reconhecimento internacional do cinema brasileiro. Para Fernão Ramos, este primeiro grupo de *cinemanovistas*, com filmes realizados até 1963 marcam a sua produção pela:

Imagem realista do Nordeste seco e distante, do povo nordestino e sua condição de explorado, pela ausência do “habitat natural” dos próprios cineastas (jovens de classe média urbana) e pela presença de todo um questionamento do universo apresentado através de um personagem que tem como função servir de “correia transmissora” às angústias e dilemas do jovem urbano, sem que apareça em si mesmo como personagem dentro do universo ficcional (RAMOS, 1989, p.348).

Após o golpe, o movimento do cinema novo começa a refletir sobre a nova conjuntura social, especialmente sobre o papel do intelectual/cineasta nesse processo – é um momento de profunda autocrítica. Os diretores do cinema novo questionam não apenas o regime político, mas as próprias percepções sobre o nacional e popular, considerando também as utopias transformadoras, presentes no período anterior. Filmes que representam este novo momento são: *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1964); *A Faleciada* (Leon Hirszman, 1965); *A Derrota* (Mário Fiorani, 1966); *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965); *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967); *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968) e *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968).

Com as mudanças na estrutura social do país promovidas pelo governo militar, como a expansão do mercado consumidor, o desenvolvimento dos meios de comunicação e a abertura da indústria cultural, os movimentos artísticos são influenciados por essas transformações e o cinema também acompanha este processo. A temática dos cinemanovistas se viu transformada, a fim de atender a essa nova conjuntura social, desprendendo-se aos poucos de uma linguagem cinematográfica

radical. Malafaia nos apresenta a posição exercida por esses cineastas diante de tais transformações.

Aproveitando-se das brechas existentes nas propostas sugeridas pelos próprios encarregados da política cultural do regime militar, os cinemanovistas exploravam temáticas históricas ou mesmo procuravam introduzir o debate a temas contemporâneos, como a vida nas grandes cidades, a transformação dos costumes e tradições e a liberação *sexual* (MALAFAIA, 2008, p. 210).

Alguns dos filmes que representam este período são: *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1970); *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1972); *O casamento* (Arnaldo Jabor, 1975); e *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). Dessa forma, nos anos 1970, a maioria dos cinemanovistas já havia ingressado num processo de adaptação aos moldes do cinema comercial e de mercado. Nesta conjuntura, o cinema novo acompanha o processo de mercado e abre sua produção procurando produzir filmes com temáticas sobre a cultura e o cotidiano brasileiro, bem como relacionadas a temas históricos, como é o caso de *Os inconfidentes*.

Em 1969, em plena vigência do AI5, período da ditadura civil-militar (marcado por uma forte repressão do Estado) foi criada uma empresa estatal, a fim de tratar das atividades relacionadas ao cinema – a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), que ao lado do INC (Instituto Nacional de Cinema), criado em 1966, passou a fomentar a produção e a distribuição de filmes brasileiros. A produção cinematográfica estatal existia desde o governo de Getúlio Vargas²⁹. Vale observar o que destaca José Mário Ortiz Ramos: “Não se concebe o desenvolvimento do cinema, em bases minimamente industriais, fora da órbita do Estado, sendo sempre levantada a argumentação da forte presença do cinema estrangeiro no mercado brasileiro” (RAMOS, 1987 p. 409). A partir da década de 1970 as diversas transformações pelas quais a sociedade passou, descritas no capítulo anterior, também situarão uma nova posição para a cultura, em especial para o cinema brasileiro, que acompanhará o processo de transformações e expandirá seu mercado e sua produção.

Com a Embrafilme, o cinema consegue aumentar a projeção e exibição do filme nacional. A partir dos anos 1970, um grande incentivo à produção de filmes históricos

²⁹ Conferir: MORENO, Antonio. Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado. Niterói: EDUFF; Goiânia: GEGRAF/UFG, 1994; SIMIS, Anita. Estado e Cinema no Brasil. São Paulo: Anablume/FAPESP, 1996 e AMANCIO, TUNICO. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007.

foi oferecido, inclusive com valores superiores aos concedidos para filmes de outros gêneros. Entretanto, a produção deste tipo de filme não obteve sucesso. Poucos foram produzidos, e dois destes configuram o nosso objeto de estudo nesta pesquisa, um deles é o filme *Independência ou Morte* sendo produzido de maneira independente, ou seja, com capital privado.

O produtor Oswaldo Massaini³⁰ percebe nos festejos do Sesquicentenário da Independência uma boa oportunidade para lançar um filme que tratasse do período; para tanto, convida o diretor Carlos Coimbra³¹, com a finalidade de executar tal tarefa. No Livro de Carlos Merten, Coimbra justifica a escolha de Massaini para este tipo de filme, “o Massaini era esperto e deve ter intuído que havia clima para um filme daqueles. Havia mesmo uma onda de nacionalismo muito forte, a partir da conquista do tricampeonato de futebol, no México” (MERTEN, 2004 p. 215).

Como o esperado, o filme fica pronto em 10 semanas e consegue ser lançado na semana da pátria, permanecendo por dois meses consecutivos em cartaz. A expectativa pelo filme compõe o momento de grandes festejos da semana da pátria. Em uma reportagem especial sobre o diretor Carlos Coimbra, a revista *Filme Cultura* destaca a grande produção realizada em curto tempo.

Coimbra dá aos fatos da história brasileira uma digna montagem, num filme ágil que prende o espectador sem dificuldade. Foi outro desafio que ele teve que vencer, não só pelo vulto e pela responsabilidade da tarefa, como pelo prazo exíguo de realização. O cinema brasileiro não tem tradição no gênero histórico, e por isso, todas as roupas e materiais de cena tiveram de ser executados especialmente. São raras as construções da época em condições de serem aproveitadas. Outro fator que pôs à prova a fibra da equipe foi a data fixada para o lançamento: a semana da pátria, as comemorações do Sesquicentenário da Independência. Para Coimbra o grande mérito do filme foi conquistar até faixas de público que não costumam ver os filmes brasileiros.³²

Carlos Coimbra ressalta, como grande mérito de *Independência ou Morte*, uma série de fatores, responsáveis por fazer deste filme um estrondoso sucesso de bilheteria,

³⁰ Fundou a produtora Cinedistri, em 1949. Produziu vários filmes, muitas comédias e musicais. Destaque ao “*Pagador de Promessas*” (1962), filme palma de ouro em Cannes.

³¹ Carlos Coimbra foi um cineasta com filmes voltados para o cinema mais popular, sem filiações a correntes cinematográficas. Sua trajetória foi marcada principalmente pelos filmes ligados ao “ciclo do cangaço”, gênero bastante popular nas décadas de 1950 e 1960. Produziu filmes como: *A morte comanda o cangaço* (1960); *Lampião, o Rei do cangaço* (1963); *Cangaceiros de Lampião* (1967) e *Corisco, o diabo loiro* (1969).

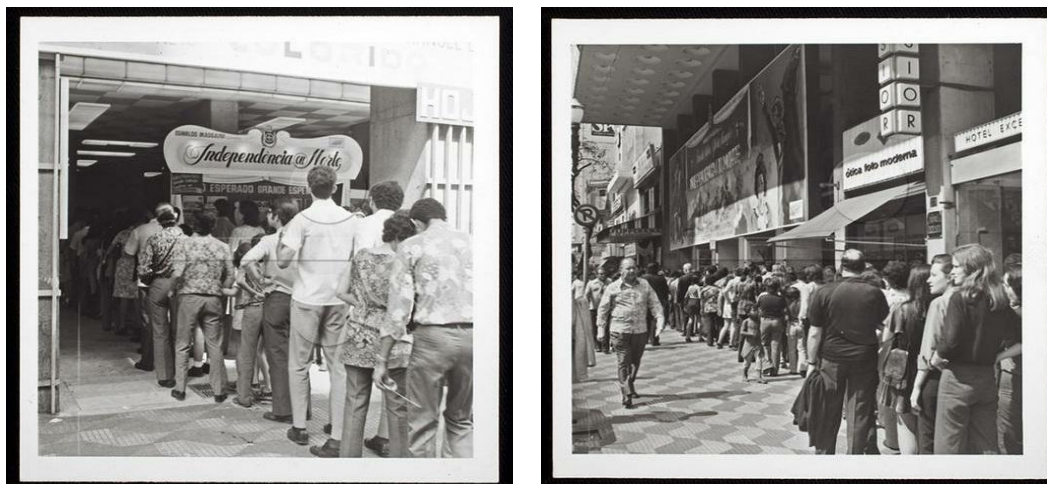
³² “*Carlos Coimbra- As virtudes da modéstia*” In: *Filme Cultura*, nº 23, jan/fev 1973.

destacando desde a sua narrativa, muito semelhante às telenovelas, que, naquele momento, integravam o gosto popular, até a escolha dos atores protagonistas. Sobre as telenovelas vale destacar que o seu crescimento e popularidade integram o crescimento pelo qual o país passava, com o desenvolvimento significativo da indústria cultural na década de 1970³³.

Na época do lançamento do filme, o Jornal *O Globo* possuía uma seção denominada “O Globo além da crítica”, nesta seção (ao lado do nome do filme) vinham estrelas que significavam apreciação popular, o filme sempre obteve cinco estrelas. Podemos observar na crítica abaixo a comparação com os filmes estrangeiros.

O filme tem as virtudes e os deméritos que se encontram o mais das vezes nas superproduções românticas em torno de personalidades históricas. Não decepcionará a quem espera do cinema brasileiro apenas a fatura artesanal e tecnicamente irrepreensível que identifica o bom padrão comercial das produções estrangeiras. F. F.³⁴

Outro fator que podemos destacar para demonstrar o enorme prestígio junto ao público é o de que o filme superou a bilheteria de “*O Poderoso Chefão*”, grande sucesso norte-americano, realizado no mesmo ano.³⁵ Podemos observar nas imagens a seguir as enormes filas que se formavam para assistir ao filme.



Figuras 5 e 6 Filas nos cinemas para a seção do Filme *Independência ou Morte* Fonte: Banco de Conteúdos Culturais (Cinematca)

³³ Conferir: ORTIZ, Renato. *A moderna Tradição Brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

³⁴ Jornal *O Globo*, 9-set-1972.

³⁵ FONSECA, Vitória Azevedo da. **História Imaginada no Brasil: Análise de Carlota Joaquina, a princesa do Brasil e Independência ou Morte**. Campinas, SP: [s.n], 2002.

Além da grande aceitação do público por ocasião do seu lançamento, também registramos no mesmo período uma das principais críticas recebidas por ele, a de que se tratava do filme oficial da ditadura civil-militar. A produção do filme nega qualquer ajuda Estatal na realização de *Independência ou Morte*. Em depoimento ao jornalista Carlos Merten, o diretor Carlos Coimbra reforça o argumento de que não havia ligação do filme com o governo. Para isso, aponta alguns pedidos negados na fase de produção do filme e que, conseqüentemente, dificultaram a sua realização.

Queria produzir o quadro famoso em que Dom Pedro empunha a espada e lança seu grito – Independência ou Morte! – mas as autoridades não atenderam nossos pedidos de empréstimo das fardas dos chamados “Dragões da Independência” e nós tivemos que confeccioná-las, usando o quadro como referência. Outra coisa que pedimos foi o direito de usar uma carruagem que estava no Museu do Império, também no Rio. Não houve jeito de conseguir a liberação. Estava chegando à hora da filmagem da cena e continuávamos à espera. O filme oficial, na verdade, não tinha apoio algum. Na véspera, tivemos que construir a nossa carruagem na marra, trabalhando 24 horas seguidas, no meio da rua, em frente ao casarão da Tijuca (MERTEN, 2004, p. 221-222).

Ao expor as dificuldades de produção, Carlos Coimbra procura salientar a não ligação do filme com o governo. Coimbra apresenta em sua fala um discurso de superação das adversidades encontradas durante as filmagens. É importante ressaltar que *Independência ou Morte*, mesmo não recebendo auxílio oficial direto, correspondeu ao que o Estado estabelecia, ou seja, *Independência ou Morte* não foi um filme produzido por encomenda pela ditadura, embora o resultado de sua construção narrativa estivesse de acordo com o que o Estado pregava sobre a valorização e a exaltação de elementos históricos.

O filme não recebeu verba estatal para sua produção, mas estava de acordo com a ideologia do Estado naquela época, tanto que incorporou ao seu material publicitário o telegrama do presidente Médici, saudando Oswaldo Massaini pela produção, como podemos conferir a seguir.

Acabo de ver o filme *Independência ou Morte* e desejo registrar a excelente impressão que me causou PT Está de parabéns toda a equipe VG diretor VG atores VG produtores e técnicos pelo trabalho realizado que mostra o quanto pode fazer o cinema brasileiro inspirado nos caminhos de nossa história PT Este filme abre amplo e claro horizonte para o tratamento cinematográfico de temas que emocionam e educam comovem e informam nossas plateias PT

Adequado na interpretação VG cuidadoso na técnica VG sério na linguagem VG digno nas intenções e, sobretudo, muito brasileiro *Independência ou Morte* responde à confiança no cinema nacional PT Emílio G. Médici Presidente da República³⁶

Na fita produzida pela revista *Isto é*, na década de 1990, com filmes importantes para o cinema nacional. Antes da apresentação de *Independência ou Morte*, o crítico de cinema Luciano Ramos faz uma breve trajetória do filme, cerca de 3 minutos, antes de exibí-lo. É mencionado o fato do telegrama elogioso do presidente Médici.

[...] O governo militar só ficou sabendo da existência desse filme depois de pronto quando foi enviado para Brasília para obter o certificado da censura federal. E aí é claro, foi imediatamente encampado pelo poder, o que valeu ao produtor um elogioso telegrama assinado pelo próprio presidente Médici, telegrama que talvez tenha sido a peça responsável por toda essa confusão. [...]

A confusão a qual o crítico se refere é sobre o filme ser considerado o “filme ligado à ditadura civil-militar”. Sua oficialização e associação às festas comemorativas do Sesquicentenário da Independência fizeram com que *Independência ou Morte* e o diretor Carlos Coimbra carregassem na memória coletiva a marca de associados ao regime. O filme que simbolizava o período comemorativo da ditadura, um momento festivo que coexistia com as amarguras do regime e, sobretudo, que tinha como aval um telegrama elogioso do próprio presidente Médici. Vale destacar que a memória coletiva construída sobre este presidente após a redemocratização do país é a de *silenciamento*, ou seja, esquecer-lo como o Presidente do “Brasil, país grande”, de grandes obras e comemorações, do milagre econômico; esquecer também a sua grande popularidade³⁷, o presidente torcedor, aquele que vai ao estádio de futebol com radinho de pilha.³⁸ Afinal Médici é lembrado como o presidente mais bárbaro, da fase mais cruel e repressiva.

A ideia do filme “*Os Inconfidentes*” origina-se da experiência na prisão do próprio cineasta, Joaquim Pedro de Andrade. Preso duas vezes, em 1966 e 1969, Joaquim ficou algumas horas preso, o suficiente para começar a refletir sobre o papel do artista/ revolucionário burguês e sobre a negação dos ideais nas falas de indivíduos que passam por esta experiência.

³⁶ BERNADET, Jean Claude. Qual é a história? In: BERNADET, Jean Claude; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. Anos 70- cinema. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráf. E Edit Ltda., 1979.

³⁷ Uma pesquisa do Ibope, de julho de 1971, conferia ao presidente 82% de aprovação. Conferir: GASPARI, Elio. A ditadura Derrotada. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

³⁸ Conferir. GUTERMAN, Marcos. **O futebol explica o Brasil**- uma história da maior expressão popular do país. São Paulo, Editora Contexto, 2009.

Joaquim toma conhecimento da liberação dos *Autos da devassa*³⁹, como o Brasil vivia um momento político repressivo, Joaquim lança mão dos poetas da Inconfidência Mineira como recurso para abordar este tema, ou seja, através de metáforas, ele aborda temas delicados como revolução, conspiração política e tortura. Realizando assim, um filme no qual a história é o seu principal argumento, tanto no passado quanto no presente. Entretanto, o presente aparece através de subterfúgios. Respalado pela história, o cineasta consegue criticar o seu próprio tempo. Joaquim Pedro de Andrade comenta essa maneira de abordar o presente em um filme histórico.

É um filme diretamente político e indiretamente político em relação à atualidade política brasileira. Mas é um filme que trata diretamente da política, dos artistas envolvidos na política, da tentativa política de artistas, de pessoas de classe média, e do comportamento dessas pessoas debaixo de uma repressão. Quer dizer: era a tentativa de fazer um filme sobre um problema contemporâneo, daquele momento, no Brasil, escudado neste historicismo. Porque ficava difícil para a censura cortar o que era historicamente exato como as falas de Tiradentes, as falas dos poetas da Inconfidência.⁴⁰

A estratégia adotada pelo cineasta é de construção de uma relação entre passado-presente. O passado serve de *escudo* para Joaquim falar do presente sem ser censurado ou sofrer alguma represália, mas o passado também funciona como *espelho*, ou seja, através da representação do passado é possível identificar pensamentos e atitudes contemporâneas, estabelecendo assim uma crítica à sociedade de 1972. No caso do *Inconfidentes* uma autocrítica, já que Joaquim Pedro utiliza os intelectuais do século XVIII para criticar a postura dos artistas e intelectuais da década de 1960/1970 do século XX.⁴¹

Na elaboração do roteiro, Eduardo Escorel e o cineasta usam poesias escritas pelos inconfidentes, os poetas Tomaz Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto, baseando-se ainda em trechos dos *Autos da Devassa*, como também em poesias que constam no livro *O Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Os roteiristas realizam uma vasta pesquisa, conferindo assim legitimidade histórica ao filme.

³⁹ Inquérito com cartas denúncias, interrogatórios e confissões dos integrantes da inconfidência mineira. Consta também o sequestro dos bens e documentos referentes ao episódio.

⁴⁰ Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade, concedida ao Folheto do Cineclube Macunaíma, em 1976.

⁴¹ Para aprofundar a questão, conferir: RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru, SP, EDUSC, 2002, p.303.

A produção do filme *Os Inconfidentes* integra, inicialmente, a série educativa *América Latina por seus realizadores*, realizada pela rede italiana de televisão RAI. Recebe também apoio da Embrafilme, neste momento, pode-se afirmar que Joaquim Pedro dialoga com o Estado e com a sua política cultural.

Para abordar e criticar o regime, como já foi dito, Joaquim Pedro utiliza o momento histórico, o que podemos observar com clareza em um diálogo presente na sequência 34 do filme⁴². Esta sequência é sobre uma reunião dos inconfidentes, na qual eles discutem diversos pontos sobre o levante, em um determinado momento, o Coronel Francisco de Paula fala:

Coronel: *Senhores, se o povo se levanta (ou não se levanta), isso tem pouca importância. As armas não estão na mão do povo, mas bem guardadas com o meu regimento, e como sou eu quem o comanda, as armas na verdade estão em minhas mãos.*

Padre Toledo cochicha com Alvarenga: *é o que temos que evitar no futuro, que tudo fique nas mãos de um só homem. Principalmente de um militar.*

Todo o filme foi observado pela censura federal, considerando seus subterfúgios, como é assinalado no parecer de 27 de junho de 1972, ou seja, após o seu lançamento.

- a)- Está sendo exibido em diversos cinemas da GB a película brasileira intitulada “OS INCONFIDENTES”, produzida por JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE e tendo, como artista principal, JOSÉ WILKER.
- b)- O filme aborda a “Inconfidência Mineira”, cabendo a JOSÉ WILKER o papel de Tiradentes.
- c)- A revista “MANCHETE” nº 1045, de 29 Abr/72, publicou reportagem em quatro páginas sobre “OS INCONFIDENTES”; anúncio publicado no “Jornal do Brasil”, da CB, de...07-Mai-72 (anexo) diz ser o filme “a história de Tiradentes que os livros não contam”.
- d)- Há suspeita de que o filme apresente conotações subliminares de caráter subversivo.⁴³

⁴² Aprofundaremos esta sequência no próximo capítulo.

⁴³ Parecer confidencial do Centro de Informações da Polícia Federal de 27-06-1972. In: Projeto “Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988” www.memoriacinebr.com.br Acessado em: 15/11/2012.

Outro parecer destaca o trecho da sequência 34, sendo solicitada a avaliação de um professor de História para atestar se havia necessidade deste diálogo:

[...] Dois dos pareceres, entretanto, assinalam um diálogo, em que é pronunciada a frase “Precisamos tomar cuidado para que o poder não caia não mãos dos militares”.

Essa frase é motivada pelo comportamento de Francisco de Paula, comandante de um regimento de Minas, que não gozava da confiança do grupo e se revelava desejoso a assumir a chefia.

Devido a essa frase, numa perfeita compreensão de sua função, a censura do DPF, apesar de tratar de diálogos feitos com material recolhido dos “Autos da Devassa”, achou conveniente, antes de decidir sobre o filme solicitar a presença de um professor de História, indicado pelo MEC, que com autoridade de seu título afirmou que a película retratava fielmente aspectos da inconfidência Mineira, estava bem conduzida e era, no seu entender, a melhor produção sobre o tema que lhe fora dado a assistir.

Considerando, ainda, que a frase em causa, curta e inserida em uma cena muito movimentada em uma reunião, sem ter sido enfatizada, não poderia ser interpretada como referência ou crítica a atual situação do país, que deve ser colocada muito acima de interpretações exageradas, a censura do DPF, com o consenso de seu Diretor-Geral expediu o certificado liberatório, optando pela impropriedade para menores de 10 anos, devido à apresentação de cenas que poderiam impressionar o público infantil.⁴⁴

No parecer acima, a censura evidencia conhecimento dos detalhes que poderiam estar em desacordo com o indicado para um filme. Ainda assim, opta pela liberação, pois o filme está inserido no contexto de grande celebração, a importância da exaltação de heróis nacionais prevalece.

Como já foi abordado, havia um interesse do Estado em produções cinematográficas que tivessem caráter histórico. O Ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, já havia declarado incentivo às produções com temáticas históricas. Tal como afirmamos anteriormente, apesar do incentivo estatal, a produção cinematográfica de filmes com temáticas históricas não correspondeu ao esperado. Cabendo a *Independência ou Morte* e ao *Os Inconfidentes* o papel dos dois maiores expoentes de filmes com essa temática do período. Analisaremos no próximo capítulo, de que maneira esses dois filmes abordam a temática histórica.

⁴⁴ Parecer do Serviço de Censura de Diversões Públicas de 10/07/1972. In: Projeto “Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988” www.memoriacinebr.com.br Acessado em: 15/11/2012.

4- ANÁLISE FÍLMICA

O desafio da análise talvez seja reforçar o deslumbramento do espectador, quando merece ficar maravilhado, mas tornando-o um deslumbramento participante.

Francis Vanoye e Anne Golliot-Lété

O exercício de análise que propomos neste capítulo tem por objetivo discutir a narrativa fílmica dos filmes *Independência ou Morte* e *Os Inconfidentes* através de alguns critérios que explicarei a seguir.

A partir de um eixo temático – por mim denominado “**a narrativa fílmica de um passado**” – procuro entender a maneira pela qual, duas obras cinematográficas, produzidas durante a ditadura civil-militar, constroem uma memória sobre o passado histórico. Minha pesquisa está voltada para a forma como este passado foi construído – e reconstruído – segundo essas narrativas cinematográficas. Pergunta-se: em que medida esses filmes ficcionais históricos são produtores de uma memória sobre a História do Brasil? Nesse caso, destacamos como ponto importante para a análise, não apenas o que o filme apresenta em sua narrativa sobre o passado, mas, sobretudo, as ausências, ou seja, o que ele não apresenta – o que é esquecido. Procuramos assim, articular essas questões à forma como símbolos, mitos, heróis e a própria História do Brasil são encenados nos filmes.

Utilizo como instrumento de análise os pressupostos presentes nos trabalhos de Jacques Aumont (1995); Francis Vanoye e Anne Golliot-Lété (1994); Joly (2002) e Oliveira (2009).

Inicialmente, para realizar uma análise interpretativa da imagem, acredito que devemos considerar o que Martine Joly (2002) apresenta sobre as intenções do autor.

Ninguém tem a menor ideia do que o autor quis dizer; o próprio autor não domina toda a significação da imagem que produz. Tampouco ele é o outro, viveu na mesma época ou no mesmo país, ou tem as mesmas expectativas... Interpretar uma mensagem, ou analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas **em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora**, ao mesmo tempo em que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo (Grifos meus, JOLY, 2002, p.44).

Compartilho com Joly a ideia de que o exercício da análise ocorre na mediação entre o analista e o objeto de análise. Acredito que há uma variedade de interpretações sobre uma mesma imagem; sua diversidade interpretativa depende de quem a observa, do seu lugar de fala, ou seja, do sentido da imagem que será construído na interação entre o espectador e a imagem. Dessa forma, a análise que será empregada a seguir está condicionada ao dispositivo analítico e as minhas próprias experiências, ou seja, ela não está acabada.

De acordo com Vanoye e Goliot-Leté, a análise do filme consiste principalmente em duas importantes etapas; a primeira é a descrição ou a decomposição. Nesta etapa o analista da imagem irá descrever o filme, dizendo o que ocorre na sequência, apontando também para os elementos estéticos da imagem, como a luz, a sonoridade, o posicionamento da câmera. Dessa forma, decompor um filme consiste em:

despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 1994, p.14).

A segunda etapa trata da análise interpretativa empregada pelo analista. Nesta fase o analista propõe uma explicação de acordo com seus instrumentos de análise. Para a análise desses dois filmes ficcionais históricos optei por duas categorias. Denomino a primeira como “*participação do popular*”. Nela procuro estabelecer de que maneira o povo aparece em ambos os filmes, que características são ressaltadas e quais são apagadas ou silenciadas. Como segunda categoria estudada nos filmes, optei pela “*figura do herói/mito nacional*”. Nesta categoria discuto como a figura do herói nacional é abordada, em ambos os filmes, e de que maneira a produção imagética constrói esta figura como símbolo nacional.

4.1 A participação do popular no filme *Independência ou Morte*

O filme *Independência ou Morte* (1972) apresenta em sua narrativa um período marcado pelo processo que levou à independência do Brasil. Com destaque para a vida do monarca D. Pedro I, o filme aborda desde a sua vinda, com a família real (1808), até o seu retorno para Portugal (1831). O filme apresenta esse período da História do Brasil entrelaçado à vida pessoal de D Pedro I. Em seu desenrolar, o filme funde questões

políticas e pessoais, como a decisão de permanência no Brasil (Dia do Fico), a sua participação na maçonaria, o envolvimento amoroso com a Marquesa de Santos, a relação com José Bonifácio e a Proclamação da Independência. A todo o momento a narrativa fílmica é alinhavada, apresentando de que maneira as questões particulares se refletem na política e como a política interfere na vida privada do monarca. *Independência ou Morte* é uma verdadeira *superprodução*, com alto orçamento⁴⁵, o filme utiliza muitos figurantes, sofisticados figurinos, atores de sucesso e populares.

O filme é composto por sessenta sequências. Em alguns momentos da narrativa são apresentadas legendas, a fim de situar historicamente o espectador. Logo em seu início surge a seguinte legenda. “*No início do século XIX toda a Europa estava conturbada pela explosão do gênio guerreiro de NAPOLEÃO BONAPARTE. D. João VI, príncipe regente de Portugal, aliou-se à Inglaterra, o que provocou a invasão de sua pátria pelas tropas de NAPOLEÃO; A retirada forçada da corte portuguesa para o Brasil, em 1807, assumiu pela decisão de última hora, a dramaticidade de uma fuga*”.

Ao fundo da legenda aparecem cenas de batalha e uma imagem de Napoleão, o som é composto por tiros de canhão. A demarcação temporal segue no decorrer do filme, mesmo com legendas que sinalizam apenas a data. Entendo que a utilização das legendas acontece porque toda compreensão da narrativa de *Independência ou Morte* é explicada para o espectador, dentro do próprio filme, ou seja, os acontecimentos históricos são explicados no filme. Assim, podemos apontar para o fato de que se trata de uma narrativa cinematográfica clássica. A legenda é uma evidência da maneira didática de narrar os acontecimentos.

Elegi para esta primeira análise a sequência 14 do filme, por mim denominada como “D Pedro I e os populares”. Em todo o filme, identifiquei a sequência 14 como a que mais se dedica à representação popular. De todo o modo, há também outras sequências que exploram esta questão. A sequência 14 é bastante significativa quando formulamos a seguinte pergunta: *Como o povo é apresentado no filme?* Para compreender melhor em que momento do filme se situa esta sequência, faço agora uma breve referência à anterior, a que antecede à escolhida, levando-se em conta que a

⁴⁵A revista *Manchete* publica uma matéria intitulada “Independência ou Morte – o filme mais caro do Brasil”. Conferir: CORDEIRO, Janaina Martins. Lembrar o passado, festejar o presente: as comemorações do Sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento (1972). Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012.

mesma trata da nomeação de D Pedro como Príncipe Regente e do retorno de D João a Portugal. A sequência 14 é apresentada aos 25 minutos do filme e tem duração de dois minutos; ela é não é uma sequência chave para o entendimento da narrativa fílmica, ou seja, sua ausência não traria perdas significativas para o entendimento da narrativa fílmica, também não consta nela um fato histórico importante. De qualquer forma, a escolhi para a análise justamente pelo que há nela de trivial e, principalmente, por representar o cotidiano e a vida urbana das ruas no Rio de Janeiro, em início do século XIX.

A sequência se inicia em plano americano⁴⁶, com D Pedro I lendo, provavelmente, o documento de nomeação de Príncipe Regente, pois a assinatura deste documento foi apresentada na sequência anterior. Em plano geral, D Pedro I caminha entre as pessoas, que estão próximas ao Paço Imperial, cumprimentando-as e sendo reverenciado por elas, a câmera acompanha o monarca em seu trajeto.



Figuras 7 e 8 - D Pedro caminha próximo ao Paço Imperial. Fonte: Fotogramas do filme *Independência ou Morte*



Figuras 9 e 10- D Pedro caminha próximo ao Paço Imperial. Fonte: Fotogramas do filme *Independência ou Morte*

Os fotogramas anteriores apresentam o movimento das ruas descrito na sequência. O cotidiano não é alterado com a passagem de D Pedro, as pessoas

⁴⁶ No Glossário encontram-se todos os termos relacionados à linguagem cinematográfica.

continuam realizando seus afazeres. Todos o cumprimentam – com a reverência e o respeito que merece o príncipe regente – mas, também o saúdam como alguém próximo, um conhecido. Ainda em plano geral, a câmera se descola e filma o cotidiano dessas pessoas; imagens repletas de cores, dando beleza ao ambiente citadino; as tarefas usuais, como a venda de quitutes, são mescladas à alegria da dança dos negros (figura 14), como se o trabalho e a dança se misturassem neste universo. As imagens desta sequência – com suas cores ressaltadas, destacando os trajés dos personagens cotidianos – se assemelham às pinturas do pintor e desenhista francês Debret.⁴⁷ Este pintor fez parte da Missão Artística Francesa⁴⁸, que chegou ao Brasil em 1816. Suas obras, no Brasil, retratam paisagens, o cotidiano, com enfoque especial para as relações culturais.



Figuras 11 e 12 - O cotidiano da cidade. Fonte: Fotogramas do filme *Independência ou Morte*



Figura 13- A mulher na cadeirinha

Figura 14- A dança dos negros

Fonte: Fotogramas do filme *Independência ou Morte*

⁴⁷ No acervo fotográfico do filme *Independência ou Morte* que consta no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca há imagens de estudos de Debret. Como podemos observar nos anexos de nº 27 a 29. Inferimos que a produção inspirou-se no artista para compor a ambientação do filme.

⁴⁸ Em 1816, durante a estada da família real portuguesa no Brasil, um grupo de artistas franceses chega ao Rio de Janeiro com o objetivo de ensinar artes plásticas. Schwarcz aponta que “ao invés de uma corte imigrada, temerosa e bastante isolada, surgiram imagens glorificadoras desse império nos trópicos; exótico por certo, particular nas suas cores, gentes e costumes, mas universal na monarquia que o liderava” (SCHWARCZ, 2011, p.235). Faziam parte desse grupo: os pintores Jean Baptiste Debret e Nicolas-Antonie Taunay, compunha também o grupo, o arquiteto Montigny.

Em plano americano, o monarca cumprimenta a Viscondessa de Rio Seco (figura 15). A imagem abre em um plano geral, no qual o espectador pode visualizar uma carruagem parando, um homem caminha em direção ao monarca. Este homem cumprimenta D Pedro I, a câmera realiza um *zoom*, deixando a imagem agora em plano americano. O homem expressa a sua felicidade por D.João já ter chegado à Portugal. D Pedro I questiona-o, querendo saber de que maneira ele obteve esta informação. O homem argumenta que soube na embaixada da Inglaterra. Ao que D Pedro I prontamente responde: “*o embaixador inglês é sempre muito bem informado*”. O homem convida D Pedro I para ser conduzido em sua carruagem, mas o monarca nega, pois pretende continuar a pé. D Pedro I caminha em direção à câmera e sai de cena, ficando em plano geral a imagem do cotidiano. A sequência seguinte mostra a irritação de D.Pedro I, argumentando ser sempre o último a obter notícias de Portugal.



Figura 15, 16 e 17- Cumprimento a Viscondessa. Fonte: Fotogramas do filme *Independência ou Morte*



Figura 18 - Notícias de Portugal. Fonte: Fotograma do filme *Independência ou Morte*

Durante toda a sequência 14 um som é tocado ao fundo, uma mistura de batuque com outras vozes, oferecendo um sentido de movimento das ruas, de vida. A sequência 14 ilustra exemplarmente o papel que a população terá em todo o filme *Independência ou Morte*. O povo está presente e é apresentado feliz, dançando, com cores alegres, porém, também é retratado como um povo “passivo”, ou seja, sem voz. A população segue com seus afazeres enquanto os governantes tomam as suas decisões.

O povo não é ativo no filme, ele é tratado como um cenário, ajudando a compor a cena. Compreende-se que D Pedro I não caminharia em ruas desertas, daí é necessário que haja um movimento nas ruas. O filme ficcional constrói em sua narrativa a ideia de verossimilhança, a ficção pretende que o espectador acredite que o passado foi, de fato, daquela maneira. De acordo com Christian Metz “A obra verossímil quer ser tida como diretamente traduzível em termos de realidade. É aqui que o verossímil encontra seu pleno funcionamento: trata-se **de se fingir verdadeiro**” (grifo do autor METZ, 2007, p.239). Sendo assim, os elementos encenados devem corresponder a uma lógica narrativa, desse modo, a representação de pessoas nas ruas, trajadas com roupas de época, por exemplo, é algo que se faz necessário.

Contudo, percebemos que as pessoas que estão nas ruas não possuem voz, elas apenas compõem a estrutura cênica. As únicas duas pessoas a quem D. Pedro I se dirige na sequência pertencem à elite: a Viscondessa do Rio Seco e um homem não identificado, mas que através de algumas características podemos notar que se trata de um homem de posses, pertencente à elite, principalmente em função dos trajes e da carruagem que o conduz. Percebemos que o papel da população é o de figuração.

É importante considerar como o filme silencia o fato de que vivíamos em uma sociedade escravista. As imagens mostram negros, realizando tarefas subalternas, como observamos na sequência analisada anteriormente, carregando a Viscondessa do Rio

Seco na liteira⁴⁹ e com os pés descalços. Todavia, em nenhuma sequência do filme a condição social da escravidão é expressa, claramente, como modo econômico e social presente no país.

Vale destacar que Carlos Coimbra dedica uma sequência inteira do filme para apresentar a figura do popular. Ainda que nesta sequência o elemento popular não possua voz, como em outras sequências do filme, sua voz é silenciada. Entretanto, sua imagem está presente na narrativa fílmica, ou seja, *Independência ou Morte* apresenta imageticamente o elemento popular em sua narrativa, embora apenas como uma maneira de construir a ideia de verossimilhança fílmica.

4.2 A participação do popular no filme *Os Inconfidentes*

O filme *Os Inconfidentes* (1972), como o nome sugere, aborda o processo da Inconfidência Mineira (1789), em especial o papel exercido pelos poetas-inconfidentes nesta conspiração. O roteiro do filme foi idealizado por Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Scorel, baseado nas poesias de Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto, no livro *O romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, e nos *Autos da Devassa*.

A narrativa fílmica de *Os Inconfidentes* é centrada nas falas dos conjurados. O desenrolar do filme se divide basicamente em dois momentos: a conspiração e a prisão. O filme é escuro e a maioria das sequências acontece em ambientes internos, como nos casos em que procura mostrar a intimidade dos personagens e a cadeia. Há um tom alegórico no filme, que podemos perceber em sequências relacionadas à concretização de sonhos dos inconfidentes ou na declamação de poemas na conjuntura do cárcere, por exemplo. *Os Inconfidentes* é um filme desconfortante para o telespectador. O desconforto e possível estranhamento presentes em *Os Inconfidentes* transitam por toda a película. Logo na primeira cena, o espectador pode perceber o tom que permeará o filme; com a representação de uma carne apodrecendo com moscas sobrevoando-a.

O desconforto não se resume à primeira cena do filme, como sinalizado anteriormente, uma vez que se trata de um filme em que várias de suas sequências ocorrem no interior da prisão. Na prisão os personagens ora respondem a interrogatórios ora – solitários – recitam poesias. Compartilho com Ivana Bentes (1996) quando esta

⁴⁹ Tipo de cadeira portátil sustentada por varas utilizada para transportar pessoas.

apresenta o filme como *claustrofóbico*; entretanto, com uma intensa movimentação de atores em cena, ou seja, meticulosamente marcado.

A sensação de estranhamento que o filme *Os Inconfidentes* é capaz de provocar deve-se, em parte, porque em alguns momentos do filme os personagens dirigem-se para o espectador, ou seja, olham para a câmera e falam diretamente com quem os assistem. Ao encarar diretamente a câmera, o filme retira este espectador de sua *zona de conforto cinematográfica*, na qual, geralmente o espectador assiste ao filme como um *voyeur*, sem interagir. A partir do momento em que o personagem se volta para a câmera e questiona o telespectador é como se o “contrato ilusório” existente em um filme de ficção fosse rompido e, claramente, o personagem lhe dissesse: *Isso é uma representação*.

Diferentemente do filme *Independência ou Morte*, no qual todas as sequências são explicadas na narrativa, o filme de Joaquim Pedro não apresenta a Inconfidência Mineira claramente, ele não obedece a uma lógica narrativa clássica, facilmente compreendida. É provável que justamente esta não explicação faça com que o filme *Os Inconfidentes* ultrapasse os limites do século XVIII e da Inconfidência Mineira. Ele aborda questões como liberdade, tortura, prisão, temas que percorrem diversas temporalidades. Em todo caso, neste filme, o que o cineasta Joaquim Pedro discutia era o momento no qual o filme foi produzido, ou seja, o contexto brasileiro de ditadura civil militar iniciado na década de 1960.

Abordaremos agora como o elemento popular é apresentado no filme *Os Inconfidentes*. Empregaremos uma metodologia distinta da utilizada na análise no filme *Independência ou Morte* na qual utilizei os quadros com os fotogramas da sequência para análise. *Os Inconfidentes* é um filme que privilegia o diálogo, as falas, sua construção narrativa enfatiza a palavra, desse modo, algumas categorias podem ser mais claramente percebidas nos diálogos do que imageticamente. Sendo assim, a análise deste segmento privilegiará o que o filme também o faz: a palavra.

A primeira sequência analisada será a quinta sequência apresentada no filme. Ela é a primeira mostrada após as sequências de apresentação, que na verdade funcionam como *flashbacks*, no propósito de revelar o desenrolar da conspiração. O filme *Os Inconfidentes* inicia, como dito anteriormente, com a chocante imagem da carne apodrecida e sobre ela aparece o título do filme. A partir de então, a história passa a ser contada do final, em que acompanhamos: Cláudio Manoel enforcando-se, Alvarenga sendo encontrado morto na prisão e Tomás Antônio Gonzaga com a família, em uma

praia no exílio. Na cena que mostra Gonzaga ouvimos os primeiros acordes da música *Aquarela do Brasil* e, em seguida, aparecem imagens de Ouro Preto com os créditos do filme.

Após os créditos, por volta dos 4'42", o filme inicia com uma sequência na casa de Alvarenga⁵⁰. Em plano geral, temos a visão de uma sala, em que está presente um professor negro, vestido com roupas elegantes, e uma menina, com trajes suntuosos, com laços e fitas, espaço em que ocorre uma aula de piano. A câmera lentamente se aproxima de ambos, podemos observar a descrição nos fotogramas das figuras 19 e 20. O professor questiona a menina:

Professor: Parece certo, não é? Pois está tudo errado, outra vez.

Em plano médio, a menina recomeça a tocar e, dessa vez, é repreendida com um tapa nas mãos (figura 21). Após a repreensão do professor, a jovem corre para o lado de sua mãe, que acaba de entrar no recinto, dizendo que o professor a bateu.



Figuras 19 e 20 - A menina e o professor de piano. Fonte: Fotogramas do filme *Os Inconfidentes*

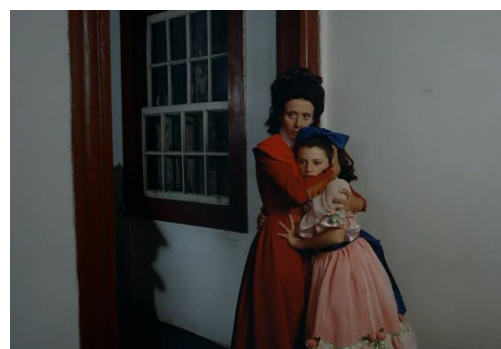
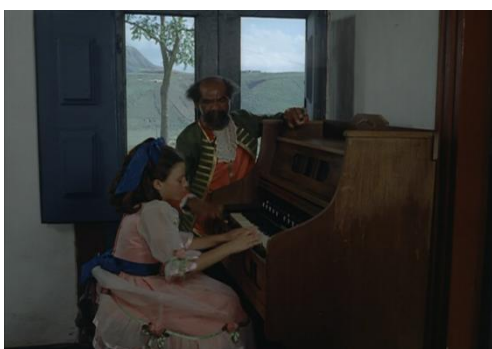


Figura 21- O professor repreende a menina

Figura 22- A menina com Bárbara

Fonte: Fotogramas do filme *Os Inconfidentes*

⁵⁰ Paulo Cesar Peréio interpreta o inconfidente Alvarenga Peixoto.

A mãe da menina, Bárbara Heliadora⁵¹, dirige-se ao professor e pergunta:

Bárbara: *E como te atreves?*

Professor: *Ela assim não se adianta Dona Bárbara, sem um pouco de civilidade.*

Bárbara: *Tens de tratar minha filha como um escravo trata uma princesa. A princesa do Brasil que é o que ela será. Ninguém neste continente pode disputar a antiguidade de nossa nobreza de Paulistas. Eu sou uma Bueno, eu sou Silveira, e esta casa que sempre foi das primeiras será “A primeira”, quando o Brasil for dos brasileiros. Agora sai daqui! E vai pensar no perigo de ser ignorante.*



Figura 23- Bárbara Heliadora e o professor de piano
Fonte: Fotograma do filme *Os Inconfidentes*

A câmera acompanha a saída do professor de piano da sala. Neste momento o telespectador toma conhecimento de que Alvarenga estava presente no recinto e observava a repreensão de Bárbara ao professor negro. Alvarenga dirige-se à mulher e à filha e diz:

Alvarenga: *Bárbara bela serás rainha, serás princesa.*

A cena descrita acima trata-se de uma das primeiras do filme *Os Inconfidentes*. Elegi para análise esta sequência, pois nela consta, imagetivamente, a categoria do “*elemento popular*”, logo no início do filme. Este elemento popular não é representado como um cenário que compõe a cena, ele possui voz, ou seja uma fala é atribuída a este personagem. Bárbara Eliadora se coloca perante ao professor de piano com ares de

⁵¹ Bárbara Heliadora é interpretada pela atriz Tereza Medina.

autoridade e superioridade. O filme apresenta-a como uma mulher dura e que trata os que trabalham para ela de maneira discriminatória e excludente .

Destaco, em especial, a última frase proferida por Bárbara: “*E vai pensar no perigo de ser ignorante*”, neste momento, a personagem apresenta a distinção entre saberes e inferioriza o professor. Como veremos nos outros segmentos elencados para análise deste filme, este é o único momento no qual um elemento popular possui voz. De todo modo, não podemos deixar de perceber que o elemento popular que possui voz no filme *Os Inconfidentes* também possui um destaque social, trata-se do professor de piano, ele tem um saber específico e, apesar de ser chamado de *ignorante* por Bárbara, é o responsável por ensinar música à sua filha.

Elencamos também, como segmento de análise, a sequência de número 10, registrando que é a primeira vez que o personagem de José Wilker (Tiradentes) aparece em cena. Esta sequência aparece no filme por volta dos 14’52”. É importante destacar a sequência que antecede a que Tiradentes aparecerá pela primeira vez. Trata-se de uma reunião aonde estão presentes: Gonzaga, Cláudio Manoel e Alvarenga Peixoto. Os três poetas tomam café e falam sobre a última reunião ocorrida na casa do Tenente Coronel Francisco de Paula, ocasião em que discutiu-se a imagem e as frases que comporiam a bandeira da nova República. Finalizada a conversa, Cláudio Manoel da Costa se levanta e se dirige à janela, olhando para o lado de fora, fala com Gonzaga:

Cláudio: *Tiradentes, ele veio te ver.*

Gonzaga: *Esse fanático me aborrece, eu não quero vê-lo.*

Cláudio sai da janela em direção a outro ponto da sala, como se fosse abrir a porta para Tiradentes e é advertido por Gonzaga:

Gonzaga: *Claúdio, toma cuidado. Este homem ainda pode nos fazer muito mal.*

A partir desse momento acompanhamos o início da sequência 10 – destaco que apresentei o final da sequência anterior, pois ela age como uma anunciadora da figura de Tiradentes no filme. O personagem de Cláudio Manoel vê pela janela que Tiradentes se aproxima, o espectador não o vê , mas já sabe que será apresentado a sua figura. Vale destacar que sequência na qual Tiradentes é apresentado no filme não se passa na casa

de Cláudio, como a sequência anterior sugeriu, o espectador é anunciado à figura de Tiradentes, mas não à continuidade da cena.

Tiradentes aparece em plano médio descendo uma escadaria, a câmera o acompanha em movimento de *travelling*, vale destacar que toda a cena é realizada em um único plano-sequência. Tiradentes, então, começa a discursar aleatoriamente para as pessoas (figuras 25,26 e 27) que passam pela rua.



Figuras 24 e 25 - Tiradentes e os populares
Fonte: Fotograma do filme *Os Inconfidentes*

Tiradentes: *Os filhos dessa terra são tão estúpidos que eles próprios carregam o peso que lhes roubam. O que é nosso vão levando, e o povo sempre pobre. Tão estúpidos, não se lembram de expulsar esses governadores que de três em três anos vêm aqui com suas famílias se enchem de ouro e voltam para Portugal.*



Figuras 26 e 27- Tiradentes e os populares
Fonte:Fotograma do filme *Os Inconfidentes*

Os transeuntes passam sem reagir ao que é dito por ele e saem do quadro, Tiradentes vira-se em direção a essas pessoas e continua a bradar.

Tiradentes: *É... Pobre não deve sonhar. Se sonho de pobre é crime, quanto mais qualquer palavra.*

Após este momento, que parece ter sido criado para justificar o adjetivo empregado para defini-lo na sequência anterior por Gonzaga: “*fanático*”, pois o personagem brada mesmo sem ser ouvido; Tiradentes encontra Silvério⁵² e comenta com este que partirá para o Rio de Janeiro.



Figuras 28- Tiradentes discursa



Figura 29- Tiradentes e Silvério

Fonte: Fotogramas do filme *Os Inconfidentes*

Na sequência 10 o *elemento popular* presente no filme *Os Inconfidentes* é representado de maneira semelhante à encontrada em *Independência ou Morte*, ou seja, remetendo a ideia de figuração, de composição imagética da cena. O filme introduz a figura de Tiradentes ressaltando os aspectos inconsequentes de sua personalidade, como o homem que fala em voz alta sobre as misérias do povo e diverge da coroa portuguesa, diferentemente dos demais inconfidentes, que conspiram entre si em ambientes fechados, de interiores. Tiradentes precisa de alguém que o ouça, por mais “fanático” que pareça, o alferes necessita de um público, ainda que este público não lhe dê atenção, como ocorre com o grupo de tropeiros que vimos na sequência 10. A construção desta sequência é, portanto, a construção de verossimilhança necessária na elaboração de um filme de ficção.

Analisarei outra sequência com base nos pressupostos da categoria do elemento popular usado na análise do filme *Os Inconfidentes*. Veremos agora uma parte da sequência 34, que considero expressiva para compreender a ideia da categoria do elemento popular como *discursivizado*. Esta cena ocorre em torno de 54’22” do filme.

⁵² O traidor Joaquim Silvério dos Reis é vivido pelo ator Wilson Grey. Vale destacar que Wilson Grey é um ator que participou de quase todas as obras da Atlântica, em especial na época nas Chanchadas, sempre com o papel do vilão, ele foi o grande vilão do cinema nacional.

Trata-se de uma reunião dos inconfidentes, na qual se discute alguns pontos sobre como será o levante. Como fizemos anteriormente, veremos agora brevemente a sequência que antecede a 34. Trata-se de uma sequência que mostra uma conversa entre o Coronel Francisco de Paula e Alvarenga Peixoto e que termina com o seguinte diálogo:

Coronel: *Olha, se queres rir um pouco, o Tiradentes vai falar hoje à noite em uma reunião.*

Alvarenga: *Aquilo é um doido.*

Coronel: *Louco ele é mesmo, mas fala tão inflamado que chega a chorar. (risos). Mas já conquistou muita gente na tropa, o homem tem muito calor.*

A sequência 33 anuncia à próxima (34), que é a de uma reunião dos inconfidentes, na qual serão discutidos os principais caminhos a serem tomados pelos participantes. Esta sequência é iniciada com a imagem em *closet* em Tiradentes. Acredito que esta seja uma das sequências chaves do filme, entendo como aquela que, com grande ironia, Joaquim Pedro utiliza a voz do passado, ou seja, a dos inconfidentes, para discutir e criticar o presente, a conjuntura política. De todo o modo, o que ressaltaremos agora é o papel do elemento popular. Vejamos as falas de um trecho desta sequência:

Tiradentes: *O Doutor Maciel estudou uma porção de coisas na Europa, com ele nós vamos construir as fábricas da nova república.*

Alvares Maciel: *Matéria-prima é o que não falta, estou chegando de uma viagem que fiz pelo sertão, justamente para avaliar os recursos da terra, e descobri além de insetos e vegetais dos mais diversos, que de Sabará à Vila Rica é tudo ferro e cobre.*

Tiradentes: *Podíamos fazer o Ferro das armas, fabricar pólvora.*

Alvares Maciel: *Fundir o ferro seria perfeitamente possível, se não fosse necessário ter uma licença de Lisboa. Quanto à pólvora, só o salitre aqui custa tanto quanto a pólvora importada.*

Alvarenga: *Meu caro Doutor Maciel, nós estamos reunidos aqui justamente para não depender mais de licenças de Lisboa e de importações da Europa.*

Padre Toledo: *Livres e com suas Luzes, Doutor Maciel, nós vamos ter as nossas fábricas, e aí todo Português patife poderá usar os galões e cetins que quiser. Os nacionais usarão roupas feitas aqui mesmo, com o honesto pano nacional.*

Tiradentes: *Por ser escravo de Portugal, o Brasil apesar de suas riquezas é um país miserável.*

Alvarenga: *De tudo que pode precisar um país, só nos falta uma coisa: liberdade.*

Alvares Maciel: *O problema é a apatia, a preguiça tropical. Na Europa era o que mais se comentava: a moleza e indolência do Brasil, que não se mexe por mais que o oprimam.*

Tiradentes: *Os cariocas já estão com seus olhos abertos e os mineiros pouco a pouco vão abrindo os seus, os governadores e seus criados que vem para cá nos comer a honra e as terras, não terão muito mais tempo para rir de nós.*

Padre Toledo: *Quando for lançada a derrama, o povo se levantará espontaneamente, porque ele não vai ter como pagar os impostos.*

Alvares Maciel: *Isso me parece totalmente impossível, além de materialmente inviável, porque o povo ainda que o açoitassem aceitaria qualquer governo sem reagir. E ainda porque sendo o número de escravos negros, muito maior do que o de brancos, se nós nos rebelamos os negros também se revoltam, e aí será pior ainda.*

Alvarenga: *Esse problema se resolve facilmente. Dando liberdade aos escravos, eles ficam do nosso lado.*

Alvares Maciel: *Se libertarmos os escravos, quem vai trabalhar nas terras? Tirar o ouro das minas? Não! A meu ver, a única forma de se fazer o levante seria matar todos os Europeus.*

Padre Toledo: *Esse é o meu voto.*

Alvares Maciel: *O que não seria viável porque muitos brasileiros têm pais e parentes europeus. E não é possível que concordassem matá-los a sangue frio.*

Alvarenga cochicha com Tiradentes: *Me parece que matar todos os portugueses seria uma desumanidade, não?*

Tiradentes responde à Alvarenga: *Basta matar alguns, não?*

A sequência continua, com outras conspirações e discursos entre os conjurados.



Figuras 30,31,32 e 33 - Encontro dos Inconfidentes
Fonte: Fotogramas do filme *Os inconfidentes*

Esta é uma sequência em que vários elementos podem ser extraídos para análise, como a crítica que o diretor Joaquim Pedro faz ao tempo presente através de algumas falas dos inconfidentes. Entretanto, vamos nos deter neste momento à categoria já proposta: a do *elemento popular*. Esta sequência, como quase todo o filme, se passa em um ambiente de interior, é uma reunião dos inconfidentes. Em toda a sequência, o elemento popular não é representado imagetivamente, como ocorreu nos fragmentos analisados anteriormente, onde a imagem do elemento popular estava presente. Em todo caso, é bastante significativo notar que – apesar de não haver representação em forma de imagem – esta é a sequência em que o elemento popular é mais abordado, como é possível notar pelas falas dos inconfidentes.

A marca do filme *Os Inconfidentes* no que tange à categoria do elemento popular é a sua presença no discurso oral dos personagens. Esta categoria, pouquíssimo aparece imagetivamente, como ocorre, por exemplo, no filme *Independência ou Morte* no qual mesmo como uma construção cenográfica há a preocupação com a sua presença. Em *Os Inconfidentes* a preocupação é outra, o filme, como o próprio título sugere, trata dos inconfidentes da conjuração mineira, dessa forma, eles não apenas são os protagonistas da história, como também a imagem e a palavra se concentram neles. Segundo Ivana Bentes *Os Inconfidentes* é “filme da palavra e da encenação, teatro brechitiano”

(BENTES, 1996, p. 108). Em diversos segmentos do filme os personagens são filmados de perto, bem próximos da câmera, não raro aparecem em *closet*, destacando assim seus rostos e suas mais detalhadas expressões faciais.

No filme *Os Inconfidentes* o elemento popular aparenta ser silenciado imageticamente; contudo, ele não é totalmente silenciado, pois ganha realce em outra forma discursiva, no discurso oral, já que está presente nas falas dos inconfidentes. É importante ressaltar que este elemento é referenciado na fala como **o ignorante** (sequência 5); o **estúpido** (sequência 10); **de grande apatia**, e é aquele que **o povo ainda que o açoitassem aceitaria qualquer governo sem reagir** (sequência 32). Percebemos que nas falas dos personagens é atribuída a categoria do popular, como um qualificativo, inserindo-o assim em um grupo. Vale destacar que este grupo é construído discursivamente como inferior, como podemos observar nos trechos destacados em negrito.

Diferentemente da forma como é abordada a escravidão em *Independência ou Morte*, a questão sobre a vida em uma sociedade escravista é abordada no filme. Primeiramente, na sequência 14, na qual Silvério segue Tiradentes, em sua ida ao Rio de Janeiro; Tiradentes conta seu plano de fuga e fala que irá vender seu negro, pois ele não lhe serve mais para nada. Notamos assim, que a relação existente entre Tiradentes e seu negro é a de dono e mercadoria, sendo assim, o filme sinaliza para o fato de que o sistema econômico da época é o escravista.

Na sequência 32, analisada anteriormente, a escravidão é introduzida explicitamente no diálogo entre os participantes da reunião, permeando a indecisão em libertar ou não os escravos, permanecendo este ponto em aberto na discussão. Posicionamento que podemos notar através da indagação de Álvares Maciel aos demais inconfidentes, quando Alvarenga propõe a libertação dos escravos, pois assim os negros adeririam ao levante: *Se libertarmos os escravos, quem vai trabalhar nas terras? Tirar o ouro das minas?* Se destacarmos a fala de Álvares Maciel, o telespectador pode concluir que a postura dos inconfidentes é contrária à libertação dos escravos. Devemos considerar a reflexão de Carvalho sobre este tema:

Que os líderes da revolução de 1789 pregassem a abolição, parcial ou total, da escravatura era algo lógico. Seria paradoxal que estivessem a proclamar com Alvarenga a "liberdade ainda que tardia" – *libertas quae sera tamen*; ou com Cláudio Manoel da Costa a lançar este belo lema: "ou liberdade ou morte" – *libertas aut nihil* e admitissem simultaneamente o cativo. Como Tiradentes, que "reclamava para si

ação de maior risco... percorria as ruas acompanhado de alguns sequazes, aos gritos de *Viva a Liberdade*", se eles não estendiam estas prerrogativas a todos os cidadãos? Incompatibilidade completa, radical surdiria entre tal clamor e a triste condição dos que não tinham seus direitos reconhecidos. No programa dos lúcidos condutores dos acontecimentos de 1789 em Minas Gerais, estava o término do escravismo e isto muito contribuiu para que, menos de um século depois não mais houvesse esta indesejável dependência humana em plagas brasileiras (CARVALHO, 1988, p. 96).

Analisando a categoria *elemento popular* nos filmes *Independência ou Morte* e *Os Inconfidentes* percebemos que em ambos ocorre um silenciamento. No primeiro, há o silenciamento da voz, ou seja, o elemento popular aparece imagetivamente, mas apenas como cenário. Já no segundo, o silenciamento é o das imagens dessa categoria, sua presença ocorre nas falas de terceiros, ou seja, dos inconfidentes.

4.3 A construção da imagem do Herói

A categoria *comunidades imaginadas* apresentada no capítulo 2 nos auxiliará na compreensão do papel do herói, na construção do imaginário sobre nação. Como vimos anteriormente, Benedict Anderson apresenta a categoria *comunidades imaginadas*; para o autor, o sentimento de pertencimento a uma nação ou grupo se constrói imaginariamente. Sendo assim, alguns símbolos fundamentais auxiliam na fixação desta ideia, como a bandeira, o hino e o herói nacional. Partindo dessa premissa, na sociedade contemporânea, considero a mídia audiovisual uma forma de compreensão do que se considera como nacional, ajudando a divulgar e permear valores nacionais. Dessa forma, as imagens contribuem para a construção do imaginário de uma comunidade ou nação.

José Murilo de Carvalho (1990) reflete sobre a construção dos símbolos nacionais, em especial da figura do herói nacional, ele apresenta a importância da disputa simbólica que ocorre na escolha do herói, símbolo da nascente república, que passaria a ser cultuado como símbolo da nação. O herói eleito precisaria estar afinado com os anseios da sociedade e possuir afinidade com a mesma, pois dessa forma seria possível reconhecer a sua validade e credibilidade enquanto herói.

Heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva. São, por isso, instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a

serviço da legitimação de regimes políticos. Não há regime que não promova o culto de seus heróis e não possua seu panteão cívico. Em alguns, os heróis surgiram quase espontaneamente das lutas que precederam a nova ordem das coisas. Em outros, de menor profundidade popular, foi necessário maior esforço na escolha e na promoção da figura do herói. É exatamente nesses últimos casos que o herói é mais importante. A falta de envolvimento real do povo na implantação do regime leva à tentativa de compensação, por meio da mobilização simbólica (CARVALHO, 1990, p. 55).

Segundo Carvalho (1990), num primeiro momento, a República buscou transformar os participantes do “15 de novembro” em heróis. Contudo, por razões diversas, mas principalmente pelo fato de os mesmos não terem respaldo social, não obteve êxito. É desse modo que a figura de Tiradentes é resgatada, conseguindo obter maior aceitação popular.

Na figura de Tiradentes todos podiam identificar-se, ele operava a unidade mística dos cidadãos, o sentimento de participação, de união em torno de um ideal, fosse a liberdade, a independência ou a república. Era o totem cívico. Não antagonizava ninguém, não dividia as pessoas e as classes sociais, não dividia o país, não separava o presente do passado nem do futuro. Pelo contrário, ligava a república à independência e projetava para o ideal de crescente liberdade futura. A liberdade ainda que tardia (CARVALHO, 1990, p.68).

A consolidação da figura de Tiradentes no imaginário coletivo, como o herói nacional, acontece através dos republicanos. Tanto que em 1890, o dia 21 de abril é declarado feriado nacional. Vale ressaltar que se trata de uma figura sempre utilizada como símbolo de liberdade e justiça. Paulo Miceli, em seu livro *O mito do herói nacional* (1997), organizou uma pesquisa, com estudantes da educação básica, na qual era perguntada a seguinte questão: “qual o seu herói preferido?”. Entre os vários nomes listados, o de Tiradentes foi eleito como o herói preferido dos estudantes, permanecendo à frente de nomes como o de D. Pedro I, do *Superman* e do próprio pai.

A construção da figura de Tiradentes como grande símbolo e herói nacional ocorre também devido à elaboração de sua imagem como mártir, aquele que como Cristo foi injustiçado, uma vítima da traição de Silvério, tal qual a traição de Judas, agradando assim não apenas os republicanos. Em um país em que a prática religiosa é muito grande, principalmente junto às camadas populares, a imagem de Tiradentes associada à de Jesus Cristo é perfeita para a sua identificação como herói nacional.

Nas comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, em 1972, ocorre uma associação entre as figuras de Tiradentes e D. Pedro I. Tanto que a data

oficial para o início das festividades é o dia 21 de Abril, dia de Tiradentes. Os festejos terão uma significativa durabilidade durante o ano, transcorrendo até o dia 7 de setembro, dia da Independência do Brasil. O discurso do presidente Médici, que inaugura os festejos do Sesquicentenário, tem início com uma abordagem sobre a figura de Tiradentes.

Meus compatriotas: Iniciando, no dia de Tiradentes – nosso maior herói popular e patrono cívico da nação brasileira- as comemorações de Sesquicentenário da Independência, em um imenso encontro dos brasileiros com o Brasil, e dos brasileiros consigo mesmos, queremos todos significar que o povo é quem faz a História (Jornal do Brasil 22-abr-1972).

Entretanto, apesar da figura de Tiradentes ser exaltada no discurso presidencial, já que ele detém o posto de herói nacional republicano⁵³, naquele momento, D Pedro I é a figura consagrada como grande herói nacional, o homem capaz de fazer a ligação entre Brasil e Portugal. Luiz Fernando Cerri (1999) destaca algumas motivações para a esta escolha.

O potencial subversivo da sua imagem [Tiradentes] é forte demais para este momento em que, por exemplo, a própria guerrilha urbana contava com uma de suas organizações intitulada Movimento Revolucionário Tiradentes; a possibilidade de identificação dos guerrilheiros presos, torturados e mortos por um poder absoluto e opressivo é grande demais para ser desprezada. Vence a posição que não quer correr risco nenhum, e a figura de Tiradentes é subordinada à de D Pedro I, como um mero colaborador dele. Essa leitura periodiza a história em torno de 1822, resumindo outros eventos e outros projetos à sua lógica, apagando as contradições entre eles e a independência proclamada pelo príncipe português (além do fato de avó ter ordenado a morte de Tiradentes, o fato de o próprio libertador ter ordenado o fuzilamento de Frei Caneca e a repressão à Confederação do Equador) (CERRI, 1999 p.203).

A imagem de D. Pedro I é mais apropriada para os festejos do Sesquicentenário, pois ela inspira ordem, disciplina, retrata um líder conciliador. Dessa forma, é reservado ao imperador um papel de destaque nas comemorações do Sesquicentenário. Entretanto, a figura de Tiradentes não é excluída dos festejos, ela está presente, principalmente por se tratar daquele que primeiro desejou a independência. Contudo, o homem que

⁵³ Conferir. CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: O imaginário da República no Brasil**. São Paulo Companhia das letras, 1990. 17ª reimp.

concretiza a Independência é D. Pedro I; e é pautado neste argumento que a figura do monarca será o grande destaque da festa comemorativa do Sesquicentenário. Cerri destaca que esta escolha também objetiva associar o que é ensinado nos manuais escolares, interligando monarquia, independência e unidade do território nacional, remetendo à questão presente no momento de integração nacional. De acordo com Janaina Cordeiro, o sucesso das comemorações reside justamente na associação entre os dois heróis.

O êxito das comemorações de 1972 reside justamente no fato de que, ao escolher D. Pedro I como herói maior do Sesquicentenário, a ditadura não abandonou Tiradentes, *o herói nacional, o herói popular*. Ao contrário, soube dialogar e reivindicar os principais elementos que conformam o culto à figura: o martírio, o *sacrifício pela pátria*- tão raro ao imaginário político das Forças Armadas-, *a unidade mística entre os cidadãos* que a associação de sua figura com a de Cristo proporcionava. Por fim, ao reafirmar as continuidades entre o *sacrifício de Tiradentes* e o grande feito de Pedro I, recuperava-se aquela comemoração como sendo *conquista da Independência*- alcançada, finalmente em 1822-, reafirmando-a como um valor universal, o qual a ditadura rememorava em grande estilo (Grifos do autor, CORDEIRO, 2012, p. 105).

É interessante salientar o que Cordeiro observa como algo importante para o sucesso das comemorações: a união entre os dois heróis. A autora aponta para o fato de que neste momento festejava-se a *Independência* e não a *liberdade*. O valor associado era o de continuidade da independência conquistada, ou seja, enquanto D. Pedro I, em 1822, garante a *independência política*, agora em 1972, festeja-se a *independência econômica* (através das transformações advindas com o milagre econômico). É possível notar a ligação estruturada entre o passado e presente no discurso comemorativo. Vale refletir sobre o que observamos com Barbosa (2006), no capítulo 2, analisando comemoração como um processo de construção do poder. Sendo assim, notamos que a ligação entre 1822 e 1972 se apresenta como um meio de legitimar o que é comemorado.

Percebemos nesta seção de que maneira a figura do Herói foi pensada e abordada durante os festejos do Sesquicentenário da Independência do Brasil, veremos agora como os filmes analisados abordam esta categoria.

4.4 O fiel da balança penderá a favor de D. Pedro I: O Herói humano

Abordaremos agora de que maneira é apresentado o herói nos filmes *Independência ou Morte* e *os Inconfidentes*. A figura do herói analisada será a dos dois personagens trabalhados nos festejos do Sesquicentenário: o imperador e o alferes.

Como vimos anteriormente, as comemorações do Sesquicentenário reuniram as figuras de D. Pedro e Tiradentes, com o protagonismo do Imperador, já que D. Pedro I era o grande herói a ser festejado no aniversário dos 150 anos. Merece ser destacado que a escolha do imperador como herói da independência não é algo tão natural como pode parecer. Nas comemorações do centenário da independência, em 1922, por exemplo, ele não foi o personagem central, a jovem república moldou assim a sua comemoração de acordo com as novas diretrizes, dessa forma;

Enquanto D. Pedro I foi execrado como um estroina, irresponsável, oportunista, José Bonifácio foi devidamente resgatado e guindado a posição preponderante. Cientista, brasileiro, favorável ao fim da escravidão, amante da ordem, o denominado “Patriarca da Independência” representaria a síntese das correntes que construíram a Nação brasileira (MOTTA, 1992, p.16).

Diferentemente do ocorrido nas comemorações do centenário, D. Pedro I foi o personagem principal da festa em 1972. Esta é uma escolha do período político vigente no país naquele momento. A ditadura civil-militar destaca assim, as características de um monarca forte, audacioso, capaz de manter a ordem, aquele que consegue a união nacional do Brasil.

No filme *Independência ou Morte* o ator que vive o monarca D. Pedro I é o galã Tarcísio Meira e seu personagem é a figura central da trama. Em todo caso, devemos considerar o destaque que é conferido à figura de José Bonifácio, ele é apresentado como mentor de D. Pedro I. E, ao lado de Leopoldina, ele representa um papel decisivo no desfecho da Independência do Brasil. O filme termina com a educação do jovem D. Pedro II sendo confiada a ele.

A imagem de D. Pedro I no filme *Independência ou Morte* é construída como uma figura humana, porém, contraditória. Homem bonito, sedutor, boêmio, apaixonado pelo Brasil, mas também autoritário e infiel. Não se trata do modelo clássico de herói, capaz de dar a vida por uma causa. Trata-se de um personagem que possui imperfeições em sua conduta. Por tudo isso, podemos classificá-lo como um *herói humano*. Carlos

Coimbra fala da intencionalidade de desenvolver um D. Pedro mais humano, que se dá principalmente pela referência ao livro *As maluquices do imperador*⁵⁴, de Paulo Setubal.

Acho que conseguimos desenvolver um D. Pedro imaturo, inconsequente, sem nenhum sentido de responsabilidade monárquica e as pessoas nem percebem que ele é mais um bom *vivant* do que herói (MERTEN, 2004, p.226).

O diretor Carlos Coimbra discute ainda sobre D. Pedro I não ser o herói clássico;

O D. Pedro de *Independência ou Morte* não é um herói épico. É popularesco, não tem nenhuma classe e, na maior parte do tempo, está mais interessado em sexo do que política (MERTEN, 2004, p.228).

De acordo com Coimbra a grande heroína do filme é a Imperatriz Leopoldina, interpretada por Kate Hansen, pois ela “é a digna, a patriota, mais afinada com os visionários que sonham com a separação do Brasil de Portugal do que da irresponsabilidade do marido” (MERTEN, 2004. p. 229). Apesar de a trama estar centrada, em grande parte, no casal Domitila de Castro, a marquesa de Santos e D. Pedro I, a figura da imperatriz, juntamente com a de José Bonifácio, é decisiva no processo de independência.

As imagens a seguir, apresentam a relação entre o público e privado que permeia o filme *Independência ou Morte*. O monarca é apresentado na transição entre tarefas públicas, tais como as decisões políticas que a sua posição requer, como podemos observar nas imagens 34, 37 e 38. Sendo também apresentado o seu lado cotidiano, o homem que vai a taberna e diverte-se com mulheres e bebidas (figura 35). O filme aborda também o traço romântico da personalidade de D. Pedro I, o jovem que flerta e se apaixona por Domitila de Castro (figuras 36 e 39). A imagem do herói humano em *Independência ou Morte* é construída em todo decorrer da película, entrelaçando a vida pessoal e a pública do monarca.

⁵⁴ O livro “*As Maluquices do imperador: contos históricos*” não é um livro histórico, é uma obra de contos baseados em fatos históricos. Um livro narrativo que tem seu início na vinda da corte ao Brasil, ele conta a História de modo debochado, com falas e pensamentos dos personagens, com um olhar voltado para a vida íntima de D. Pedro. Vale destacar, que a apresentação do livro destaca o fato de que foi um livro bastante lido na época de seu lançamento.



Figur

as 34 e 35- O Público e o Privado. Fonte fotogramas do filme *Independência ou Morte*



Figuras 36 e 37- O Público e o Privado. Fonte fotogramas do filme *Independência ou Morte*



Figuras 38 e 39- O Público e o Privado. Fonte fotogramas do filme *Independência ou Morte*

A figura política de D. Pedro I é bastante humanizada no filme, a alternância entre o público e privado permite a construção de um imperador forte, de pulso firme e, ao mesmo tempo, mulherengo e boêmio. Contudo, devido à presença de características distintas na personalidade do monarca, fica a pergunta: qual impressão sobre D. Pedro I o espectador teria ao sair do cinema? Que memórias sobre o processo de independência se constituiriam após assistir a película? O filme apresenta um D. Pedro humano, com

características capazes de gerar identificação em quem assiste, não apenas um herói distante como um Deus, mas, sobretudo, um herói possível, com direito inclusive a desvios em sua personalidade. Em todo caso, o filme apresenta em seu final, na penúltima cena do filme, uma sequência que sinaliza a imagem de D. Pedro que deve ser enfatizada. Trata-se de um diálogo entre os irmãos Andradas, em que são discutidos os deslizamentos presentes no personagem.

Martim Francisco: *Curiosa a figura de D. Pedro I, cheia de contradições. Um liberal que se tornou absolutista, um dinasta que renunciou a dois tronos, um pai amoroso, um marido infiel.*

José Bonifácio: *Se pesarmos, o fiel da balança penderá a favor de D. Pedro I, ele nos garantiu a consolidação desse vasto império. Impediu a volta do Brasil à condição de colônia de Portugal. E, acima de tudo, deu-nos a independência.*

Após este diálogo entre os irmãos, é iniciada a última sequência do filme, a câmera em *contraplongée* de Dom Pedro I, que está no barco e acena para o filho Pedro II e Bonifácio – ambos em terra firme. Em cima dessas imagens ouvimos o Hino da Independência do Brasil, os letrados começam a aparecer e, aos poucos, a cena funde-se com a sequência do grito do Ipiranga; a imagem do grito é congelada e o restante dos créditos aparece.

Dessa forma, se havia alguma dúvida quanto ao comportamento do herói D. Pedro I ela é esclarecida, primeiramente, pela análise realizada pelos irmãos Andradas, na qual Bonifácio conclui: “*E acima de tudo, deu-nos a independência*”, juntamente com a última sequência, em que o filme retoma e finaliza com sua sequência mais épica – o momento da proclamação da Independência.

A cena ícone do filme é a do grito do Ipiranga, esta sequência, além de compor o final do filme, também será utilizada no material de divulgação, como *trailers* e cartazes. Na versão em VHS, da coleção “Isto é cinema brasileiro”, lançada pela revista *Isto é*, o crítico de cinema Luciano Ramos faz uma introdução sobre o filme. Luciano destaca uma peculiaridade sobre esta cena “*o Aníbal Massaini gosta de contar que quando era exibido nos cinemas, o público das salas se levantava e aplaudia quando D. Pedro soltava o grito da independência.*” Esta cena, muito importante para a construção do filme ocorre por volta da metade do mesmo.

A cena do grito do Ipiranga ocorre em paralelo com a do mensageiro que leva a mensagem de Leopoldina e José Bonifácio a D. Pedro I, é uma sequência tensa. Enquanto assistimos o mensageiro correndo para entregar a carta ao monarca, a imagem é intercalada com D. Pedro e a tropa em um momento de descanso, as imagens ocorrem em paralelo, até o mensageiro encontrar D. Pedro. A apresentação das sequências em paralelo confere caráter de urgência. Quando a carta é entregue a D. Pedro, o espectador toma conhecimento da mensagem recebida pelo mesmo, pois juntamente com a imagem de D. Pedro ouve-se a voz em *off* de Bonifácio, proferindo a seguinte mensagem:

Voz em off de Bonifácio: *De Portugal nada mais temos a esperar senão escravidão e horrores decida-se Vossa Alteza o quanto antes, porque resoluções e medidas de água morna para nada mais servem. Cada momento perdido é uma desgraça, só há dois caminhos a seguir: partir para Portugal e entregar-se prisioneiro das cortes, ou ficar no Brasil e proclamar a independência.*

Após ler a mensagem de José Bonifácio, D. Pedro monta em seu cavalo, reúne a tropa que o acompanhava e fala:

D. Pedro: *As cortes de Portugal querem nos escravizar. De hoje em diante as nossas relações estão cortadas. Eu nada mais quero do governo de Lisboa, nem um laço nos une mais. Pelo meu sangue, pela minha honra e pelo meu Deus, juro promover a independência do Brasil. Independências ou morte!*

Todos bradam com ele *Independência ou Morte*, a câmera abre a imagem, na qual o espectador pode ver a representação do quadro de Pedro Américo, *O grito do Ipiranga*. A imagem do quadro é sobreposta com a da coroação de D. Pedro, iniciando assim uma nova sequência.

Entendemos que a construção da memória ocorra em função do presente, podemos observar que a construção da memória sobre o herói, D. Pedro I, no filme *Independência ou Morte*, está em consonância com o proposto na época de sua produção, logo, o Sesquicentenário de 1972. Ainda que a produção e direção do filme neguem envolvimento direto com o regime, o importante a ser destacado não reside na discussão se houve favorecimento ou financiamento em prol do filme; mas, sobretudo, que independentemente de vinculação ou ajuda Estatal, *Independência ou Morte* possui afinidade ideológica com o que é proposto pelo Estado naquela conjuntura.

4.5 *Os heróis chegam à glória só depois de degolados: O Herói Mártir*

Como já foi abordado, Tiradentes é o personagem coadjuvante na festa do Sesquicentenário. Contudo, mesmo não sendo o destaque principal das comemorações, ele é lembrado e citado, afinal, ele é o primeiro herói, aquele que primeiro deseja a independência, que por sua vez é executada pelo protagonista das comemorações: D. Pedro I.

O filme *Os Inconfidentes* trata dos “heróis” fracos, covardes, que entregam uns aos outros, no momento da prisão, com exceção de Tiradentes, que se mantém fiel aos seus princípios, assume a culpa da conspiração. “Idealistas, fracos ou pusilânimes, os intelectuais são mostrados em toda sua impotência e fragilidade. No filme a única figura intocada é o Tiradentes de José Wilker” (BENTES, 1996, p.110).

Tiradentes no filme é também o grande organizador, o agitador, aquele que fala sem medidas a qualquer transeunte. O *herói mártir* é aquele que sofre pela pátria, que paga com a vida por ideais de justiça e liberdade. As falas de Tiradentes no filme indicam esta colocação: “*Eu vou fazer esse povo feliz! Silvério! Eu também hei de ser muito feliz*”, ele é mártir quando assume a culpa; “*Eu fui a primeira pessoa a falar em levante, os outros seguiram e aprovaram, sem nenhum se fazer cabeça*”, é o herói que deseja a liberdade em primeiro lugar; “*Foi então que me ocorreu a liberdade que este país poderia ter, e comecei a desejá-la, para depois cuidar de como poderia chegar até ela*”.

O herói apresentado como capaz de dar sua vida: “*dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria*”. Em uma das últimas cenas do filme, Tiradentes beija os pés do carrasco, retira a sua roupa, dizendo que Cristo também morreu nu. Na sequência seguinte, a de seu enforcamento, ele aparece com uma túnica branca (figura 42). Aproxima assim sua imagem a de Cristo, argumento já defendido por José Murilo de Carvalho; esta aproximação confere à construção do mito maior aceitação popular. Esta aproximação do *herói mártir* pode ser percebida, inclusive, em elementos externos ao filme, como no parecer da Censura Federal sobre *Os Inconfidentes*, que podemos conferir no trecho a seguir:

Do ponto de vista plástico a fita apresenta algumas cenas que em outras situações poderiam ser consideradas na fixação da classificação etária. Todavia, em vista de tratar-se de uma obra que enfoca o protomártir da independência, creio que as cenas acima mencionadas seriam até necessárias, principalmente para incutir no adolescente e na juventude de modo geral, o sacrifício de um punhado de homens,

capazes de tudo para a nossa liberdade, não hesitando nem mesmo em sacrificar o seu bem mais precioso, que é a vida; o exemplo dignificante a ser seguido por todos. Assim como os filmes que enfocam a vida de Cristo – onde este é sacrificado e martirizado, inclusive crucificado – são liberados sem nenhuma restrição etária, a nosso ver, embora a obra não se trate de cunho religioso, trata, porém, dos heróis da nossa história, responsáveis pela nossa liberdade e soberania e que a nosso ver, *data vêniam*, merece um tratamento semelhante.⁵⁵

Vale ressaltar que mesmo com a liberação sem restrição, em outro parecer, foi estabelecida a censura de 10 anos, conferir no capítulo 3 desta dissertação, página 61.



Figuras 40 e 41 - Tortura e Interrogatório. Fonte fotografamas do filme *Os Inconfidentes*

Tiradentes, além de ser o homem que (através de suas falas) se coloca como aquele que é capaz de dar a vida por uma causa, que clama por liberdade e justiça, que aceita a sua culpa, é também representado, imageticamente, como um mártir que sofre. Primeiro na prisão, na qual as imagens remetem à tortura (figuras 40 e 41), podemos inferir um diálogo com o tempo presente na construção desta sequência, representado pelos interrogatórios e as torturas praticadas pelo regime civil-militar em 1972.

O alferes é representado também através da resignação, como pode ser observado nas sequências finais do filme, o herói que “dá” a sua vida. Um verdadeiro herói não “perde” a sua vida em uma cela escura (figuras 40 e 41), como ocorre, por exemplo, com Cláudio Manuel e Alvarenga Peixoto; um herói mártir necessita de uma morte espetáculo, encenada para um grande público.

Dessa forma, a sequência sobre a morte de Tiradentes é encenada como um grande espetáculo. Em plano geral, a sequência é iniciada como um quadro, Tiradentes

⁵⁵ Parecer do Serviço de Censura de Diversões Públicas de 12/04/1972. In: Projeto “Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988” www.memoriacinebr.com.br Acessado em: 15/11/2012.

é apresentado com uma túnica branca, após algumas falas de enviados da coroa. Carrasco começa a colocar a corda no pescoço de Tiradentes, neste momento iniciam-se os primeiros acordes da música “*Aquarela do Brasil*”, quando retomamos as sequências iniciais do filme, do exílio de Gonzaga com sua família e de Alvarenga encontrado morto na prisão. A câmera em *plongée* mostra o seu enforcamento (figura 43). Entretanto, a plateia não é formada por pessoas do século XVIII, o que se vê é uma plateia composta por jovens de 1971, que aplaudem a sua execução. A leitura que faço desta última sequência é a de que estes jovens não aplaudem a execução de um alferes qualquer, que conspira contra a coroa portuguesa, neste momento quem recebe os aplausos é Tiradentes, *o herói nacional*.



Figuras 42 e 43 - Enforcamento e execução de Tiradentes. Fonte fotogramas do filme *Os Inconfidentes*

Apesar de *Os Inconfidentes* simbolizar oposição ao filme *Independência ou Morte*, pois se trata de um filme crítico, principalmente no que tange ao diálogo com o tempo presente, em especial com a figura do intelectual; a imagem do herói *Tiradentes*, apresentada no filme de Joaquim Pedro de Andrade, condiz com a proposta dos festejos comemorativos do Sesquicentenário para o herói nacional, ou seja, privilegia a imagem do *herói mártir*.

Através das categorias elencadas nesta pesquisa foi possível observar que não apenas as diferenças marcam a relação entre ambos os filmes estudados. Há uma interligação entre as categorias analisadas, espaço onde o filme “oficial” e o “revolucionário” se encontram na construção da memória nacional.

O quadro a seguir resume de que maneira as categorias elencadas para a análise são apreendidas nos filmes:

		Elemento popular	Herói
Independência ou Morte	Discurso Imagético	<ul style="list-style-type: none"> ● Aparece como composição de cena ● Imagens coloridas que remetem a quadros 	<ul style="list-style-type: none"> ● Herói humano ● Transita entre a vida pública e privada
	Discurso Verbal	-----	<ul style="list-style-type: none"> ● Transita entre a vida pública e privada
Os Inconfidentes	Discurso Imagético	<ul style="list-style-type: none"> ● Aparições esporádicas ● Elementos de categorias distintas (professor de piano, escravos e tropeiros) 	<ul style="list-style-type: none"> ● Herói Mártir ● Fanático ● Prisioneiro ● Torturado ● Redimido ● Semelhanças à imagem de Cristo
	Discurso Verbal	<ul style="list-style-type: none"> ● Aparece na fala de terceiros, destaque para os atributos: Ignorante (Seq. 5) Estúpido (Seq. 10) Aceita qualquer governo sem reagir (Seq. 32) 	<ul style="list-style-type: none"> ● Traz para si a responsabilidade “<i>Eu vou fazer esse povo feliz</i>” ● Assume a culpa “<i>Eu fui a primera pessoa a falar em levante</i>” ● Deseja liberdade “<i>Foi então que me ocorreu a liberdade que esse povo poderia ter</i>”

Os contrastes entre ambos os filmes são claros e não apenas os relacionados às vertentes cinematográficas a qual pertencem; as dicotomias entre os filmes aparecem, sobretudo, no que se refere às suas estruturas narrativas. *Independência ou Morte* aproxima-se do cinema clássico, popularmente conhecido como “cinema pipoca”, recheado de elementos que fazem dele um grande sucesso, como atores de sucesso, trilha sonora envolvente, com a presença de sequências românticas e épicas. O filme *Os Inconfidentes*, por sua vez, influenciado pelo cinema novo, possui uma narrativa diferenciada, com elementos que não o apresentam de maneira comercial, enfatizando uma linguagem que evoca uma postura mais reflexiva.

Pela estrutura narrativa distinta, mas principalmente por pertencerem a correntes cinematográficas diferentes, acreditamos que a relação de ambos os filmes junto ao imaginário coletivo é de oposição. Consideramos que os filmes são destacados pela memória coletiva como antagonicos. Esta oposição é construída não apenas pelas diferenças narrativas, mas, sobretudo, devido à oposição que ocorre nas relações exteriores ao filme, ou seja, além do que é apresentado na tela. A dicotomia entre ambos é endossada por características do contexto de produção de cada película, suas ligações ou não com a política vigente, por exemplo. Sendo assim, podemos apontar que as diferenças estão além do *visível*, posto que elas também estão na esfera do que Marc Ferro (2010) aponta como *Não-visível*.

Ao propormos uma análise que investiga categorias que são apresentadas em ambos e são permeadas pelo eixo temático da memória social, buscamos, dessa forma, ampliar a discussão para além da oposição, apontando seus pontos de contato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste trabalho foi a de refletir sobre como o cinema, em especial o filme de ficção histórica, contribui para a construção da memória nacional. A delimitação do objeto de pesquisa em duas obras cinematográficas – produzidas em um contexto de Estado autoritário – teve por fim investigar a forma como esse setor cultural articulou, com grupos distintos, a construção da representação do passado.

Quando abordamos a temática sobre um regime autoritário, as primeiras referências sobre o período tendem a ser sombrias. No caso da ditadura brasileira, a memória coletiva nacional sublinha a falta de liberdade, a censura, a fragilidade dos direitos humanos, as perseguições, entre muitos outros aspectos. Entretanto, esse também foi um período de grande euforia, pois a sociedade vivia em pleno milagre econômico, convivendo no cotidiano com as mudanças advindas dessa conjuntura.

No período da ditadura civil-militar, consideramos o ano de 1972, como um momento significativo para refletir sobre os contrastes mencionados acima. Vivia-se sob o comando do presidente Médici, um dos mais repressivos governos. Todavia, a atmosfera das ruas não era apenas de temor, mas, sobretudo, de uma euforia desenvolvimentista, presente na construção de uma *visão otimista do país* (Fico, 1997).

Uma grande festa cívica (com duração de mais de seis meses) aconteceu neste ano – as comemorações do Sesquicentenário da Independência. Tal como nos diz Silva, (2002, p.436), “a comemoração das datas nacionais demonstra que os acontecimentos tidos por inaugurais exercem ainda uma função tida como eminentemente simbólica”. Essa campanha política mobilizou toda a sociedade brasileira, não se restringindo apenas aos grandes eventos públicos. É neste contexto, de comemoração nacional, que estão localizados os filmes pesquisados nesta dissertação.

Independência ou Morte e *Os Inconfidentes* são dois filmes ficcionais com temáticas históricas. Embora tenham sido produzidos no mesmo período, estão filiados a correntes cinematográficas distintas e representam modelos diferentes de filmes ficcionais históricos. As distinções iniciais (que me motivaram e me levaram a empreender a pesquisa) residiam justamente na oposição, presente em ambos, ou seja, no propósito de tentar entender como em um ano de comemorações nacionais, o *filme comemorativo* e o *filme crítico* dialogavam nesse universo.

Meu objeto de pesquisa não são apenas os filmes *Independência ou Morte* e *Os Inconfidentes*, mas, sobretudo, os “rótulos” que cada um deles carrega. Ao filme *Independência ou Morte* geralmente é atribuído uma série de qualificativos, a maioria com sentido negativo, tais como: “oficial”, “colaborador”, encomendado pelo regime militar, um “cinema de alienado”, ou até mesmo como Ivana Bentes o nomeia, “um filme cafona”. O que pesa neste filme não é o fato de ser um dos filmes mais vistos do cinema nacional, com estrondosa bilheteria, sendo reexibido inúmeras vezes na televisão. Ele é um filme que “precisa” ser esquecido, pois simboliza um momento autoritário da História do Brasil.

Por sua vez, algumas das atribuições conferidas ao filme “*Os Inconfidentes*” são: filme engajado, crítico, ou até como foi citado em uma crítica da época, “um dos poucos realizados com brilhantismo; na composição quase artesanal dos diálogos, famoso cuidado técnico, na lucidez de sua linguagem e naturalmente na firmeza de propósitos do autor”⁵⁶. No filme de Joaquim Pedro, pesa fundamentalmente o nome do cineasta, egresso do cinema novo, assim como a construção narrativa. Contudo, não é destacado que ele obteve apoio da Embrafilme, por exemplo.

Como afirmei anteriormente, partindo dessas premissas, iniciei as reflexões para esta pesquisa através de apontamentos relacionados à disputa de memória. Ressaltando o fato de que entendo memória como uma construção social, um fenômeno coletivo. Dessa forma, é significativo pensar como ela opera em relação aos filmes estudados. O filme *Independência ou Morte*, fortemente aclamado no período de seu lançamento, posteriormente é renegado ao esquecimento e silenciamento, por se tratar do filme “aliado” ao regime militar.

Os Inconfidentes, por sua vez, obteve um reconhecimento de crítica internacional⁵⁷ na época de seu lançamento e não teve semelhante sucesso junto ao público no cinema⁵⁸. Entretanto, atualmente, é um filme que a memória legitima como uma obra a ser lembrada. Uma maneira de permanecer na memória coletiva é o fato de a Cinemateca Brasileira ter restaurado a obra de Joaquim Pedro de Andrade, além de ter realizado um DVD para vendas, facilitando o acesso ao filme.

Ao analisar as transformações que a memória opera nesses filmes, é interessante notar ainda, o quanto nos aproximamos de Nora, ao destacar que a memória é “aberta à

⁵⁶ O Jornal 06/05/1972

⁵⁷ Algumas premiações: Prêmio Air France de cinema (1972), Prêmio Golfinho de Ouro (1972), Prêmio do Comitê de Arte e Letras no Festival Internacional de Veneza (1972).

⁵⁸ Embora tenha se tornado sucesso de bilheteria na Itália. Fonte: Jornal O globo: 05/05/1972

dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (NORA, 1993, p.9).

Neste trabalho busquei, com o auxílio da análise fílmica, investigar os elementos de aproximação entre ambos os filmes. Após a decomposição dos mesmos foi possível definir duas categorias analíticas: *o elemento popular* e *o Herói*. A análise dessas categorias possibilitou a observação das convergências presentes em ambos os filmes. Minhas considerações referentes a essas duas categorias foram as de que o elemento popular, em ambos os filmes, é *silenciado* – silenciamento que ocorre em função de estratégias cinematográficas distintas. Um silenciamento que se revela tanto no discurso oral quanto no discurso imagético. Já na categoria “Herói”, reconhecemos a existência de um diálogo com o modelo de herói indicado para ser comemorado no Sesquicentenário da Independência.

Percebemos, assim, que a memória coletiva opera em relação a ambos os filmes, sempre em oposição, apresentando as divergências. A rememoração, quando acontece, é sempre com ênfase na oposição. Destaco dois exemplos do reforço às diferenças: o primeiro, no livro de Ivana Bentes sobre Joaquim Pedro de Andrade, em que a autora nomeia o capítulo que aborda o filme “*Os Inconfidentes*” como “*Independência ou Morte*”, ressaltando, assim, a característica de oposição.

Por sua vez, Carlos Merten, no livro sobre Carlos Coimbra, ao destacar a injustiça existente em relação ao diretor, no filme *Independência ou Morte*, o autor destaca que o filme não obteve dinheiro público, diferentemente de outros, com temáticas históricas, produzidos no mesmo período. O autor não usa, claramente, o nome *Os Inconfidentes*, mas faz referência ao filme de Joaquim Pedro.

Existem diversos exemplos de dicotomias entre as obras. Afinal os filmes estudados sinalizam a dualidade que existia na sociedade brasileira durante o regime civil-militar. Eles representam as duas modalidades discursivas produzidas pelo cinema naquele período: a euforia e o protesto. A construção operada pela memória coletiva é a de destaque a esta oposição.

Através da análise fílmica objetivamos dar visibilidade ao que tem sido silenciado na relação entre ambos os filmes, ou seja, as suas aproximações. Pelo viés da Memória Social, percebemos que o filme “colaborativo” e o filme “político” também possuem similaridades e não apenas oposições como frequentemente é ressaltado.

A possibilidade de análise entre ambos os filmes não se esgota com esta dissertação já que, a importância de ambos os filmes para o cenário cinematográfico brasileiro e para a construção de uma memória social sobre o passado histórico permite outras análises. No filme *Os inconfidentes*, por exemplo, apurar a análise do discurso político presente nas falas dos poetas e relacioná-lo ao contexto de produção do filme é uma via interessante para buscar entender em que medida passado e presente se confundem na interpretação do diretor/autor Joaquim Pedro de Andrade.

Já no filme *Independência ou Morte*, trazer para destaque analítico a maneira na qual os personagens, a princípio “secundários” na trama, como a Princesa Leopoldina e de José Bonifácio é uma possibilidade de dar luz a outro viés interpretativo tanto da obra cinematográfica quanto do processo de independência. As possibilidades não findam; o Sesquicentenário da Independência do Brasil e todas as comemorações e produções que o cercam são importantes para refletirmos como símbolos de um momento no qual o Brasil convivia com a repressão misturada à festa. Sabemos que a memória seleciona o que será lembrado e o que será esquecido; sendo assim, devemos apontar as nuances e as complexidades desse período enriquece o olhar sobre a produção cinematográfica da época.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Adjovanes Thadeu Silva de. **O regime militar em festa: o Sesquicentenário da independência do Brasil (1972)**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

AMANCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme**. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007.

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

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não: Música popular cafona e ditadura militar**. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação Social. In: Leach, Edmund et Alii. **Anthropos-Home**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BARBOSA, Marialva. **Mídias e usos do passado: o esquecimento e o futuro**. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 12, p. 13-26, dez. 2006.

BARTHES, R. A retórica da imagem. In: **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 27-43.

BENTES, IVANA. **Joaquim Pedro de Andrade: A revolução intimista**. Rio de Janeiro: Relume: Dumará: Prefeitura, 1996.

BERNADET, Jean Claude. Qual é a história? In: BERNADET, Jean Claude; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. **Anos 70- cinema**. Rio de Janeiro, Europa Emp Gráf. e Edit Ltda., 1979.

BITTENCOURT, Gustavo Henrique Ferreira. Estratégias Publicitárias Cinematográficas: a influência dos cartazes. In: **XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Região Nordeste, Intercom, Maceió**. Disponível

em:< <http://intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2011/resumos/R28-1119-1.pdf>>

Acesso em: 11dez 2011.

BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**. Tradução de René Loncan. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

CARRIÈRE, Jean Claude. **A Linguagem secreta do cinema**: tradução Fernando Albagli e Benjamin Albagli-1 ed. –especial, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARVALHO, de José Geraldo Vidigal. **Os Conjurados de 1789 e a escravidão**. *Rev. hist.* [online]. 1988, n.119, pp. 91-99. ISSN 0034-8309.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: O imaginário da República no Brasil**. São Paulo Companhia das letras, 1990. 17ª reimp.

CERRI, Luís Fernando. “1972: ‘Sete bandeiras do setecentenário por mil cruzeiros velhos’”. In: *Estudos Ibero-Americanos*. Porto Alegre: PUCRS, vol. 25, n. 1, 1999. p.193-208.

CORDEIRO, Janaina Martins. **Lembrar o passado, festejar o presente: as comemorações do Sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento (1972)**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012.

COSMELLI, Lidiane M. **A independência no cinema**: Análise da representação fílmica de *Independência ou Morte*. (monografia especialização).Universidade Federal Fluminense, 2008.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 9ª Ed. São Paulo, Edusp, 2001.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. Cinema-Memória: reflexões sobre a memória coletiva e o saber histórico. **O olho da História**. Bahia, vol 11. dez 2008.Disponível em < <http://oolhodahistoria.org/n11/sumario.php> > Acesso em: 12 mar 2010.

FERRO, Marc. Existe uma visão cinematográfica da História? In: FERRO, Marc. **A História Vigiada**. Trad: Doris Sanches Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: **Cinema e História**. Trad: Flávia Nascimento. São Paulo, Paz e Terra, 2010.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares da repressão. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs). **O Brasil Republicano**- o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e Imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro. Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FILHO, José Eduardo Pereira. A Embratel: Da era intervenção ao tempo da competição. Revista de Sociologia e Política, Curitiba, nº18, 2002.

FONSECA, Vitória Azevedo da. **História Imaginada no Cinema**: Análise de Carlota Joaquina, a princesa do Brasil e Independência ou Morte. Dissertação (mestrado)Campinas, Sp[s.n], 2002.

FREIRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**: formação da família brasileira sob o regime patriarcal. 49ª Ed.São Paulo: Global, 2004.

GASPARI, Elio. **A ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **A ditadura Derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUTERMAN, Marcos. **O futebol explica o Brasil**- uma história da maior expressão popular do país. São Paulo, Editora Contexto, 2009.

HALBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. In: **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos** - o breve século XX: 1914-1991. Trad Marcos Santarrita; São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **A Era dos Impérios 1875-1914**. Trad.Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 11ª Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998.

HOLANDA. Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª Ed. São Paulo. Companhia da Letras, 1995.

KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, Maria Helena, MORENTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, SALIBA, Elias Thomé. (orgs.) **História e Cinema-** Dimensões históricas do audiovisual. São Paulo, Alameda, 2007.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas, SP: Papirus, 2002.

LABORIE, Pierre. Memória e Opinião. In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; KNAUSS, Paulo; BICALHO, Maria Fernanda Baptista e QUADRAT, Samantha Viz.(orgs) **Cultura política, memória e historiografia.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

LAGNY, Michele. Escrita Fílmica e Leitura da história. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem.** Nº 10. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2000.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro:** Das origens à Retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. In: **Projeto História.** n 17. São Paulo, Educ. Nov. 1998.

MALAFAIA, Wolney Vianna. O Cinema e o Estado na Terra do Sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo. In: CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé (Orgs). **História e Cinema:** Dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.

_____ O mal-estar na modernidade: o Cinema Novo diante da modernização (1964-1984). In: BARROS, José D'Assunção e NÓVOA, Jorge. **Cinema-História:** Teoria e Representações sociais no cinema. 2ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

MARIANI, Bethania. A eficácia da imprensa sobre o político. In: **O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989).** Rio de Janeiro: Revan, Campinas, SP, UNICAMP, 1998.

MARTINS, William de Souza Nunes. **Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988).** Tese de

doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

MATTOS, Sergio. **História da Televisão Brasileira**- Uma visão econômica social e política. Petrópolis: Editora Vozes, 5 ed.rev e ampl, 2010.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: fotografia e história-interfaces.**Tempo**, 12/1996, Volume I Issue, Number 2, p 73-98 (1996).

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**.Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

MERTEN, Luis Carlos. **Carlos Coimbra: um homem raro**. São Paulo, Imprensa Oficial, 2004.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad: Jean- Claude Bernadet. São Paulo, Perspectiva, 2007.

MICELI, Paulo. **O mito do herói nacional**. São Paulo: Contexto, 1997.

MORENO, Antonio. **Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói: EDUFF; Goiânia: GEGRAF/UFG, 1994. 294 p.

MOTTA, Marly Silva da. **A nação faz 100 anos: a questão nacional do centenário da independência**. Rio de Janeiro: Editora FGV: CPDOC, 1992.

NAPOLITANO, Marcos. **“Seguindo a Canção”**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. São Paulo, **Projeto História** - Revista do Programa de Estudos pós-graduados em História e do Departamento de História. V. 10, 1993.

OLIVEIRA, Carmen Irene C. de. **O remake: produzir sentidos diferentes a partir do mesmo, ou como a inofrmação não-científica articula a relação cinema/memória/ciência**. 2009. 277f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) Universidade Federal Fluminense/IBICT, 2009.

ORTIZ, Renato. **A moderna Tradição Brasileira**: Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

_____ **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

POLLACK, Michael. **Memória, esquecimento e silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

QUINTANA, Haenz Gutierrez. **Cinema, cartaz e imaginário**. Campinas, 1995. Dissertação (Mestrado em Mídias). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: Cinema e História do Brasil. Bauru, SP, EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970). In: Ramos Fernão (org). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Art Editora, 1987.

RAMOS, José Mario Ortiz. O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão(org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Art Editora 1987.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. 2ed. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 2002.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano**: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 432 p.

_____ 1968: Rebeliões e utopias. In: **O século XX**- O tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações. In: REIS FILHO, Daniel Aarão, FERREIRA, Jorge, ZENHA, Celeste (orgs) 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

ROLLEMBERG, Denise. Esquerdas revolucionárias e luta armada. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). **O Brasil Republicano :o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

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

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: Edusc, 2005.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. 7ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2007

SAVIANI, Demerval. **História das ideias pedagógicas no Brasil**. 3. Ed. rev. Campinas, SP: Autores Associados, 2010. (coleção memória da educação)

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Cultura. In: SILVA, Alberto da Costa e (coord.). **Crise Colonial e Independência 1808-1830**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SETÚBAL, Paulo. **As maluquices do Imperador**: contos Históricos. 12º ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1983.

SILVA, Francisco Carlos Texeira da. A Modernização Autoritária: Do Golpe Militar à Redemocratização 1964/1984. In: LINHARES, Maria Yedda (org). **História Geral do Brasil**. 9º ed. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

SILVA, Helenice Rodrigues da. **“Re memória”/comemoração: as utilizações sociais da memória** *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, nº 44, pp. 425-438 2002.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Anablume/ FAPESP, 1996.

TAUILE, José Ricardo. **Para (re) construir o Brasil contemporâneo** - trabalho, tecnologia e acumulação. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

VANOTE, Francis: GOLIOT-LÉTÉ, Anne, **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. 3ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. 3ª Ed. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

www.benicioilustrador.com.br acessado em 09.dez de 2011

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

BRAVO GUERREIRO. Direção: Gustavo Dahl. Produção: Gustavo Dahl e José Kantor. Roteiro: Gustavo Dahl e Roberto Marinho de Azevedo Neto. Rio de Janeiro: Difilm e Saga Filmes, 1969.

O CASAMENTO. Direção: Arnaldo Jabor. Produção: Abigail Pereira Nunes. Roteiro: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Ventania Produções Cinematográficas Ltda.; Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda.; Sagitário Filmes, 1975.

COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCÊS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Klaus Manfred Eckstein, Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto e César Thedim. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Condor Filmes; Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda, 1971.

A DERROTA. Direção: Mario Fiorani. Produção: Mario Fiorani. Roteiro: Mario Fiorani. Rio de Janeiro: Mário Fiorani Filmes, 1966.

O DESAFIO. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Mario Fiorani. Roteiro: Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Imago Ltda.; Mapa Filmes, 1964.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Roteiro: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964.

A FALECIDA. Direção: Leon Hirszman. Produção: Jofre Rodrigues e Aluisio Leite Garcia. Roteiro: Eduardo Coutinho e Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Meta Produções Cinematográficas Ltda, 1965.

FOME DE AMOR. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers e Paulo Pôrto. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Luis Carlos Ripper. Rio de Janeiro: Produtora Cinematográfica Herbert Richers S.A, 1967.

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Produção: Jarbas Barbosa. Roteiro: Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1963.

O PADRE E A MOÇA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade e Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.; Filmes do Triângulo, 1966.

O PAGADOR DE PROMESSAS. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini. Roteiro: Anselmo Duarte. São Paulo: Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais, 1962.

O PODEROSO CHEFÃO. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Albert S. Ruddy. Roteiro: Francis Ford Coppola, Mario Puzo. EUA, Paramount Pictures, 1972.

RIO 40 GRAUS. Direção: Nelson Pereira dos Santos, Produção: Nelson Pereira dos Santos, Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Fenelon, 1955.

TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA. Direção: Arnaldo Jabor. Produção: Arnaldo Jabor. Roteiro: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Ventania Produções Cinematográficas Ltda.; Produções Cinematográficas R. F. Farias, 1972.

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto, Herbert Richers e Danilo Trelles. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A, 1963.

Fonte: Cinemateca- acessado em 25/04/2012

FICHA TÉCNICA DO FILME *INDEPENDÊNCIA OU MORTE*

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 108min36seg, 3.000m, 24q, Eastmancolor, Westrex, 1:1'37

Data e local de produção: 1972, São Paulo-SP

Data e local de lançamento: 02.09.1972, Curitiba- PR

Local: Curitiba – PR

Circuito exibidor

Exibido em Circuito Nacional (São Paulo, Brasília, Niterói, Piracicaba, Santos, Petrópolis, Porto Alegre, Belo Horizonte, Goiânia, Salvador, Recife, Maceió, Fortaleza, Belém, Manaus e Rio de Janeiro) a partir de 04.09.1972

Gênero: Drama

Termos descritores: História; BR.

Descritores secundários: Dom Pedro I, imperatriz Leopoldina, Marquesa de Santos.

Prêmios

Melhor produtor para Massaini, Oswaldo e Melhor Cenografia, Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1972, SP.

Melhor produtor para Oswaldo Massaini; Melhor diretor e Melhor ator Tarcísio Meira, Diplomas de Mérito aos Melhores do Cinema, 1972, SP..

Prêmio Especial para Hansen, Kate no Prêmio Air France de Cinema, 6, 1972, RJ..

Prêmio Coruja de Ouro, 1972, do INC - Instituto Nacional de Cinema para Melhor Figurino.

Companhia(s) produtora(s): Cinedistri S.A

Produção: Oswaldo Massaini

Direção de produção: Carlos Miranda

Produção executiva: Anibal Massaini Neto

Assistência de produção: Percival Gomes Oliveira, Geraldo Gonzaga, Antônio Santana, Yves Hublet, Michel Cohen.

Financiamento/ patrocínio: Empresa Brasileira de Filme- Embrafilme

Coordenação de produção: Anselmo Duarte

Motorista: Luiz Heleno, Cristina Fernandes.

Companhia(s) Distribuidora(s): Cinedistri S.A, Embrafilme.

Argumento: Abílio Pereira de Almeida

Roteiro: Carlos Coimbra, Anselmo Duarte, Dionísio Azevedo, Lauro César Muniz

Direção: Carlos Coimbra

Diretor assistente: Oswaldo de Oliveira.

Continuidade: Maria Sílvia de Souza

Coreografia: Edmundo Carijó

Direção de Fotografia: Rudolf Icsey

Assistência de câmera: José Pfister JR, Rubens Eleutério.

Fotografia de cena: José Amaral

Operador: Antônio Meliane.

Eletricista: Horacio Ferreira Camargo, Antônio Ravagnolli, Antônio Souza, Antonio de Ferreira.

Maquinista: Wilson Louzada

Direção de som: José Geraldo

Técnico de som: José Tavares, Victor Raposeiro.

Direção de dublagem: Dionísio Azevedo.

Efeitos sonoros: José Geraldo.

Montagem: Carlos Coimbra

Edição: Carlos Coimbra

Assistente de Montagem: Roberto Leme.

Direção de arte: Campello Neto

Figurinos: Campello Neto, Sebastião Camargo, Manoel da Guia, Pedro Ivan, Marta Betti.

Cenografia: Campello Neto

Título de apresentação: Benício

Cabeleireiro: José Luiz

Maquiagem: Flávio Torres, Paulo Carias.

Costureira: Mary Cavalcanti, Euraci dos Santos.

Guarda-roupa: Isabel Amaral, Maria Inês Oliveira.

Adereços: Conceição Alencar, Nemesio Ribeiro, Stoessel da Silva.

Música (Genérico): Chico de Moraes, Wilson Miranda.

Canção Título: Hino da Independência

Autor da canção: Evaristo da Veiga, D Pedro I.

Título: Meu único amor

Título: Se eu te amasse

Autor da canção: Wilson Miranda, Chico Moraes.

Localização: Palácio do Catete, Rio de Janeiro- RJ, Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro-RJ, Jardim Botânico, Rio de Janeiro-RJ, Rio de Janeiro- RJ.

Identidades/ Elenco:

Tarcísio Meira (D Pedro I)
 Glória Menezes (Domitila da Castro, a marquesa de Santos)
 Dionísio Azevedo (José Bonifácio)
 Kate Hansen (Imperatriz D. Maria Leopoldina)
 Emiliano Keiroz (Chalaça)
 Manoel de Nóbrega (Dom João VI)
 Heloísa Helena (Dona Carlota Joaquina)
 Labanca (Frei Arrabida)
 Renato Restier (Barão de Mareschall)
 Anselmo Duarte (Gonçalves Ledo)
 Jairo Arco e Flexa (Tenente Canto e Mello)
 Abílio Pereira de Almeida (Clemente Pereira)
 Maria Cláudia (Imperatriz D. Amélia de Leuchtenberg)
 Vanja Orico (Baronesa de Goytacazes)
 Francisco di Franco (Plácido)
 José Lewgoy (João Pinto)
 Flora Geny (Marquesa de Itaguay)
 Edson França (Conde dos Arcos)
 Sérgio Hingst (Padre Januário Barbosa)
 Rodolfo Arena (Palmela)
 Clóvis Bornay (Embaixador Pontois)

Lola Brah (Dama da Paço)
 Antonio Patiño (Martim Francisco)
 Milton Vilar (Brigadeiro Carretti)
 Carlos Miranda (Major Frias)
 Roberto Ferreira (Homem da taberna)
 Manoel Vieira (Português)
 Alberto Manduar (Padre Belchior)
 Fernando Vilar (Coronel Silva Prado)
 Geraldo Gonzaga (Secretário da Assembléia)
 Arlindo Costa (Governador Oyenhausen)
 Waldir Fiori (Antonio Carlos)
 Oscar Cardona (Capitão Goes Aranha)
 Laja Muzuris (D. Frei Sampaio)
 Victor Merinow (Doutor Vicente Navarro)
 Smandeck, Raul de (Faria Lobato)
 Martins, Clarice (Viscondessa de Rio Seco)
 Carijó, Edmundo (Visconde de Rio Seco)
 Soares, Roberto (Padre Macamboá)
 Maciel, Dustan (Thomaz Antonio)
 Hublet, Yves (Intendente da polícia)
 Campello Neto (Lacombe)
 Dantas, Jefferson (Homem do povo)
 Meira Jr., Tarcísio (D. Pedro I menino)
 Maduar, Marcelo (D. Pedro II menino)
 Imperial, Carlos (Taberneiro)
 Macedo Neto (Marquês de Paranaguá)

Fonte: Cinemateca (2012)

FICHA TÉCNICA DO FILME *OS INCONFIDENTES*

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 82min, 2.250m, 24q, Eastmancolor, 1:1'37

Data e local de produção: 1972, Rio de Janeiro

Data e local de lançamento

Data: 1972.05.01; 1972.05.01

Local: São Paulo; Rio de Janeiro

Gênero: Drama

Termos descritores: História; Literatura

Descritores secundários:

Inconfidência Mineira; Tiradentes

Termos geográficos: MG

Prêmios

Prêmio Air France de Cinema, 6, 1972 de Melhor Filme..

Prêmio Golfinho de Ouro, 1972, do Museu da Imagem e do Som, RJ..

Prêmio Comitê de Artes e Letras no Festival Internacional de Veneza, 33, 1972 - IT..

Prêmio APCA, 1972, SP, Troféu Carlitos, de Melhor Filme.

Companhia(s) produtora(s): Filmes do Sêrro

Companhia(s) produtora(s)

associada(s): Grupo Filmes; Mapa Filmes S.A.

Direção de produção: Carlos Alberto Prates Correia

Produtor associado: Grupo Filmes; Mapa

Assistência de produção: Milton Gontijo; Vitorino Dias; Jair Fonseca; Mario Almeida; Alvaro Freire.

Companhia(s) distribuidora(s): Mapa Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade; Eduardo Scorel.

Estória: Baseada em diálogos retirados de <Romanceiro da Inconfidência, O> de

<Meirelles, Cecília>, nos <Autos da Devassa> e em versos de <Gonzaga, Thomaz Antonio>, <Costa, Cláudio Manoel da> e <Peixoto, Inácio José de Alvarenga>

Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Assistência de direção: Gilberto Loureiro

Direção de fotografia: Pedro de Moraes

Assistência de fotografia: José Antonio ventura

Câmera: Pedro de Moraes

Eletricista: José Dias

Assistente de eletricista: Jamil Lopes de Souza

Direção de som: Juarez Dagoberto da Costa

Técnico de som: José Tavares; Victor Raposeiro

Som direto: Juarez Dagoberto

Montagem: Eduardo Scorel

Assistente de montagem: Amauri Alves

Figurinos: Anisio Medeiros

Guarda-roupa: Marise Guimarães

Cenografia: Anisio Medeiros

Letreiros: Gilberto Loureiro

Penteados: Dulce Orozco

Vestuário: Anisio Medeiros

Música (Genérico): Marlos Nobre

Título da música: Aquarela do Brasil;

Música de: Ary Barroso

Intérprete(s): Antonio Carlos Jobim

Título da música: Farolito

Música de: Augustin Lara

Intérprete(s): João Gilberto

Localização: Ouro Preto – MG

Identidades/elenco:

José Wilker (Tiradentes)

Luis Linhares (Tomás Antonio Gonzaga)

Paulo Cesar Peréio (Alvarenga Peixoto)

Fernando Torres (Claudio Manuel da Costa)
Carlos Kroeber (Coronel Francisco de Paula)
Nelson Dantas (Padre Toledo)
Carlos Gregorio (Maciel)
Fabio Sabag (Visconde de Barbacena)
Wilson Grey (Joaquim Silvério dos Reis)
Roberto Maya (Inquisidor)
Margarida Rey (Rainha de Portugal, Maria I)
Tereza Medina (Barbara Heliodora)
Suzana Gonçalves (Marilia)

Fonte: Cinemateca (2012)

GLOSSÁRIO

Contra- Plongé:

Câmera filma de baixo para cima

Closet

O rosto do personagem é enquadrado interiouro, geralmente do ombro para cima.

Plano americano

O personagem é enquadrado do joelho para cima.

Plano Geral

Enquadra um ambiente ou espaço, utilizado para localizar os personagens em cena.

Plano Médio

O personagem é enquadrado da cintura para cima

Plano sequência

Toda a sequência é filmada em um único plano.

Plongée

Câmera filma de cima para baixo.

Sequência

Conjunto de cenas

Travelling

É o plano em que a câmara se desloca horizontal ou contornando os personagens ou objetos enquadrados, sendo para isso utilizado algum tipo de veículo (carrinho), sobre rodas ou sobre trilhos, ou com a câmara na mão ou ainda com algum tipo de estabilizador.

Zoom

Movimento de câmara utilizado para aproximar (*zoom in*) e afastar (*zoom out*) o objeto filmado.

8- Anexo I- MENSAGEM PRESIDENCIAL

Mensagem conferida pelo Presidente Emílio Garrastazu Médici na abertura oficial das comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil.

Meus compatriotas: Iniciando, no dia de Tiradentes – nosso maior herói popular e patrono cívico da nação brasileira- as comemorações de Sesquicentenário da Independência, em um imenso encontro dos brasileiros com o Brasil, e dos brasileiros consigo mesmos, queremos todos Significar que o povo é quem faz a História.

Reunidos, nesta mesma hora, em milhares de encontros, por todas as cidades e todos os povoados do Brasil, para colocar no alto, de por do sol a por do sol, a bandeira de nossa Pátria, concentramos, na memória do grande alferes, do cavaleiro e porta estandarte dos ideais de justiça e liberdade, nossa homenagem a todos os heróis, consagrados, esquecidos ou anônimos, que antes e depois do gesto do Ipiranga ajudaram a fazer desta terra uma grande nação.

Voltamos o pensamento para os que, nas manifestações nativistas, na lutas externas e fronteiriças nos movimentos precursores e nas guerras de Independência, ensinaram às sucessivas gerações que a soberania de uma nação não se outorga, não se recebe de presente, antes se conquista, se preserva e se amplia, com trabalho, a inteligência, o idealismo, a renúncia e, se precioso, o sangue de homens como todos nós.

Voltamos o pensamento para os que começaram a afirmar-se como brasileiros na expulsão do estrangeiro invasor- para os Guararapes, para Negreiros, Camarão e Henrique Dias. Voltamos o pensamento para todos os que, serenamente, transmutaram sofrimento e vilipêndio em sementes de emancipação, bem como para heróis ignorados do povo, que se deram e que se dão, no silêncio e por inteiro, à construção deste país.

Assim voltados para a História, sentimos que nós mesmos a fazemos com a nossa humildade, nossas canseiras e vigílias, nosso entusiasmo, nossas vidas. Daí por que estamos convencidos de que a Independência não foi o grande ato de um passado morto, mas que acontece todo dia no dever bem cumprido de cada um.

Tendo a Independência como processo sempre em marcha, entendemos este encontro como o signo das comemorações do Sesquicentenário: o encontro da

comunidade de todos os brasileiros, o encontro com a nossa consciência patriótica e com a nossa vocação de fraternidade e de paz.

Não se limite este encontro a comunhão de amigos, aos jogos, aos festejos, ao entusiasmo de contágio, às emoções e alegrias da justa comemoração. Seja ele o encontro de brasileiros solidários, não somente nas horas alegres, senão em todas as horas; seja o encontro de homens que fazem justiça social o mais alto valor da fraternidade humana, o indispensável vínculo entre os brasileiros providos de instrução, de capacidade de consumo e do exercício de liberdade e todos aqueles, irmãos nossos, ainda à margem dos benefícios da civilização; seja encontro da comunidade de todos e nunca da comunidade de alguns; seja o encontro do compromisso visceral entre o homem e a nação; seja o encontro, por fim, com o Brasil constantemente valorizados, aperfeiçoado e defendido com todo o nosso ardor.

Mais brasileiros cada dia, na simplicidade de nossa casa e de nosso trabalho, coloquemos acima de quaisquer interesses, o interesse nacional, buscando a solução nossa e a prevalência de nossa arte e de nosso engenho.

Com entusiasmo ainda maior, entreguemo-nos à realização dos programas nacionais de desenvolvimento e integração, ativando setores ociosos, eliminando desperdícios, recuperando o tempo, a energia e a riqueza malbaratados.

Vivamos a nossa vocação de fraternidade e de paz, que amanhã mesmo será demonstrada no encontro com Portugal e no reencontro com Pedro I, o nosso Imperador do gesto final da libertação, como um permanente anseio de entendimento entre as nações.

Voltando o pensamento a Deus, a quem devemos agradecer a inspiração, a altivez e a coragem, com que temos sabido ser nação livre e soberana, fazemos votos para que todos possam descobrir, no encontro do Sesquicentenário, os caminhos da permanência deste momento, em que, na união, na confiança e na fé, os brasileiros de agora constroem a grandeza vislumbrada no sonho dos precursores.

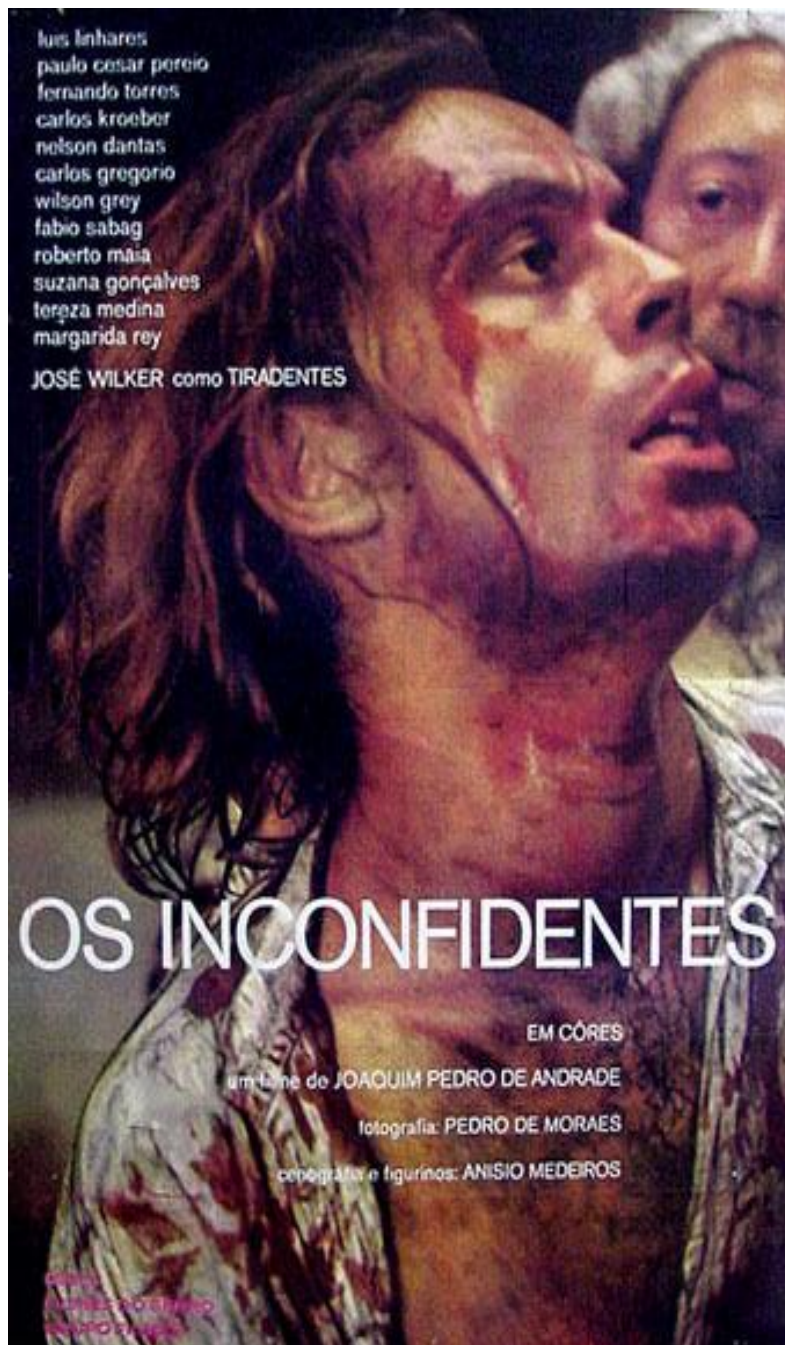
9- Anexo II- CARTAZES

Cartaz de divulgação do filme Independência ou Morte



-1-

Fonte: www.benicioilustrador.com.br

Cartaz de divulgação do filme Os inconfidentes

-2-

Fonte: www.filmesdoserro.com.br

10- Anexo III IMAGENS DA PRODUÇÃO

10.1-Divulgação do filme Independência ou Morte



-3-



-4-



-5-



-6-



-7-

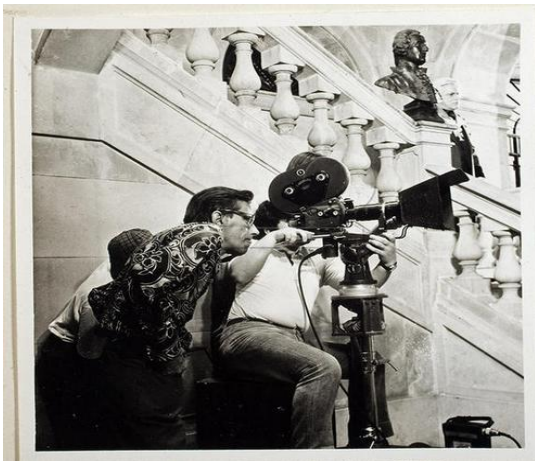
10.2-Imagens da produção de Independência ou Morte



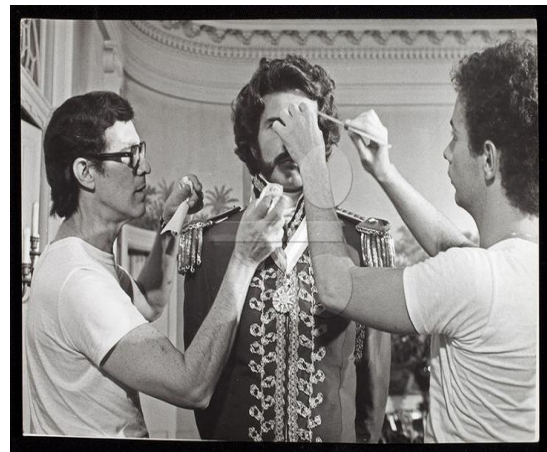
-8-



-9-



-10-



-11-



-12-



-13-



-14-



-15-



-16-



-17-



-18-



-19-



-20-



-21-



-22-



-23-



-24-

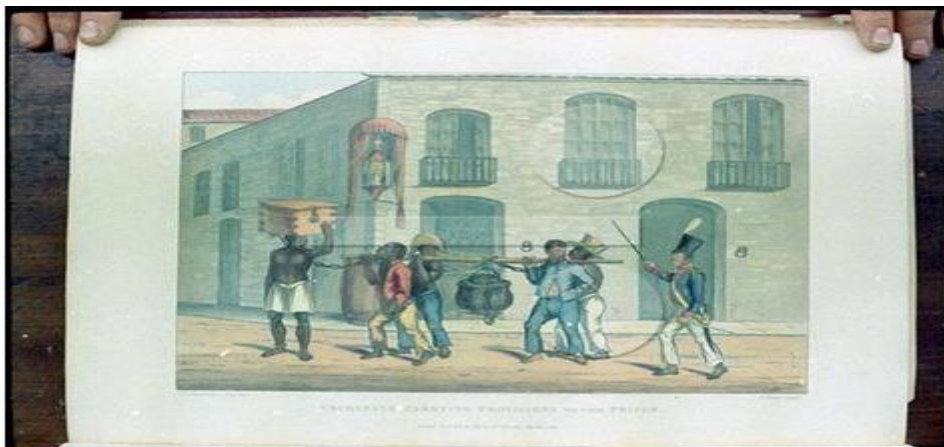


-25-



-26-

10.3 Pesquisa para caracterização de Independência ou Morte⁵⁹



-27-



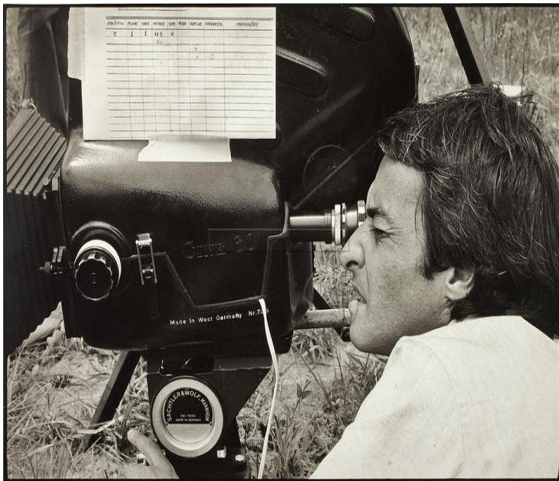
-28-



-29-

⁵⁹ No site do Banco de Conteúdos culturais da cinemateca constam várias imagens como as que estão nesta página. Acredito que foram extraídos destas imagens os modelos para caracterização.

10.4-Imagens da produção de Os Inconfidentes



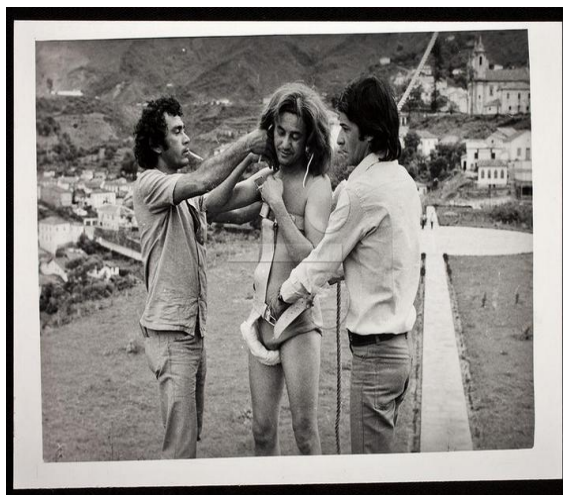
-30-



-31-



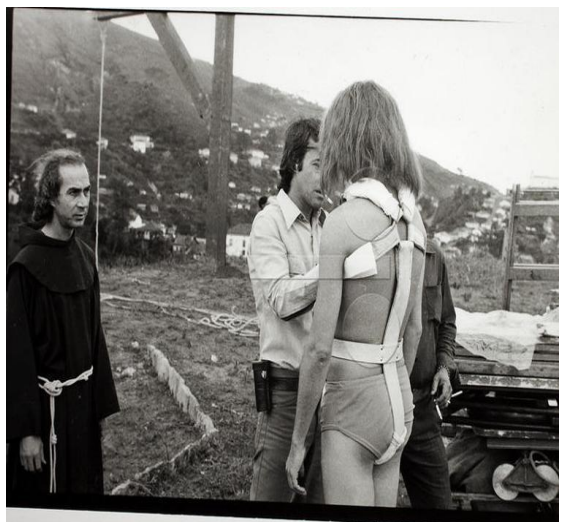
-32-



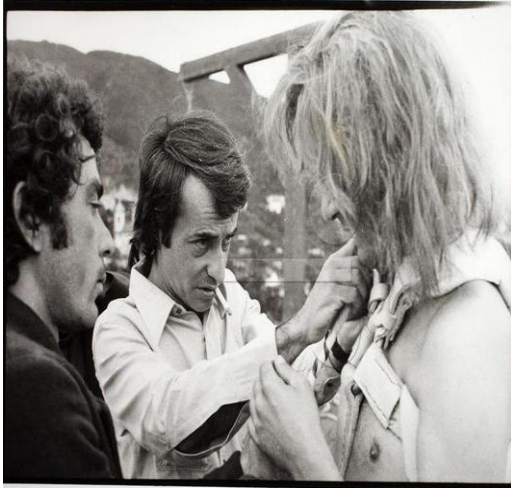
-33-



-34-



-35-



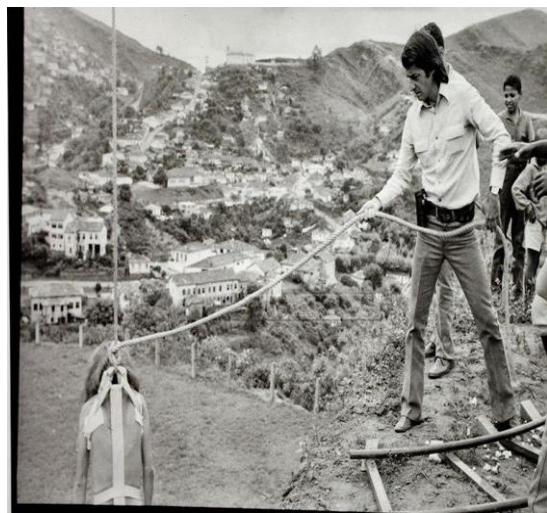
-36-



-37-



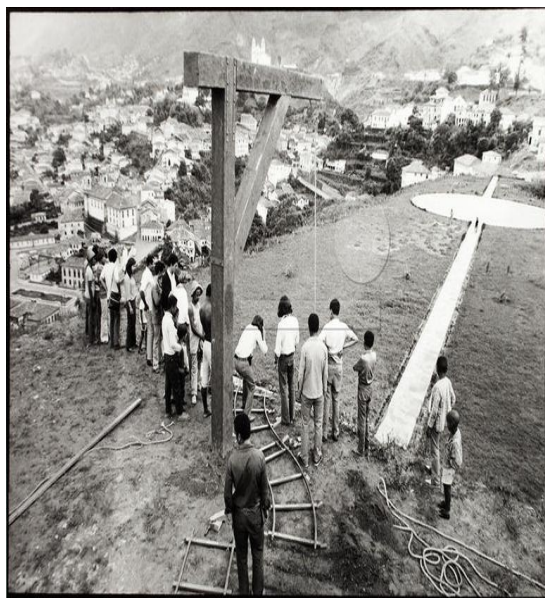
-38-



-39-



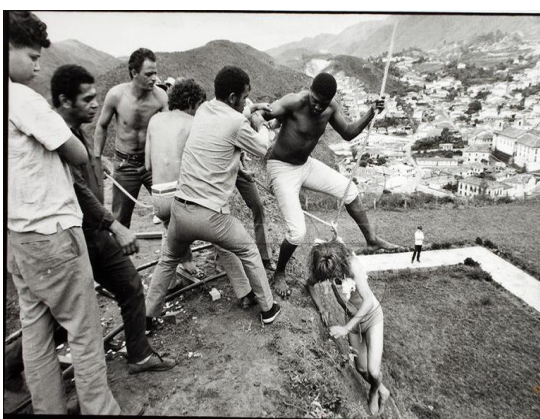
-40-



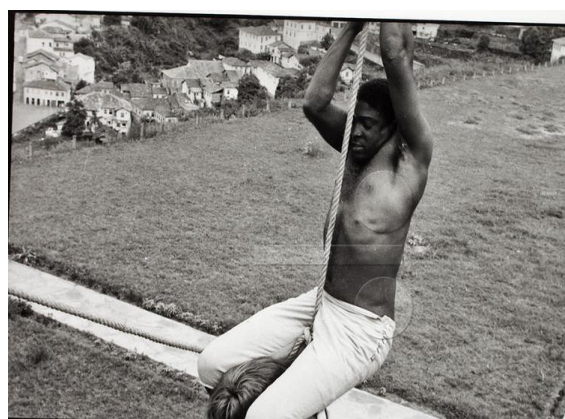
-41-



-42-



-43-



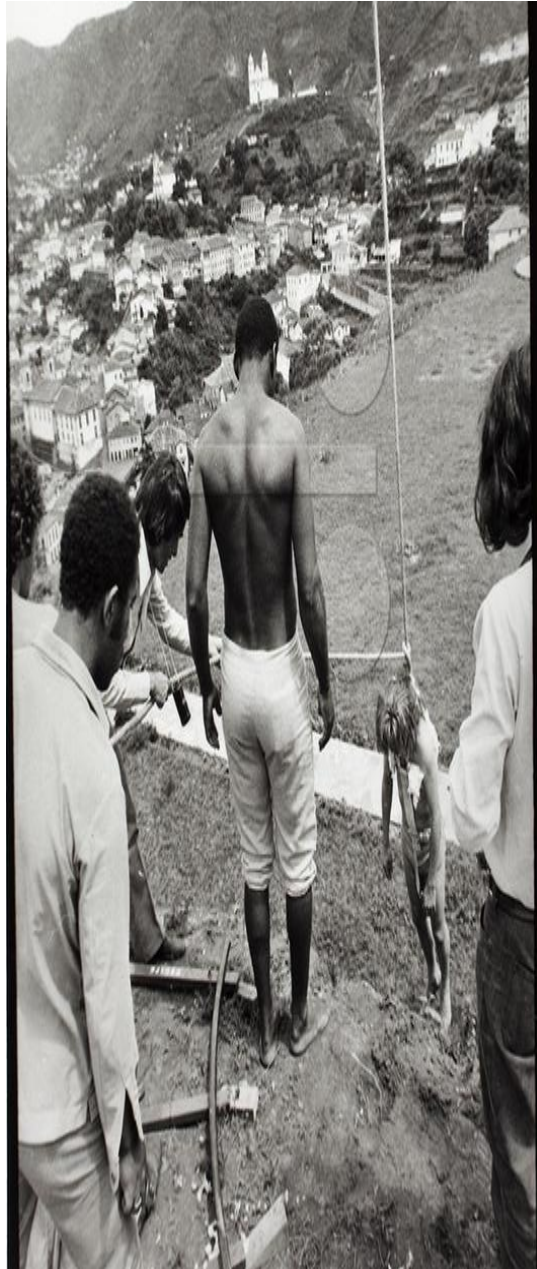
-44-



-45-



-46-



-47-



-48-



-49-

