

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

OLÍVIA BALDISSERA DE SOUZA KLEINA

O IMPERADOR GALÃ QUE NOS DEU A INDEPENDÊNCIA: A REPRESENTAÇÃO  
DE D. PEDRO I NO FILME *INDEPENDÊNCIA OU MORTE* (1972)

CURITIBA

2022

OLÍVIA BALDISSERA DE SOUZA KLEINA

O IMPERADOR GALÃ QUE NOS DEU A INDEPENDÊNCIA: A REPRESENTAÇÃO  
DE D. PEDRO I NO FILME *INDEPENDÊNCIA OU MORTE* (1972)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosane Kaminski

CURITIBA  
2022

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Kleina, Olívia Baldissera de Souza

O imperador galã que nos deu a independência : a representação de D. Pedro I no filme *Independência ou morte* (1972). / Olívia Baldissera de Souza Kleina. – Curitiba, 2022.

1 recurso online : PDF

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rosane Kaminski

1. Brasil – História – 1964-1985. 2. Filmes históricos. 3. Pedro I, Imperador do Brasil, 1798-1934. 4. Cinema brasileiro. I. Kaminski, Rosane, 1967-. II. Título.

CDD – 791.430981

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **OLIVIA BALDISSERA DE SOUZA KLEINA** intitulada: **O imperador galã que nos deu a Independência: a representação de D. Pedro I no filme *Independência ou Morte (1972)***, sob orientação da Profa. Dra. ROSANE KAMINSKI, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 09 de Março de 2022.

Assinatura Eletrônica

09/03/2022 17:22:12.0

ROSANE KAMINSKI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

09/03/2022 16:54:18.0

IGNACIO DEL VALLE DAVILA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO AMERICANA)

Assinatura Eletrônica

09/03/2022 16:51:26.0

LUIZ CARLOS SEREZA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu parceiro para toda a vida, Nilton Kleina, pelo apoio e carinho necessários para realizar uma dissertação em anos de pandemia.

Às minhas irmãs, Vitória e Marina Baldissera de Souza, pelas sugestões e comentários bem-humorados que ajudaram a expressar imagens em palavras.

À minha mãe, Flora Baldissera de Souza, por ter me ensinado o valor da organização e de uma boa escrita.

Ao meu pai, Altair de Souza, por ter despertado em mim o gosto pelo estudo, em especial pela história.

À minha orientadora, Rosane Kaminski, pelos conselhos, leituras atentas e lições sobre como fazer uma boa pesquisa.

Aos professores Ignacio Del Valle Dávila, Luiz Carlos Sereza e Stanis David Lacowicz pelas contribuições a este trabalho na banca de qualificação.

A Maria Cristina Parzowski, secretária do PPGHIS/UFPR, sempre solícita a tirar nossas dúvidas.

Ao PPGHIS/UFPR pelos recursos e pela oportunidade para desenvolver a pesquisa.

Aos professores e colegas da linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa (AMENA) pelas observações e apontamentos que contribuíram com o andamento da dissertação.

## RESUMO

Na mesma semana em que chegavam ao fim as celebrações do Sesquicentenário organizadas pelo governo Médici (1969-1974), estreou nas capitais brasileiras o filme histórico *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972). O longa-metragem realizado pela Cinedistri narrava a trajetória de D. Pedro I, da chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, à Abdicação, em 1831. O galã Tarcísio Meira foi escalado para corporificar o personagem, encarnando, assim, valores importantes para o regime militar. A presente pesquisa visa a investigar a representação de D. Pedro I em *Independência ou Morte* para apreender se e de que forma ela contribuiu com os usos políticos do personagem histórico promovidos pelo governo Médici durante o Sesquicentenário. Para isso, foram analisados recortes de matérias de jornais, entrevistas, críticas cinematográficas e fotografias, além de sequências do filme. Estas foram comparadas a pinturas históricas, biografias e romances aos quais a narrativa fílmica faz referência, com o intuito de entender como esses discursos foram manejados na construção de uma imagem idealizada do primeiro imperador do Brasil. Foi concluído que a representação de D. Pedro I em *Independência ou Morte*, de forma intencional ou não, atendeu aos propósitos do governo Médici de legitimar um projeto político antidemocrático por meio do uso político do passado. O D. Pedro I do galã Tarcísio Meira acabou por sumarizar valores que compunham a estratégia de propaganda oficial do Sesquicentenário, além de sua interpretação ter entrado para o repertório de imagens canônicas do imperador e da Independência do Brasil.

**Palavras-chave:** usos políticos do passado; filme histórico; Ditadura Militar; Sesquicentenário; *Independência ou Morte*.

## ABSTRACT

In the same week that Sesquicentenary's celebrations have ended, the historical movie *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972) has premiered in Brazilian capitals. The Cinedistri's motion picture depicted the life trajectory of D. Pedro I, starting with the arrival of the Royal Family in Brazil, in 1808, and ending with the Abdication, in 1831. The heartthrob Tarcísio Meira was casted to embody the character, thus expressing values that were significant to military regime. This research aims to investigate *Independência ou Morte's* D. Pedro I representation to understand if and how it has contributed with the political uses of a historical character promoted by Médici's presidency in the Sesquicentenary. In this regard, it was analyzed newspaper clippings, interviews, movie reviews and photographs, besides sequences of the picture. These were compared to historical paintings, biographies and novels which the filmic narrative makes reference. The goal was to figure out how these discourses were handled to create an idealized image of the Brazilian first emperor. It was concluded that *Independência ou Morte's* D. Pedro I representation, whether intentionally or not, served the purposes of Médici's presidency to legitimate an undemocratic political project through political uses of the past. Heartthrob Tarcísio Meira's D. Pedro I summarized values that were strategical to Sesquicentenary's official propaganda, besides his acting has become a canonical image of the emperor and the Brazilian Independence.

**Keywords:** political uses of the past; historical movie; Military Dictatorship; Sesquicentenary; *Independência ou Morte*.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1.....	27
FIGURA 2.....	35
FIGURA 3.....	67
FIGURA 4.....	73
FIGURA 5.....	80
FIGURA 6.....	81
FIGURA 7.....	82
FIGURA 8.....	84
FIGURA 9.....	86
FIGURA 10.....	87
FIGURA 11.....	89
FIGURA 12.....	90
FIGURA 13.....	91
FIGURA 14.....	92
FIGURA 15.....	94
FIGURA 16.....	95
FIGURA 17.....	99
FIGURA 18.....	100
FIGURA 19.....	101
FIGURA 20.....	102
FIGURA 21.....	104
FIGURA 22.....	105
FIGURA 23.....	106
FIGURA 24.....	109
FIGURA 25.....	119
FIGURA 26.....	121
FIGURA 27.....	125
FIGURA 28.....	126
FIGURA 29.....	129
FIGURA 30.....	132
FIGURA 31.....	135



FIGURA 32.....	149
FIGURA 33.....	151
FIGURA 34.....	153
FIGURA 35.....	155
FIGURA 36.....	156
FIGURA 37.....	159
FIGURA 38.....	166
FIGURA 39.....	167
FIGURA 40.....	170
FIGURA 41.....	171
FIGURA 42.....	173
FIGURA 43.....	174
FIGURA 44.....	181
FIGURA 45.....	183
FIGURA 46.....	185
FIGURA 47.....	186
FIGURA 48.....	193

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO 1: O FILME DO IMPERADOR</b>	
<b>A produção de sentidos legitimadores em torno de <i>Independência ou Morte</i></b> .26	
1.1 <i>Independência ou Morte</i> e as políticas culturais da Ditadura Militar .....	33
1.2 <i>Independência ou Morte</i> e o Sesquicentenário .....	42
1.3 Os sentidos que legitimaram <i>Independência ou Morte</i> em 1972 .....	47
1.3.1 As interpretações autojustificadoras de Oswaldo Massaini .....	48
1.3.2 A correspondência com o governo .....	53
1.3.3 <i>Independência ou Morte</i> pela crítica .....	57
1.4 Um filme proscrito: novos sentidos após 1972.....	66
<b>CAPÍTULO 2: AS SUIÇAS DO IMPERADOR</b>	
<b>Interdiscursividade e intericonicidade na representação de D. Pedro I</b> .....	73
2.1 Antes do grito: a entrada na vida política .....	79
2.1.1 O casamento com Leopoldina .....	81
2.1.2 A patuscada com o povo .....	87
2.2 O grito de Carlos Coimbra: a pintura de Pedro Américo em película .....	96
2.2.1 O grito de Pedro Américo: o retrato da fundação da nação.....	106
2.2.2 O grito do imperador, pela historiografia.....	112
2.3 A Coroação por Carlos Coimbra: a pintura de Jean-Baptiste Debret em película .....	118
2.3.1 A Coroação por Jean-Baptiste Debret .....	121
2.4 A imagem de D. Pedro I e o Sesquicentenário .....	128
<b>CAPÍTULO 3: A FAVORITA DO IMPERADOR</b>	
<b>A humanização de D. Pedro I por meio da interdiscursividade com a literatura</b> .....	134
3.1 D. Pedro I por Otávio Tarquínio de Sousa .....	140
3.2 D. Pedro I por Paulo Setúbal.....	143
3.3 O início da decadência moral e política em <i>Independência ou Morte</i> .....	147
3.4 A derrocada do imperador.....	163
3.4.1 Elementos melodramáticos na representação do relacionamento entre D. Pedro I e a Marquesa de Santos .....	175
3.5 O sacrifício pela nação.....	178
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	190
<b>FONTES</b> .....	195
<b>REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA</b> .....	203

## INTRODUÇÃO

Os restos mortais de D. Pedro I saíram de Portugal para percorrer todo o Brasil durante meses até chegarem a São Paulo e serem depositados na Cripta Imperial, em 7 de setembro de 1972. Mas este não foi o único trajeto percorrido pela memória do imperador para celebrar o Sesquicentenário da Independência<sup>1</sup>. Três dias antes, o filme *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972) estreou simultaneamente em São Paulo, Rio de Janeiro, Niterói, Piracicaba, Santos, Petrópolis, Curitiba, Porto Alegre, Brasília, Goiânia, Belo Horizonte, Salvador, Recife, Maceió, Fortaleza, Belém e Manaus, algo raro entre as produções cinematográficas nacionais à época (O ESTADO DE S. PAULO, 1972, p. 22). Enquanto o retorno dos despojos imperiais de Portugal marcou as comemorações oficiais, o filme sobre a vida de D. Pedro I se tornou uma celebração extraoficial da efeméride.

O longa-metragem idealizado por Oswaldo Massaini (1919-1994), dono da produtora Cinedistri, e dirigido por Carlos Coimbra (1927-2007), tinha o tom celebrativo buscado pelo governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) para o Sesquicentenário, o que motivou o endosso ao lançamento nacional e internacional do filme. Mais do que comemorar, *Independência ou Morte* atendia a um dos propósitos da política cultural<sup>2</sup> estabelecida pelos militares após o Golpe de 1964: promover a integração nacional por meio de produções com apelo popular que ensinassem a história do Brasil. O aspecto educativo da película de Massaini e Coimbra foi enaltecido por representantes do governo e pela crítica cinematográfica

---

<sup>1</sup> As celebrações do Sesquicentenário aconteceram entre abril e setembro de 1972 e tiveram um caráter multifacetado, envolvendo uma série de atividades cívicas e religiosas espalhadas pelo território brasileiro. Além do retorno dos despojos de D. Pedro I ao Brasil, foi realizado um torneio de futebol, a Taça Independência, produções teatrais, mostras de artes, missas, concursos, cursos, publicações e reedições de livros. No entanto, a organização das comemorações aos 150 anos da Independência do Brasil é anterior a 1972. No governo Costa e Silva (1967-1969) foi criada uma comissão de estudos preliminares para a efeméride e, em 1968, uma unidade administrativa foi criada para organizar uma exposição mundial comemorativa, a Superintendência da Exposição Mundial Comemorativa do Sesquicentenário da Independência do Brasil (EXPO-72). Ela foi extinta no início do mandato de Médici, que não tinha interesse em continuar com a ideia da exposição. O general criou a Comissão Executiva Central (CEC) em 1972 para coordenar e organizar as festividades, que contou com representantes do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), Associação Brasileira de Imprensa, Associação Brasileira de Rádio e Televisão e Confederação Brasileira de Desportos, entre outras entidades (REI, 2019, p. 24-29).

<sup>2</sup> Uma política cultural é a ciência da organização das estruturas culturais, de forma ideologizada com o intuito de legitimar a ordem político-social. Ela geralmente é motivada pela ideia de difusão cultural, ou seja, a cultura deve ser compartilhada pelo maior número de pessoas possível. Ainda, a política cultural precisa atender as demandas sociais, por meio da reação às reivindicações dos atores socioculturais (COELHO, 2001, p. 293 apud NAPOLITANO, 2017, p. 294).

do período, o que será descrito com mais detalhes no capítulo 1 desta dissertação. Esse também foi o principal argumento para o investimento em produções cinematográficas históricas antes e depois do lançamento da Cinedistri.

A representação de D. Pedro I em *Independência ou Morte* é o objeto desta pesquisa e o uso político de um personagem histórico, o seu fio condutor. As comemorações do Sesquicentenário foram organizadas em torno do primeiro imperador do Brasil, tido como o libertador e fundador da nação. Na narrativa histórica oficial difundida ao longo de 1972 – e que contou com o endosso do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) (ALMEIDA, 2009, p. 21) –, D. Pedro I era o grande responsável pela Independência.

Essa versão ressoou o que já foi escrito e ilustrado sobre o monarca em séculos anteriores, em biografias, romances e pinturas que também recorriam ao passado para atender determinados fins políticos. Ainda, ela apoia-se em uma visão da história feita pelos “grandes homens” ou “heróis”, que seriam responsáveis pela ordem social e estariam ligados a outras pessoas por uma relação divina (LORIGA, 2011, p. 57). Neste sentido, são levantadas as seguintes questões nesta pesquisa: de que forma o D. Pedro I que protagoniza *Independência ou Morte* contribuiu com os usos políticos do personagem histórico promovidos pelo governo Médici durante as comemorações do Sesquicentenário? Quais as referências visuais e literárias foram manejadas na elaboração de uma imagem idealizada de D. Pedro I? E como esse filme e os seus referenciais se relacionam com os debates estéticos e políticos do contexto de sua produção?

A noção de usos políticos do passado que emprego aqui é a utilização de um determinado personagem ou acontecimento histórico por um grupo social para justificar ações, ideologias, sentimentos e agendas do presente. Neste sentido, o passado é considerado um objeto de poder e seu uso é marcado por uma performatividade, que geralmente acontece no espaço público (NICOLAZZI, 2021a; NICOLAZZI, 2021b). Todo discurso histórico é suscetível a usos políticos, seja por quem o pronuncia, seja por quem o recebe. Os exemplos mais comuns são as narrativas de origem e fundação nacionais, que descrevem um momento de ruptura que permitiu um novo começo para determinado povo (HARTOG, REVEL, 2001) – no caso brasileiro, o Grito do Ipiranga é recuperado em uma festividade organizada por um regime antidemocrático.

Tratando especificamente sobre as histórias nacionais, François Hartog e Jacques Ravel (2001) apresentam como uma das principais características dos usos políticos do passado a criação de representações com o intuito de legitimar e exaltar uma suposta unidade, além de justificar formas de poder que, muitas vezes, não têm relação com as experiências históricas reais de uma sociedade. Durante a Ditadura Militar, *Independência ou Morte* contribuiu para a divulgação de símbolos nacionais e personagens históricos que constituiriam um passado comum entre os brasileiros, alinhando-se assim à política cultural do regime. As bases foram estabelecidas oficialmente em 1975, com a publicação do Plano Nacional de Cultura (PNC) no governo Geisel (1974-1979), porém as ideias de integração territorial e salvaguarda da personalidade nacional remontam à 1964. O projeto cultural dos militares tinha uma conduta de amenizar e, quando possível, ocultar as diferenças sociais do país, de forma a representar a nação como uma entidade unificada (AZEVEDO, 2016, p. 320).

É preciso ressaltar que não há um conceito fechado sobre os usos do passado, que são objeto de pesquisa outros campos do conhecimento além da historiografia desde meados do século XX. No campo da teoria da história, não existe um passado que não seja objeto de uso, seja ele político ou não. No âmbito individual e privado, por exemplo, as pessoas guardam memorabilias de viagens ou de antepassados, realizam festas de aniversário e guardam vídeos e fotografias antigas (NICOLAZZI, 2021a; NICOLAZZI, 2021b). O próprio ofício do historiador mobiliza o passado com o intuito de encontrar respostas para dilemas do presente, sendo o profissional autorizado a produzir a versão oficial daquele momento histórico ou dos feitos de um personagem (HARTOG, REVEL, 2001).

Outros temas que norteiam a escrita desta dissertação e que precisam ser explicitados são a relação entre cinema e história e a noção de filme histórico. *Independência ou Morte* é fruto de um projeto cultural pós-1964 de estímulo à indústria cinematográfica brasileira, no entanto, a representação do passado em produtos culturais é tão antiga quanto o cinema clássico. Como uma espécie de tradução do romance de época para a película, o filme histórico acompanha o desenvolvimento tecnológico e a massificação do cinema, tornando-se um dos principais pontos de contato entre a história e pessoas que não pertencem à academia (ROSENSTONE, 2010, p. 17). É preciso ressaltar que toda obra cinematográfica pode ser considerada histórica, pois carrega evidências da realidade da qual faz parte e pode ser usada como documento em pesquisas historiográficas. A noção de "filme histórico" abordada

aqui se refere à mídia audiovisual em que a ação se passa no passado, reconstituído a partir dos personagens, do figurino, das locações e da indicação da localização temporal em que a trama acontece (MORETTIN, 1997, p. 251).

A relação entre cinema e história pode ser abordada a partir de três dimensões, que são as condições de produção, as escolhas temáticas e as formas fílmicas. A primeira engloba o contexto de realização do produto cinematográfico, o projeto autoral, a recepção e a crítica cinematográfica em torno de um filme. Já a segunda envolve escolhas e opções feitas pelos realizadores da produção. A terceira, por fim, trata sobre o estilo autoral empreendido no fazer cinematográfico. Combinadas, as três auxiliam no exame da historicidade do cinema, que faz coincidir três histórias: o tipo de trama do filme, sua função de memorialização e como ele atesta uma participação em um destino comum (KAMINSKI, 2021, p. 17-18).

O filme histórico se estabeleceu como objeto de estudo na década de 1970, com a Nova História, acompanhando os debates em torno das relações entre o cinema e a área de conhecimento (SANTIAGO JR, 2011, p. 152). Uma das questões mais debatidas foi a categorização do filme como documento histórico, que se dividia em duas vertentes. A primeira valorizava películas de “atualidades”, como cinejornais e documentários, por considerar a lente das câmeras um dispositivo objetivo que capturava a realidade. Já a segunda incluía os filmes de ficção na categoria de fonte. Seu autor mais conhecido foi Marc Ferro, que em 1979 publicou o artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?*. Ainda que mencionasse a suposta neutralidade do aparato tecnológico, o historiador argumentava que películas ficcionais poderiam produzir uma contra-análise da sociedade ao incorporarem informações sobre o momento histórico em que haviam sido concebidas, produzidas e exibidas (RAMOS, 2002, p. 17, p. 24-25). Na década seguinte, o debate avançou para questões relacionadas à escritura da história por meio do audiovisual, concentrando-se nos filmes históricos. Pierre Sorlin, um dos expoentes dessa discussão, definiu este tipo de produto cultural como um filme que olha para o passado para interferir nas lutas políticas do presente. Para o historiador, a produção cinematográfica reproduzia um saber histórico de base, com a ressalva de que todo filme histórico era uma ficção, pois recorria à imaginação para reconstituir cenários, diálogos e acontecimentos do passado (RAMOS, 2002, p. 34-36).

A relação entre cinema e história também levantou preocupações sobre a representação do passado nos filmes e a experiência do espectador ao entrar em

contato com este tipo de mídia. Ao assistir a uma produção ambientada no passado, seja nas salas de cinema, na televisão, em alguma mídia física, no YouTube ou no streaming, o espectador experiencia de maneira ativa um fenômeno duplo: ao mesmo tempo em que há a sensação de "testemunhar novamente" o passado – como Roland Barthes escreveu, parecer estar na "sacada da História" ("*history balcony*") –, há a emergência de uma consciência crítica, que alerta que tudo não passa de uma reconstituição. Quem assiste a filmes históricos tem o impulso de escrutiná-los, buscar anacronismos, descobrir o que foi inventado para o longa-metragem e o que "de fato" aconteceu, com base na historiografia sobre o período retratado (BURGOYNE, 2009, p. 7). Este fenômeno duplo é descrito por Robert Burgoyne como uma "reencenação do passado", a partir de formulações teóricas de Paul Ricoeur. O pesquisador explica que reencenar não é uma forma de reviver, mas de reimaginar e refletir sobre a história, prática realizada por quem produz e por quem recebe o filme (BURGOYNE, 2009, p. 8).

Em uma perspectiva mais ampla, os filmes históricos são uma ferramenta na formulação de discursos sobre nações e sociedades. Eles integram histórias coletivas que Jacques Rancière chama de "ficção dominante" e contribuem com a produção e reiteração de mitos nacionais, a partir de um produto de entretenimento com propósito pedagógico e edificante (RANCIÈRE, 1977, pp. 26-31 apud BURGOYNE, 2009, p. 8) – como é o caso de *Independência ou Morte*. O caráter educativo foi usado como argumento não só pelo ministro da Educação Jarbas Passarinho, no início da década de 1970, ao incentivar sua realização (FILME CULTURA, 1971, p. 1), mas por produtores de cinema das mais diferentes épocas e nacionalidades. O alibi pedagógico é aliado à oportunidade de montar grandes espetáculos lucrativos (LAGNY, 2009, p. 114).

À primeira vista, o filme histórico é alvo da desconfiança dos historiadores, devido às suas simplificações. Entretanto, essa produção cinematográfica carrega evidências da concepção de história do momento em que foi feita (LAGNY, 2009, p. 114). É possível identificar os saberes históricos que estas narrativas veiculam e constroem, em especial as imagens do passado que são consolidadas e reelaboradas. "Neste sentido, a mediatização do presente se manifesta pela escolha dos temas a serem trabalhados, pela reação da crítica (especializada ou não), pelas condições de produção, e, principalmente, pelo tratamento cinematográfico dado ao tema" (MORETTIN, 1997, p. 252).

Cristiane Nova visualiza dois grandes tipos de discursos históricos audiovisuais, o tradicional e o pós-moderno<sup>3</sup>. O primeiro tem a transparência como modelo e propõe apresentar o passado de um ponto de vista realista, assemelhando-se assim à historiografia tradicional. Filmes que seguem esta lógica se baseiam nos valores estéticos do romance do século XIX e impõe uma visão fechada do passado, ou seja, não dão espaço a outras interpretações sobre acontecimentos ou indivíduos históricos. Já o segundo propõe trabalhar o passado como algo complexo e indeterminado, construindo assim uma história com múltiplos significados (NOVA, 2009, p. 143). Nesta dissertação, meu enfoque será nos discursos históricos audiovisuais tradicionais, por se tratarem do modelo adotado em *Independência ou Morte*.

De uma forma geral, os filmes históricos tradicionais comprimem o passado em um mundo fechado para narrar uma história linear a partir de, essencialmente, um único ponto de vista. Tal estratégia narrativa nega a existência de alternativas históricas, omite complexidades de motivação e causalidades e ostraciza toda a sutileza da historiografia (ROSENSTONE, 1988, p. 31). Ainda, a estes longas-metragens é permitido inventar fatos, criar personagens, diálogos e situações. Ou seja, elaborar vestígios do passado que são considerados necessários para a fluidez e coerência da narrativa (ROSENSTONE, 2010, p. 23). Esta se caracteriza por mostrar o indivíduo no centro dos acontecimentos históricos: personagens reais e fictícios são os vetores para apresentar revoluções, ditaduras, monarquias, conflitos étnicos, descobertas científicas e movimentos artísticos, só para citar alguns exemplos. A linguagem adotada é a do cinema clássico hollywoodiano, por isso esses filmes têm uma forte carga dramática e ambientações naturalistas, com objetos de cena e figurino que visam a criar uma materialidade para o significado histórico. Eles são o discurso histórico audiovisual de maior alcance e influência no debate público sobre a história (ROSENSTONE, 2010, p. 33-34), como ilustra o objeto desta pesquisa: *Independência ou Morte* foi o filme mais assistido nos cinemas brasileiros

---

<sup>3</sup> É preciso aqui fazer mais uma distinção, entre o “filme histórico” e o “drama de época”. Este usa uma ambientação exótica do passado apenas como cenário para a ação de personagens ficcionais, envolvidos em uma trama de romance, aventura ou mistério. Já o “filme histórico” interage com um discurso historiográfico, para narrar as ações de pessoas cuja existência é documentada, e tenta responder perguntas que há muito tempo circundam um determinado tópico (ROSENSTONE, 2010, p. 74).



em 1972, com uma audiência de 2.924.494 de pessoas, superando a bilheteria de *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) no país<sup>4</sup>.

No Brasil, as reflexões sobre o filme histórico estão presentes nas pesquisas de Alcides Freire Ramos, Eduardo Morettin, Claudio Aguiar, Marcos Napolitano, Maria Helena Capelato, Mônica Almeida Kornis e Tunico Amancio (SANTIAGO JR, 2011, pp. 157-162), citando apenas alguns exemplos de uma vasta lista de nomes que integram uma área de estudo já consolidada no país. Seu precursor é Jean-Claude Bernardet, um dos pioneiros da sistematização da história do cinema brasileiro e da escrita sobre a produção de filmes históricos no país. Em artigo publicado originalmente em 1982, intitulado *Qual é a História?*, o intelectual belga reflete sobre este tipo de produção, que até a década de 1910 se concentrava em temas portugueses. Com as películas de imigrantes italianos em São Paulo, entre 1910 e 1930, os temas brasileiros passam a ser abordados, como em *O grito do Ipiranga ou Independência ou morte* (Lambertini, 1917), *Heróis brasileiros na Guerra do Paraguai* (Lambertini, 1917), *Tiradentes ou O mártir da liberdade* (Paulo Aliano, 1917), *Anchieta entre o amor e a religião* (Arturo Carrari, 1931) – filmes que se perderam e cujos vestígios se encontram apenas em revistas especializadas e anúncios do período (BERNARDET, 2005).

O lançamento de filmes históricos entre as décadas de 1910 e 1970 era esporádico, atendo-se a uma visão heroica do passado. Os roteiros centravam-se nos atos de grandes personagens, geralmente oriundos de uma elite preocupada com os interesses populares<sup>5</sup>. O povo, nesses filmes, não passava de um elemento ornamental (BERNARDET, 2005) – característica que foi recuperada em *Independência ou Morte*. Nas décadas de 1920 e 1930, intelectuais brasileiros<sup>6</sup> promoveram a incorporação do cinema ao ensino, proposta que se concretizou com a fundação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em 1937, durante a Era

---

<sup>4</sup> O feito foi divulgado nos cadernos de cultura dos principais jornais do Brasil, como na coluna social de 10 de janeiro de 1973 de Zózimo Amaral, no *Jornal do Brasil*. Ele escreveu que “o impossível aconteceu”, afirmando que *Independência ou Morte* até aquela data faturara no Brasil mais que *O Chefão* (AMARAL, 1973, p. 3). Os números de bilheteria dos filmes nacionais estão disponíveis em BRASIL, 2020.

<sup>5</sup> Jean-Claude Bernardet cita como exemplos as películas *Inconfidência Mineira* (Cármem Santos, 1948) e *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953).

<sup>6</sup> Dentre os intelectuais que se preocupavam em incorporar o cinema ao ensino estão Manuel Bergstrom Lourenço Filho, Fernando de Azevedo, Edgar Roquette-Pinto e Jonathas Serrano. Eles publicam suas ideias em periódicos pedagógicos oficiais, como *Educação*, *Escola Nova*, *Revista de Educação*, *Boletim da Educação Pública* e *Revista Nacional de Educação* (MORETTIN, 1997, p. 253).

Vargas. A história estava entre as disciplinas abordadas nas produções, que tinham entre seus consultores Afonso d'Escragnole Taunay, diretor do Museu Paulista entre 1917 e 1945, para garantir a cientificidade e a adequação do conteúdo ao ensino de crianças e adolescentes. Além de ferramenta pedagógica, os filmes históricos do INCE eram vistos como um veículo de propaganda moral e cultural dos valores nacionais, que fortaleceriam a integração nacional de um país de dimensões continentais (MORETTIN, 1997, p. 254).

A ideia do cinema como um vetor da integração nacional seria recuperada vinte anos depois, com o golpe de 1964 e a instauração da Ditadura Militar. O regime herdou órgãos da Era Vargas, como o próprio INCE, e incluiu o incentivo à produção de filmes históricos nas políticas culturais. O principal entusiasta era o ministro da Educação Jarbas Passarinho, que lançou as bases do projeto de incentivo às produções históricas em um artigo intitulado *A hora e a vez dos filmes históricos*. O texto foi publicado na edição 18 da revista *Filme Cultura*, periódico editado pelo Instituto Nacional do Cinema (INC), vinculado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). O objetivo do ministro era que o cinema brasileiro contribuísse "de maneira decisiva para que nosso povo tome conhecimento dos heróis e episódios que fizeram o país" (FILME CULTURA, 1971, p. 1):

“No Brasil, há sempre exibições de filmes sobre a participação de outros povos na Segunda Guerra Mundial. Mas até agora nunca se fez um filme sobre a Força Expedicionária Brasileira. Por isso, os heróis dos outros povos são mais conhecidos do grande público do que os nossos.”

Para preencher a lacuna a que se referiu o ministro Jarbas Passarinho, o INC estuda agora com produtores e diretores brasileiros temas e projetos de filmagem do “nosso glorioso passado histórico”. O primeiro episódio a ser filmado será a epopeia do Correio Aéreo Nacional.

Segundo as recomendações do Ministro da Educação, o INC deve estipular condições para atrair o produtor nacional até o campo inexplorado dos superespetáculos históricos, realizados com amplos recursos técnico-artísticos e capazes de competir em qualquer mercado (FILME CULTURA, 1971, p. 1).

Dentre os “heróis” listados por Jarbas Passarinho, estavam os bandeirantes Borba Gato, Anhangüera e Paes Leme; e Oswaldo Cruz, Marechal Rondon e Duque de Caxias. Ordenar a narrativa de um filme histórico a partir do ponto de vista de um indivíduo era algo já consolidado no cinema nacional. Personagens históricos eram o tema principal nos filmes realizados por imigrantes italianos nas décadas de 1910 e

1920 e, uma década depois, com a fundação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), na Era Vargas, foram realizados curtas-metragens educativos amparados na descrição da vida dos “grandes homens do passado” entre 1936 e 1945, como Euclides da Cunha, Barão do Rio Branco e Duque de Caxias, para promover a integração do país e a difusão dos símbolos nacionais (PEREIRA, 2018, p. 71).

Pelas próprias características do trabalho de Carlos Coimbra como roteirista e diretor, *Independência ou Morte* emprestou alguns elementos da fórmula das cinebiografias de Hollywood, também chamadas de *biopics*, que serão pontuados ao longo dos capítulos desta dissertação. O filme biográfico coloca os indivíduos no centro do processo histórico, ou seja, que há certos homens e mulheres que são modelos exemplares de vida que merecem ser estudados, cujas ações e sistemas individuais de valores devem ser admirados ou menosprezados (ROSENSTONE, 2010, p. 136-137). Os processos sociais complexos são explicados pelos atos destas personagens, que seriam responsáveis por conduzir a história (VIDAL, 2013, p. 3). Geralmente, as cinebiografias perpetuam uma "fetichização enviesada do 'grande homem branco' como agente da história"<sup>7</sup>, segundo Tom Brown e Belén Vidal (2016 apud CARTMELL, 2020, p. 91, tradução nossa). A ideia está conectada com o potencial gerador de mitos do gênero e seu uso na construção de uma identidade nacional. Aqui, adoto a abordagem de “comunidade imaginada” de Benedict Anderson ao explorar a relação entre nação, história oficial e cinema. O historiador define uma nação como uma "comunidade política imaginada", cuja principal característica reside no fato de seus membros jamais conhecerem todos os indivíduos que compõem o grupo, mesmo que compartilhem uma noção de comunhão entre si. Há um sentimento de profunda camaradagem horizontal dentro do grupo nacional, apesar das desigualdades sociais. Em outras palavras, qualquer comunidade maior que uma aldeia primordial de contato face a face é imaginada. O sentido de "imaginação" empregado por Anderson não tem um tom pejorativo, de algo "falso" ou "inventado", e, sim, de "criação" (ANDERSON, 2008, p. 32-34).

Estudar a produção da Cinedistri somente pela ótica das *biopics* é insuficiente, devido à importância que a narrativa dá a outros personagens além de D. Pedro I no processo de Independência do Brasil, como a atuação de José Bonifácio. No entanto,

---

<sup>7</sup> "Biased fetishization of the great white man as the agent of history", no original (BROWN, VIDAL, 2016 apud CARTMELL, 2020, p. 90).

considerar parte da estrutura desse gênero cinematográfico auxiliou na análise fílmica das sequências selecionadas para esta pesquisa.

Outras ferramentas de análise empregadas foram os conceitos de interdiscursividade e de intericonicidade. O primeiro se refere à característica de todo discurso dialogar com outros discursos, de múltiplos sentidos relacionarem-se entre si, o que nos permite ter um contato indireto com a realidade por meio da linguagem. Na perspectiva bakhtiniana, os sujeitos não têm acesso direto a ela, que sempre será mediada pela linguagem. Esta, por sua vez, é constituída pela interdiscursividade. Os discursos não se relacionam diretamente com os objetos, mas com outros discursos (FIORIN, 2006, p. 167, p. 181). Já o segundo conceito se refere à relação entre imagens em uma série de imagens, uma transversalidade semelhante à interdiscursividade que fornece a matéria prima ao sujeito falante (CORREIO, 2013, p. 345-346).

A ideia de me debruçar sobre *Independência ou Morte* no mestrado veio com a aproximação de duas efemérides, o Bicentenário da Independência em 2022 e o cinquentenário de estreia do filme. Ele já foi tema de outras pesquisas, contudo, a análise que aborda características biográficas aliadas à interdiscursividade da representação de D. Pedro I é o que diferencia esta pesquisa das demais que foram levantadas para a realização da presente dissertação. Trabalhos publicados em revistas científicas e em anais de eventos focaram na representação do processo de Independência (PIMENTA et al, 2014; BEVERARI, 2016), no uso do filme pela ditadura nas celebrações do Sesquicentenário (FONSECA, 2001; PINTO, 2005; ALMEIDA, 2009; MARCELO, 2011; COSMELLI, 2013) e por professores de história em sala de aula (CHACON, MARQUES, SOUZA e BARCALA, 1998), além da criação dos figurinos históricos (MUNIZ, 2010) e do discurso da crítica cinematográfica na década de 1970 (ADAMATTI, 2012). Também foram feitas abordagens comparativas com outros produtos audiovisuais, como os longas-metragens *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) (PINTO, 2005) e *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995) (DUARTE et al., 2000) e a minissérie *O Quinto dos Infernos* (TV Globo, 2002) (THOMAS, 2010). Mais recentemente, a tese de doutorado de Stanis David Lacowicz incluiu *Independência ou Morte* na análise da representação de D. Pedro I atrelada à figura do malandro e do mito literário de Don Juan (LACOWICZ, 2021).

Por recorrer a elementos da fórmula cinematográfica, busquei referências bibliográficas sobre cinebiografias no campo da História. Deparei-me com uma lacuna de pesquisas em língua portuguesa que discutissem especificamente a categoria cinematográfica, embora muito já tenha sido escrito sobre filmes históricos e a representação de personalidades do passado nas telas de cinema. O estudo sobre as *biopics* é corrente entre historiadores norte-americanos e europeus, como é possível perceber pelos autores citados no decorrer dos capítulos, porém no Brasil o estudo do tema ainda é incipiente. Uma rápida pesquisa no Portal de Periódicos da Capes pelo termo "cinebiografia" traz apenas 11 resultados, enquanto no Google Acadêmico, cerca de 900. A maioria dos artigos listados pelos buscadores e consultados para o desenvolvimento da presente dissertação são análises de cinebiografias específicas, sem uma discussão sobre o gênero cinematográfico em si e sua relação com o conhecimento histórico. Destacam-se os artigos escritos por Marcio Markendorf, doutor em literatura e professor do curso de cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Luiz Vadico, doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); e Graziela Aparecida da Cruz, mestre em Cinema e professora da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE). Apesar de atuarem nos campos do Cinema e da Comunicação, os três pesquisadores problematizam em seus artigos o conceito de filme biográfico, as principais características do gênero e como esse tipo de longa-metragem representa o passado.

Boa parte das minhas reflexões sobre *Independência ou Morte* e a representação de D. Pedro I devo a duas pesquisas sobre o filme. A primeira é a dissertação de mestrado de Vitória Azevedo da Fonseca, defendida em 2002. A historiadora se aprofundou na análise comparativa entre o filme da Cinedistri e *Carlota Joaquina* para entender a visão de história do Brasil apresentada pelos dois longas-metragens. Para isso, Fonseca realizou entrevistas e reuniu reportagens, cartas e demais documentos sobre os bastidores dos longas-metragens, trazendo à tona diálogos valiosos entre Oswaldo Massaini e representantes do governo Médici (FONSECA, 2002). A segunda são dois capítulos de livro escritos por Ignacio Del Valle Dávila, frutos de sua pesquisa de pós-doutorado *Representações cinematográficas da Independência sob regimes autoritários na América Latina*, realizada em 2015. Dávila explorou as relações entre *Independência ou Morte*, os romances históricos de Paulo Setúbal, as comemorações do Centenário de 1922 (DÁVILA, 2017) e as pinturas históricas (DÁVILA, 2018). Também foi de grande valia para esta dissertação

as reflexões feitas pelo pesquisador sobre o relacionamento entre D. Pedro I e a Marquesa de Santos como uma narrativa de fundação nacional invertida: em vez de consolidar simbolicamente a nação, a relação romântica a desestabiliza (DÁVILA, 2018, p. 49-50).

Esta dissertação está organizada em três capítulos. O primeiro capítulo abrange a produção de sentidos legitimadores em torno de *Independência ou Morte*. Para tanto, reuni entrevistas de Oswaldo Massaini, correspondências do produtor com o governo Médici e críticas cinematográficas da semana de estreia do longa-metragem. As fontes selecionadas têm em comum o enfoque na capacidade técnica e no caráter educativo do filme histórico, particularmente nos vultos nacionais que supostamente teriam determinado os rumos da história do Brasil.

No segundo e no terceiro capítulos, é feita a análise fílmica de sequências específicas do longa-metragem, escolhidas com base em dois critérios. O primeiro é a função dada à sequência de explicitar as características de D. Pedro I que, de acordo com a narrativa do filme, conduziram os rumos do Brasil antes e depois da emancipação política de Portugal. O segundo é a classificação de acontecimentos históricos como fundacionais ou balizadores pela história oficial, como o Dia do Fico, o Grito do Ipiranga e a Abdicação. A versão de *Independência ou Morte* usada na análise é a da TV Brasil<sup>8</sup>, remasterizada em 1999 para exibição na TV a cabo e disponível no YouTube. O vídeo foi dividido em 60 sequências, conforme tabela abaixo:

**Tabela 1**

<b>Sequência</b>	<b>Tema</b>
1	Título do filme.
2	D. Pedro reunido com ministros e damas da Corte em 7 de abril de 1831.
3	<i>Flashback</i> de D. Pedro I, letrados com contexto histórico.
4	Infância de D. Pedro I. Brincadeira de batalha com outras crianças.
5	Créditos de abertura. D. Pedro chega à fase adulta.

<sup>8</sup> O Canal Brasil foi fundado em 1998 pela Globosat, em sociedade igualitária com cineastas e produtores brasileiros, para atender a Lei das TVs por Assinatura (Lei nº 8.977/1995). À época, a legislação exigia a existência de um canal com 12 horas diárias de produção audiovisual nacional independente. Entre os sócios fundadores estava Aníbal Massaini Neto, filho de Oswaldo Massaini e produtor-executivo de *Independência ou Morte*. Ele também disponibilizou ao Canal Brasil um vídeo com o *making of* do filme histórico (FOLHA DE S. PAULO, 1998), material que não foi localizado durante a execução desta pesquisa.

6	Conversa entre D. Pedro, Carlota Joaquina e D. João VI sobre casamento.
7	Casamento com D. Leopoldina em 5 de novembro de 1817.
8	Conversa entre D. Pedro, D. Leopoldina e Frei Arrábida sobre política.
9	Conversa entre D. Pedro e Plácido sobre Botequim da Corneta.
10	Ação paralela entre patuscada no Botequim na Corneta e D. João VI.
11	Revolta no Campo de Santana apaziguada por D. Pedro em 26 de fevereiro de 1821.
12	D. Pedro jura a Constituição
13	D. Pedro é nomeado príncipe-regente em 22 de abril de 1821.
14	D. Pedro passeia pelas ruas do Rio de Janeiro. Interferência da Inglaterra nos assuntos do governo brasileiro.
15	D. Pedro e Frei Arrábida conversam sobre as Cortes de Lisboa e os maçons.
16	Ritual da maçonaria. Maçons discutem futuro do Brasil.
17	D. Pedro se enfurece com o pedido das cortes de que volte para Portugal.
18	Cientes do Botequim da Corneta discutem volta de D. Pedro para Portugal.
19	Montagem de cenas com reações do povo ao anúncio da partia de D. Pedro. Dia do Fico em 9 de janeiro de 1822.
20	Nomeação de José Bonifácio como ministro.
21	Tropas portuguesas são expulsas do Brasil por D. Pedro.
22	D. Leopoldina e José Bonifácio conversam sobre possível independência.
23	Maçons tramam para dar título a D. Pedro.
24	D. Pedro recebe título de defensor do Brasil em 13 de maio de 1822.
25	D. Pedro vira grão-mestre da maçonaria.
26	D. Pedro conversa com Bonifácio para ir à São Paulo conter a revolta de Francisco Inácio.
27	D. Pedro conhece Domitila na viagem para São Paulo.
28	Recepção de D. Pedro em São Paulo. Beija-mão.
29	Domitila pede ajuda para D. Pedro com o seu divórcio.
30	D. Leopoldina e José Bonifácio conversam sobre independência.
31	Grito do Ipiranga em 7 de setembro de 1822
32	Coroação em 1º de dezembro de 1822
33	José Bonifácio pergunta para Chalaça onde está D. Pedro, que está atrasado para encontro com embaixadores.
34	D. Pedro e Domitila namoram no jardim. Domitila e Chalaça tramam contra Bonifácio.
35	D. Pedro e Bonifácio discutem sobre Domitila.
36	Festa particular de D. Pedro e Domitila. Domitila pede que o imperador perdoe o grupo de Francisco Inácio.
37	Chalaça conta para D. Pedro que Bonifácio humilhou Domitila.

38	Bonifácio pede demissão, que é acatada por D. Pedro.
39	Fechamento da Assembleia Constituinte em 12 de novembro de 1823
40	Prisão de José Bonifácio
41	Domitila conta sobre sua gravidez a D. Pedro e recebe o título de Viscondessa de Santos.
42	Cientes do Botequim da Corneta falam mal de Domitila.
43	Damas da Corte boicotam Domitila na Capela Imperial.
44	D. Leopoldina conhece Domitila, que é nomeada primeira dama do Paço.
45	Domitila pede que D. Pedro reconheça Isabel Maria como filha.
46	D. Leopoldina e D. Pedro discutem por causa de Domitila.
47	Chalaça e Domitila conversam sobre o baile. Domitila recebe o título de Marquesa de Santos.
48	Baile da Marquesa de Santos.
49	D. Leopoldina ameaça expulsar D. Pedro do palácio por causa de Domitila.
50	D. Pedro recebe notícias sobre a Guerra da Cisplatina. Montagem de cenas de batalha.
51	Adoecimento e morte de D. Leopoldina em dezembro de 1826.
52	D. Pedro recebe a notícia da morte de D. Leopoldina no campo de batalha. Demissão de todos os ministros.
53	Encontro às escondidas com Domitila. Primeira menção à separação.
54	Briga entre brasileiros e portugueses no Botequim da Corneta por causa de Domitila.
55	Ação paralela entre Domitila sonhando em ser imperatriz e negociações de casamento de D. Pedro com D. Amélia de Leuchtenberg.
56	D. Pedro rompe com Domitila
57	Retorno do <i>flashback</i> . D. Pedro abdica em nome do filho.
58	Bonifácio aceita ser o tutor de D. Pedro II.
59	Bonifácio e D. Pedro II se despedem de D. Pedro, que volta para Portugal.
60	Créditos de encerramento.

As sequências selecionadas para os capítulos foram decompostas em seis categorias de análise: número de planos, duração, descritivo do conteúdo, câmera, diálogos e som. A descrição de cada uma delas é acompanhada por *frames* dos planos, para facilitar a interpretação do filme. Aliei a análise fílmica às abordagens da análise do discurso e da retórica para comparar as sequências selecionadas de *Independência ou Morte* com a historiografia sobre a Independência do Brasil, além



de produtos culturais a que o filme faz referência e que colocam D. Pedro I como protagonista dos acontecimentos.

Volto-me para a análise da representação fílmica de D. Pedro I a partir do segundo capítulo. Neste me concentrei na exploração da interdiscursividade e da intericonicidade entre o filme e pinturas históricas, em particular as telas *Independência ou Morte* (Pedro Américo de Figueiredo e Melo, 1888) e *A Coroação de D. Pedro I* (Jean-Baptiste Debret, 1828). As duas ganharam sequências de mais de um minuto de duração no longa-metragem de 1972, sendo apontadas pela crítica cinematográfica da época como um desafio para as habilidades de direção de Carlos Coimbra. A partir da análise pictórica e discursiva, destaco a relação entre dois meios, a película e a pintura, que auxiliaram nos usos políticos do personagem histórico em temporalidades distintas. Carlos Coimbra, Pedro Américo e Debret se apoiam em imagens produzidas em espaços geográficos e temporais distantes entre si, mas que são atualizadas com frequência para expressar valores que contribuam para a integração nacional de um país com dimensões continentais e com uma população heterogênea.

O terceiro e último capítulo resgata obras literárias a que *Independência ou Morte* faz referência em uma tentativa de humanizar o imperador. São os romances históricos *A Marquesa de Santos* (1925) e *As Maluquices do Imperador* (1927), de Paulo Setúbal, e a biografia *A Vida de D. Pedro I* (1952). O primeiro é o mais referenciado no roteiro do filme, principalmente nas sequências que mostram o relacionamento romântico entre D. Pedro I e Domitila de Castro, a Marquesa de Santos. As sequências analisadas neste capítulo mostram a tensão entre prazer e dever do imperador, que, por influência da amante, deixaria de ouvir os conselhos de José Bonifácio e se tornaria um absolutista. O ministro é um dos pilares da narrativa fílmica, por impulsionar as ações do protagonista, como a declaração de Independência. Apesar disso, Bonifácio não é o meu objeto de interesse central, pois minha pesquisa se dedica à imagem de D. Pedro I no filme. Tanto os livros quanto *Independência ou Morte* fazem uma relação de causalidade entre o adultério e a perda de apoio popular do imperador, que o levaria a abdicar em favor do filho.

A partir da comparação entre as sequências de *Independência ou Morte* e biografias, pinturas e romances históricos, pretende-se discutir a elaboração da

imagem de D. Pedro I corporificado, no filme, no galã Tarcísio Meira<sup>9</sup>, e como essa imagem amparou, de forma deliberada ou não, o uso político de um personagem histórico feito pelo governo Médici durante as comemorações do Sesquicentenário.

---

<sup>9</sup> Com mais de 60 anos de carreira no teatro, na televisão e no cinema, Tarcísio Meira faleceu durante a realização desta pesquisa, em 12 de agosto de 2021, em decorrência da Covid-19.

## Capítulo 1: O FILME DO IMPERADOR

### A produção de sentidos legitimadores em torno de *Independência ou Morte*

O grande espetáculo que você esperava com todo esplendor que o cinema pode proporcionar!

[...]

Massaini atinge, com "Independência ou Morte", o ápice de sua carreira no campo da produção de filmes, realizando uma obra que honra a arte cinematográfica de qualquer país (FOLHA DE S. PAULO, 1972, p. 66).

Em 7 de setembro de 1972, a produtora e distribuidora Cinedistri comprou um grande espaço publicitário em uma das páginas do caderno de cultura da *Folha de S. Paulo*, até hoje o jornal de maior circulação do país. No centro do anúncio, foi colocada uma foto de Oswaldo Massaini (1919-1994), dono da produtora, e logo abaixo o pôster do filme *Independência ou Morte* (Figura 1). O longa-metragem havia estreado em território nacional e em Portugal três dias antes, porém a oportunidade de divulgá-lo mais uma vez durante uma efeméride não poderia ser perdida. Além de enaltecer a trajetória do produtor, a peça publicitária fazia uma promessa aos frequentadores das salas de cinema: finalmente eles assistiriam a um filme brasileiro que estaria em pé de igualdade com as produções estrangeiras.

Outro trecho do anúncio listava as duas motivações principais de Massaini para realizar *Independência ou Morte*. A primeira era a aposentadoria do produtor após 35 anos de carreira, que seria encerrada "com chave de ouro". A segunda estava atrelada ao Sesquicentenário da Independência:

Na oportunidade, Massaini quis trazer a sua colaboração às homenagens e festividades da data, da forma a mais atuante, a mais eficaz e patriótica, **por sua larga penetração em todas as camadas populares**, elaborando uma produção cinematográfica cuja temática é justamente a História da Independência do Brasil, ligada à **figura heróica, romanesca e pictórica de nosso primeiro imperador** (FOLHA DE S. PAULO, 1972, p. 66, grifo nosso).

Figura 1



**35<sup>o</sup> aniversário**

**PREMIOS E HONRARIAS CONQUISTADOS POR MASSAINI**

- "PALMA DE OURO" - Festival Internacional de Cinema
- "GOLDEN GATE" - Festival de S. Francisco, Califórnia
- "PROX-DARIUS MILHARD" - Melhor música de filme no Festival de São Francisco, Califórnia
- "CABEZA DE PALENQUE" - Heineken Mundial de Filmes premiado de Acapulco - México
- "CARTAGENA" - Prêmio Nazario do Festival - Colômbia
- "MAR DEL PLATA" - América do Sul
- "SÉPTIMA LUZANTE" - Itália
- "LOCARNO" - Suíça
- "TORONTO" - Canadá
- "KARLOV-VARY" - Tchecoslováquia
- "MOSCÚ" - U.R.S.S.
- "EDINBURGH" - Escócia - DIPLOM OF MERIT
- "HOLLYWOOD" - Califórnia U.S.A. - Academy of Motion Picture Arts and Sciences - Certificate of Appreciation for Award: BEST FOREIGN LANGUAGE FILM
- "GOVERNADOR DO ESTADO" - São Paulo
- "SACI" - O Estado de São Paulo - Melhor filme o Melhor produtor
- "FESTIVAL DE CINEMA de Jalt de Fora"
- "FESTIVAL DE CINEMA de Rio de Janeiro Quaresma"
- "III FESTIVAL DE CINEMA BRASILEIRO de Teresopolis"
- "I FESTIVAL DE CINEMA BRASILEIRO de Presidente Prudente"

Passes ainda outros festivais internacionais, através de tentativas e esforços constantes por concessões e obtenção de honras, sessões e situações especiais, pelo qual não tem sido possível enumerá-las de forma exaustiva.



**Estamos agradecendo tudo o que Massaini fez pelo cinema brasileiro nestes 35 anos.**

O GRANDE ESPLENDOR

OSWALDO MASSAINI apresenta

ESPECTÁCULO QUE VOCS ESPERAVA COM TUDO QUE O CINEMA PODE PROPORCIONAR



*Independência ou Morte*

proposta e roteiro: Adail Massaini Rio

direção: Carlos Coimbra

BORGES AZEVEDO - RAY HANSEN - OSWALDO MASSAINI - MARCEL DE SOUZA - REGINA MELIM

É O MAIOR PARALUXO ULLENADO JÁ REALIZADO NO BRASIL

**Consagração definitiva na "BOLSA DE CINEMAS"**

OTIMO	BOM	REGULAR	MAU
79,7	18,9	1,4	0,0

EM EXIBIÇÃO HOJE

ASTOR - IPIRANGA - PAISANDU - CENTER - VILA RICA

Desde que começou a trabalhar, em agosto de 1937, no Distribuidora de Filmes Brasileiros, Oswaldo Massaini desenvolveu ao cinema nacional com o público e a teratidade que o caracterizam. A trajetória não foi fácil, mas nenhum obstáculo conseguiu detê-lo. Hoje, após seus 35 anos de labor, o cinema brasileiro e o público lhe devem muito mais do que as várias dezenas de filmes de que participou como produtor e co-produtor. Massaini sempre, com "Independência ou Morte", o ápice de sua carreira no campo da produção de filmes, realizando uma obra que honra a arte cinematográfica de qualquer país.

A realização deste filme envolvia a dura participação financeira. A produção de um filme de este porte exige a participação de muitos investidores, mas Massaini conseguiu reunir o necessário para a realização do filme. Como uma grande produção, exigiu um planejamento muito detalhado e uma execução muito cuidadosa. A realização do filme foi um trabalho árduo, mas Massaini conseguiu realizar o seu sonho de produzir um filme de este porte e de esta natureza. A realização do filme foi um trabalho árduo, mas Massaini conseguiu realizar o seu sonho de produzir um filme de este porte e de esta natureza. A realização do filme foi um trabalho árduo, mas Massaini conseguiu realizar o seu sonho de produzir um filme de este porte e de esta natureza.

Anúncio em homenagem a Oswaldo Massaini publicado no caderno de cultura da *Folha de S. Paulo*. A Cinedistri comprou quase dois terços da página para enaltecer o produtor, além de aproveitar o espaço para divulgar *Independência ou Morte*. Créditos: *Folha de S. Paulo*, 1972.

A peça publicitária denotava como a película pretendia usar o passado não apenas para encantar, mas para ensinar à população brasileira um conteúdo caro ao governo militar naquele momento: a história da Independência do Brasil, a partir da perspectiva de seu protagonista, D. Pedro I. Nas demais campanhas de divulgação de *Independência ou Morte* ficava nítida a abordagem histórica que o filme daria ao processo de ruptura política do país com Portugal, uma trajetória nacional construída a partir dos feitos de um grande homem. A sinopse oficial do longa-metragem, disponível no catálogo on-line da Cinemateca Brasileira, deixa mais evidente a visão de história apresentada ao grande público, centrada na biografia do imperador:

A vida do imperador Dom Pedro I, da infância à abdicação em 1831, focalizando os fatos que culminaram no Grito do Ipiranga e também lances do comportamento amoroso e aventureiro do personagem, suas ligações

com a Marquesa de Santos e a imperatriz Leopoldina (CINEMATECA BRASILEIRA, 2016, grifo nosso).

Apesar de estar classificado como “drama” no catálogo da Cinemateca Brasileira, *Independência ou Morte* adotou a trajetória de vida de D. Pedro I como fio condutor da narrativa, o que o classifica também como um filme biográfico. O protagonismo do imperador é um dos elementos que ajudam a entender a produção de sentidos que legitimam o longa-metragem como um conteúdo educativo sobre o passado nacional, tema do primeiro capítulo desta dissertação. Ele é dividido em duas grandes partes: a primeira é centrada na apresentação do momento de produção do filme e aborda as principais características estéticas, as políticas culturais vigentes durante a Ditadura Militar e a organização das comemorações do Sesquicentenário. A segunda parte foca na análise dos discursos sobre o filme, em que serão analisadas entrevistas dos realizadores, telegramas de representantes do regime militar e críticas cinematográficas para apreender os sentidos associados a *Independência ou Morte*.

Ao longo do capítulo, trabalharei com duas temporalidades distintas: o período de lançamento do filme, no auge do Milagre e da popularidade do governo Médici (1969-1974), e o período da Redemocratização, na década de 1980. Também abordarei brevemente a produção de sentidos no momento em que esta pesquisa foi desenvolvida, marcado pela eleição de um governo abertamente admirador da Ditadura Militar e pela aproximação do Bicentenário da Independência. O objetivo é mostrar como um filme talhado em uma visão pedagógica do passado não só contribuiu para o uso político de um personagem histórico no período em que foi realizado, mas ganhou novos significados no decorrer das décadas, apesar de ser ancorado em uma narrativa tida como verdadeira e única pela história oficial<sup>10</sup>.

Com roteiro, direção e montagem de Carlos Coimbra (1927-2007), *Independência ou Morte* organiza episódios estudados na historiografia brasileira de

---

<sup>10</sup> A abordagem que adoto aqui apresenta algumas aproximações à proposta pela historiadora Sylvie Lindeperg, que em suas pesquisas sobre a produção e circulação de imagens da Segunda Guerra Mundial delineou o método de “micro-história em movimento”. Ele é descrito no livro *Nuit et Brouillard: un film dans l’histoire* (2007), em que a autora analisou o documentário *Noite e Neblina* (Alan Resnais, 1956), que trata sobre os campos de concentração nazistas. Lindeperg deslocou o filme no tempo e no espaço por meio da busca das origens das imagens de arquivo usadas por Resnais, além de explorar como o média-metragem foi recebido com o passar das décadas. Para isso, ela se utilizou de entrevistas, críticas cinematográficas, pareceres da censura, roteiros e correspondências trocadas durante a produção. A autora aliou elementos visuais e sonoros à documentação escrita a partir da perspectiva da micro-história, legitimando a imagem em movimento como objeto e inserindo-a na escrita historiográfica. Para saber mais, ver LINDEPERG, 2007.

acordo com a trajetória de D. Pedro I. Na primeira metade do filme, é feita uma introdução à chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, com letreiros e imagens ilustrativas de batalhas (sequência 3). Em seguida, vemos uma breve cena da infância de D. Pedro, em que ele forma um batalhão de brincadeira com outros meninos (sequência 4), e os créditos de abertura (sequência 5). O casamento com D. Leopoldina (sequência 7), a Revolta no Campo de Santana (sequência 11), o Juramento à Constituição (sequência 12), a nomeação de D. Pedro como príncipe-regente (sequência 13), o Dia do Fico (sequência 19), o Grito do Ipiranga (sequência 31) e a Coroação (sequência 32) estão todos concentrados nesta primeira metade, intercalados por sequências de boemia do imperador e encontros da maçonaria.

A segunda metade do filme é dedicada ao relacionamento extraconjugal entre D. Pedro e Domitila de Castro, a Marquesa de Santos. Além de sequências românticas, são representados os episódios do encerramento da Assembleia Constituinte de 1823 (sequência 39), a prisão de José Bonifácio (sequência 40), a concessão de títulos de nobreza a Domitila (sequências 41, 44 e 47), a morte de D. Leopoldina (sequência 51), o casamento com D. Amélia de Leuchtenberg (sequência 55) e, por fim, a Abdicação em 7 de abril de 1831 (sequência 57). É nesta metade também que está uma das sequências mais comentadas pelas críticas cinematográficas selecionadas para este capítulo: o baile da Marquesa de Santos (sequência 48). Ao todo, *Independência ou Morte* é composto por 60 sequências, da tela inicial com o título do filme aos créditos de encerramento.

Além de Carlos Coimbra, integraram a equipe de produção Aníbal Massaini Neto (produção executiva), Péricles da Silva Pinheiro (consultoria histórica), Abílio Pereira de Almeida (argumento), Anselmo Duarte, Dionísio Azevedo, Lauro César Muniz (roteiro), Rudolf Icsey (fotografia), Campello Neto (direção de arte, figurino e cenografia), Wilson Miranda e Chico de Moraes (trilha sonora). O elenco contou com estrelas da teledramaturgia brasileira para ter mais apelo popular, com um jovem Tarcísio Meira no papel de D. Pedro I, que acabou por inaugurar a representação do imperador como um galã no meio audiovisual brasileiro<sup>11</sup>. Sua esposa, a atriz Glória

---

<sup>11</sup> Nas décadas seguintes, minisséries e telenovelas que abordavam a chegada da Família Real, em 1808, e o Primeiro Reinado escalaram atores que reuniam os ideais de "galã" do período em que foram produzidas. D. Pedro I foi interpretado por Gracindo Jr. em *Marquesa de Santos* (TV Manchete, 1984), Marcos Pasquim em *O Quinto dos Infernos* (TV Globo, 2002), Reynaldo Gianecchini em *O Natal do Menino Imperador* (TV Globo, 2008) e Caio Castro em *Novo Mundo* (TV Globo, 2017). No cinema, Cauã Raymond deu vida ao imperador em *A Viagem de Pedro* (Lais Bodanzky, 2021).

Menezes, foi escalada para o papel da Marquesa de Santos. Dionísio Azevedo (José Bonifácio), Kate Hansen (D. Leopoldina), Manoel da Nóbrega (D. João VI) e Heloísa Helena (Carlota Joaquina) acompanharam o casal. Nomes conhecidos na cena cultural brasileira também foram escalados para participações especiais, como Carlos Imperial no papel de taberneiro, Clóvis Bornay como um embaixador e Vanja Orico como a Baronesa de Goytacazes (CINEMATECA BRASILEIRA, 2016), inaugurando assim as aparições *cameos* no Brasil (FONSECA, 2002, p. 65).

As gravações iniciaram em 3 de março de 1972, data escolhida por coincidir com o aniversário do produtor Oswaldo Massaini (O JORNAL, 1972, p. 11), e duraram 97 dias, enquanto a pós-produção levou mais 45. Todas as filmagens aconteceram no Rio de Janeiro, em locações como o Solar da Marquesa de Santos, o Palácio do Catete, a Quinta da Boa Vista, o Jardim Botânico, o Convento de Santo Antônio, o Forte de São João, o Palácio do Itamaraty e o Paço Imperial – que, em 1972, era a sede dos Correios. Já a sequência do Grito do Ipiranga foi filmada na serra de Gericinó, pois suas características geográficas se assemelhavam às do riacho do Ipiranga pintado por Pedro Américo na tela homônima ao filme (O ESTADO DE S. PAULO, 1972a, p. 22). A produção não previu cenas em estúdio para que os intérpretes conseguissem “mais de perto sentir o espírito da época e viver seus papéis com mais profundidade”, conforme explicou o diretor Carlos Coimbra em entrevista à época (O JORNAL, 1972, p. 11).

No ano em que estreou nos cinemas brasileiros, *Independência ou Morte* foi um sucesso de bilheteria, com um público de 2.924.494 pessoas, segundo dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional do Cinema (OCA-Ancine)<sup>12</sup>. O longa-metragem histórico da Cinedistri superou a bilheteria de produções como *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), o que foi bastante celebrado na imprensa nacional (AMARAL, 1973, p. 3). Ao longo das décadas de 1970 e 1980, o filme foi reprisado na TV aberta durante a Semana da Pátria. Em 1994, ganhou uma versão em VHS na coleção *IstoÉ Cinema Brasileiro*, lançada pela revista *IstoÉ*. A versão em alta definição veio em 1998, na ocasião do lançamento do canal de TV a cabo *Canal Brasil*, da Globosat (FOLHA DE S. PAULO, 1998). No mesmo canal aconteceu a reprise mais recente de *Independência ou Morte*,

---

<sup>12</sup> Em 2020, o OCA-Ancine fez uma listagem dos filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores entre 1970 e 2019. *Independência ou Morte* ocupa a 58ª posição da lista de 521 produções. Os números podem ser visualizados em BRASIL, 2020.

durante a programação de comemoração ao centenário de nascimento de Oswaldo Massaini, em 2 de abril de 2020 (FONSECA, 2020). Já na TV aberta a última reprise foi em 8 de setembro de 2019, no SBT (FALCHETI, 2019), em um momento bastante significativo: a primeira Semana da Pátria do governo de Jair Bolsonaro, eleito em 2018.

Abertamente admirador e defensor da Ditadura Militar pós-1964, o atual presidente da República passa por um momento semelhante ao que passou Emílio Garrastazu Médici (1905-1985): a aproximação de uma efeméride que pode ser usada para reafirmar posturas ideológicas diante da sociedade brasileira. Ambas as lideranças autoritárias recorreram a episódios do passado para reiterar ações políticas do presente, seja o Golpe de 1964 – chamado de “Revolução” por Médici e “Dia da Liberdade” por Bolsonaro (COLETTA, 2020) – ou a Independência do Brasil. Contudo, o que se viu durante a escrita desta dissertação foi uma inércia na organização das comemorações do Bicentenário da Independência por parte do governo Bolsonaro<sup>13</sup>, contrastando com o fausto oficial das celebrações do Sesquicentenário, em 1972.

As comemorações do 150º aniversário da Independência do Brasil duraram meses, entre 21 de abril a 7 de setembro de 1972, e englobaram todo o território nacional. O principal evento do Sesquicentenário foi o retorno dos despojos de D. Pedro I de Portugal para o Brasil, que repousaram a partir de 3 de setembro de 1972 na Cripta Imperial, localizada sob o Monumento à Independência, em São Paulo. *Independência ou Morte* estreou nos cinemas de todas as capitais do Brasil um dia depois dos restos mortais do imperador chegarem à capital paulista. Como explicarei com mais detalhes, a produção do longa-metragem foi planejada para aproveitar a onda de celebrações cívicas que aconteceriam naquele ano. Mesmo que o filme de Massaini e Carlos Coimbra não fizesse parte da programação oficial do Sesquicentenário, ele é indissociável da efeméride e, principalmente, dos usos políticos do passado por parte do regime naquele momento.

---

<sup>13</sup> O governo criou a Comissão Interministerial Brasil 200 Anos com o Decreto nº 9.853/2019 e, em novembro de 2021, divulgou o lançamento de duas linhas de crédito, no valor total de R\$ 600 milhões, para incentivar produções relacionadas ao Bicentenário. Contudo, no momento em que esta pesquisa estava em desenvolvimento, não houve a divulgação dos nomes que organizarão as atividades nem de uma programação oficial. Também foi criada uma página em homenagem aos "heróis que defenderam nossa Honra, nossa Liberdade e nossa Soberania ao longo de toda a História" pela Secretaria Especial de Comunicação Social (Secom) do governo federal. Ela pode ser acessada em <https://www.gov.br/pt-br/noticias/assistencia-social/2021/09/em-2021-celebramos-o-inicio-do-ano-do-bicentenario-da-independencia>.



A história do Brasil presente em *Independência ou Morte* e nas celebrações do Sesquicentenário é condensada na imagem de D. Pedro I, figura usada para reafirmar uma unidade e identidade nacional com base em um tempo pedagógico, que resultaria em uma história homogênea. O termo “pedagógico” refere-se a um tempo tradicional e hegemônico, que seria o resultado de reivindicações nacionalistas de domínio cultural. A temporalidade é caracterizada pela linearidade, continuidade e centralização dos discursos, o que apagaria as vozes dissonantes da comunidade imaginada, a nação. Assim, o tempo pedagógico tem como princípio resgatar um passado uno, verdadeiro, com grande apreço ao realismo e aos estereótipos nas suas representações. A nacionalidade, assim, seria constituída por um processo de sedimentação histórica, de signos e símbolos arbitrários reunidos com uma intencionalidade (BHABHA, 1998, p. 204-216).

*Independência ou Morte* contribuiu não apenas para reforçar um imaginário de homogeneidade da nação brasileira, mas também para ocultar vozes dissonantes do passado glorioso que era apresentado nas comemorações de 1972. O silenciamento não é o foco desta pesquisa, contudo, é necessário pontuá-lo por se tratar de ausências graves em um filme com tamanha repercussão. *Independência ou Morte* não toca no tema da escravidão, limitando-se a representar homens e mulheres negros e escravizados como acessórios cenográficos. Outra representação problemática do longa-metragem é a do povo, cujo espaço de deliberação política se manifesta no Botequim da Corneta. O povo brasileiro do longa-metragem é constituído por homens brancos de meia-idade, que discutem os rumos da nova nação enquanto são servidos por mulheres brancas. Negros não ocupam esse ambiente, aparecendo em cena apenas para saudar e servir ao imperador, enquanto indígenas estão ausentes na película.

O que se verá nas entrevistas de Oswaldo Massaini, nas missivas de representantes do governo Médici e nas críticas cinematográficas selecionadas é um destaque ao caráter técnico e educativo do longa-metragem. No entanto, o intuito de reiterar um passado comum, linear, que fortalecesse a integração nacional, está subjacente nas palavras dos realizadores de *Independência ou Morte* e dos militares. Os usos políticos do passado também estão expressos nas políticas culturais pré e pós-1964.

### 1.1 *Independência ou Morte* e as políticas culturais da Ditadura Militar

O longa-metragem *Independência ou Morte* consiste em um discurso histórico audiovisual tradicional: em busca de uma legitimidade cultural, o filme carrega os traços do cinema clássico de Hollywood, reunindo elementos como um *flashback* de ponto de partida, montagem paralela e letreiros explicativos para dar fluidez à narrativa (AUTRAN, ORTIZ, 2018, p. 225). A linguagem escolhida para o filme é baseada na decupagem clássica, um sistema cuidadosamente elaborado para extrair ao máximo os resultados dos efeitos da montagem, ao mesmo tempo em que a torna invisível. Para conseguir este efeito, a decupagem clássica depende de um repertório lentamente sedimentado na evolução histórica (XAVIER, 2005, p. 32), como as sucessivas produções do cineasta estadunidense D.W. Griffith (1875-1948), considerado um dos pioneiros da linguagem cinematográfica convencional<sup>14</sup>. A montagem invisível é o pilar da representação naturalista, que visa ao controle total da realidade criada pelas imagens e à ocultação dos meios de produção desta realidade. É um sistema de representação que procura anular a própria presença como trabalho de representação, criando o “efeito-janela” na plateia, que sente estar em contato com a realidade simulada. A decupagem clássica, a representação naturalista e a transparência do dispositivo se tornaram sinônimos de Hollywood e do modelo hegemônico de cinema desde 1914 (XAVIER, 2005, p. 41).

Dessa maneira, *Independência ou Morte* busca reproduzir fielmente as aparências imediatas do mundo físico, inclusive com a interpretação de atrizes e atores em locações onde personalidades históricas de fato estiveram. O objetivo é criar a ilusão de que o espectador está em contato direto com o Rio de Janeiro de 1822, sem mediações. Este tipo de representação cinematográfica remete à uma tradição que não é exclusiva do cinema, com origens na literatura e na historiografia. O filme histórico convencional reconstrói o passado como uma narrativa com começo, meio e fim, que oferece ao espectador uma mensagem moral e uma sensação de exaltação à história. Esta é definida a partir de um ponto de vista progressivo, calcado no relato da vida de indivíduos que já são conhecidos do público ou de anônimos que

---

<sup>14</sup> Apesar da controvérsia em relação ao título, D.W. Griffith é considerado o “pai do cinema”. Seus filmes definiram a linguagem cinematográfica de Hollywood que conhecemos hoje, baseada na decupagem clássica e no naturalismo e emulada pelo cinema comercial de diferentes países. Para saber mais, ver O “PAI DOS FILMES” NÃO É O PAI DOS FILMES, 2020.

são transformados em protagonistas para se tornarem o fio condutor da trama. Assim, o longa-metragem da Cinedistri representa o passado como algo unitário, fechado e acabado, sem abrir espaço para acontecimentos alternativos ao que se passa na tela. Como ocorre com outros filmes históricos que adotam o modelo hollywoodiano, ele personaliza, dramatiza e imprime emoção ao passado, recorrendo a recursos da própria mídia para criar a sensação de que o público está vivenciando os acontecimentos (ROSENSTONE, 2010, p. 75-77).

Outro empréstimo feito do cinema hollywoodiano é o de recursos da fórmula dos filmes biográficos, ou *biopics*<sup>15</sup>, que acompanharam o desenvolvimento da indústria cinematográfica estadunidense e foram considerados um gênero a partir da década de 1930<sup>16</sup>. *Independência ou Morte* se utiliza da estrutura narrativa mais comum das *biopics* ao ter como ponto de partida um momento de ápice, seja de sucesso ou de fracasso, da trajetória do protagonista, seguido por um *flashback* que leva o espectador a ver como o personagem chegou àquela situação. O resultado é uma falta de nuances na dramatização dos incidentes da vida retratada, que são apresentados de forma acelerada e linear. Dessa forma, as consequências destes episódios perdem relevância e não são explorados em toda sua complexidade (HOYLE, 2020, p. 64). No filme de Carlos Coimbra, é escolhido o momento de auge da impopularidade de D. Pedro I para começar a trama: a abdicação em nome do filho, em 7 de abril de 1831. Ele é seguido de um *flashback* para a infância do imperador e os créditos de abertura, que exploram outro recurso narrativo comum às cinebiografias estadunidenses.

Os *title cards*, ou letreiros explicativos, logo no início do filme, apresentam uma sucinta contextualização do período histórico representado. O texto é usado para lembrar a quem assiste ao filme que, apesar de se tratar de um produto cinematográfico, ele não seria uma obra da imaginação e invenção, mas uma verdade

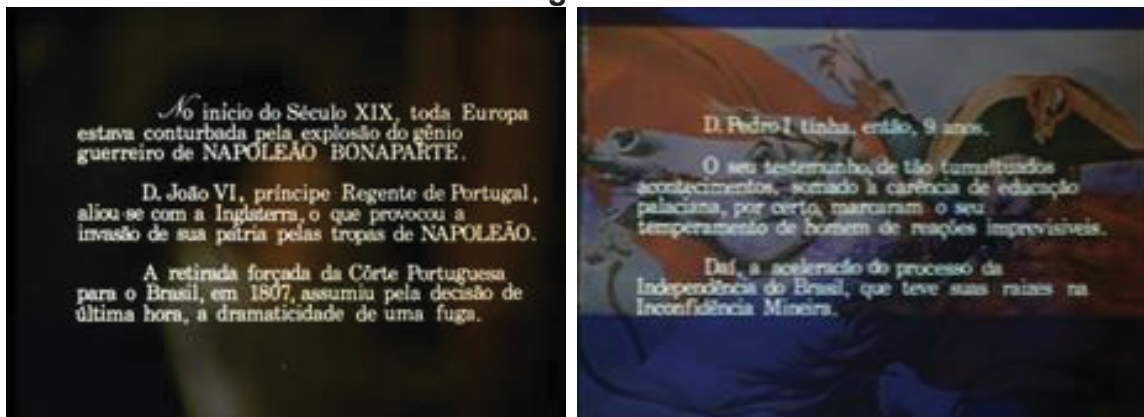
---

<sup>15</sup> Para George F. Custen, basta o filme representar um momento da vida de uma pessoa real, cujo nome verdadeiro é usado no roteiro, para ser considerado uma cinebiografia. Esta pessoa é reconhecida pelos seus pares e pela sociedade, tendo sua trajetória muito bem documentada, seja na imprensa, em órgãos oficiais ou na historiografia. O uso do nome real é essencial, pois ele dá o caráter de verdade e de narrativa oficial à história apresentada na película (CUSTEN, 1992, p. 7). Belén Vidal amplia e problematiza a definição de *biopic* ao caracterizá-lo como um filme de ficção que usa a personalidade e o ponto de vista do biografado como fio condutor da narrativa, apoiando-se em atos individuais do protagonista para explicar processos sociais complexos (VIDAL, 2013, p. 3).

<sup>16</sup> Historiadores e teóricos do cinema consideram *Disraeli* (Alfred E. Green, 1929) o marco inicial das *biopics*. Entretanto, segundo o Oxford English Dictionary, o primeiro registro de uso da palavra *biopic* é de 1947, na edição de julho da *Variety*, para se referir ao musical *Quando as Nuvens Passam* (Till the Clouds Roll By, 1946), que trata sobre a vida do compositor Jerome Kern (CARTMELL, 2020, p. 94).

sobre o passado (CUSTEN, 1992, p. 51). *Independência ou Morte* se apoia nesses letreiros a todo momento, com datas tidas como marcos da história oficial, como 9 de janeiro de 1822, o Dia do Fico, e o 7 de setembro de 1822. Os mais significativos são os que antecedem os créditos de abertura (Figura 2), que fazem uma breve contextualização histórica e caracterização psicológica de D. Pedro I<sup>17</sup>. O príncipe português seria o responsável pelo processo de Independência do Brasil, que se acelerou devido à personalidade intempestiva do monarca. Ele teria desenvolvido este temperamento por testemunhar as ações de Napoleão Bonaparte pela Europa, o que se somou à falta de uma educação palaciana.

Figura 2



Os letreiros explicativos antecedem os créditos de abertura de *Independência ou Morte*. Eles fazem uma breve contextualização do período histórico em que se passa o filme, além de trazer as características determinantes de D. Pedro I para “acelerar o processo de Independência do Brasil”.  
 Fonte: Cinedistri, 1972. Montagem feita pela autora.

A opção pela linguagem clássica em *Independência ou Morte* tem ligação direta com o modelo de negócio da produtora do longa-metragem, a Cinedistri, e seu idealizador, Oswaldo Massaini, figura proeminente do cinema nacional entre os anos de 1950 e 1980. O produtor paulistano era contador e pupilo de Adhemar Gonzaga<sup>18</sup>

<sup>17</sup> O primeiro letreiro explicativo traz estas informações: "No início do Século XIX, toda Europa estava conturbada pela explosão do gênio guerreiro de NAPOLEÃO BONAPARTE. D. João VI, príncipe Regente de Portugal, aliou-se com a Inglaterra, o que provocou a invasão de sua pátria pelas tropas de NAPOLEÃO. A retirada forçada da Côte Portuguesa para o Brasil, em 1807, assumiu pela decisão de última hora, a dramaticidade de uma fuga." (INDEPENDÊNCIA OU MORTE, 1972). O texto do segundo letreiro é este: "D. Pedro I tinha, então, 9 anos. O seu testemunho, de tão tumultuados acontecimentos, somado à carência de educação palaciana, por certo, marcaram o seu temperamento de homem de reações imprevisíveis. Daí, a aceleração do processo da Independência do Brasil, que teve suas raízes na Inconfidência Mineira." (INDEPENDÊNCIA OU MORTE, 1972).

<sup>18</sup> Adhemar Gonzaga foi um grande defensor do cinema nacional e da produção de filmes "posados", inspirados nas produções de Hollywood. Em 1930, fundou o estúdio Cinédia, que realizou cinejornais e curtas e longas-metragens, destacando-se pelas comédias musicais. Como diretor, trabalhou em

(1901-1978) e herdou do cineasta a divisão de distribuição do estúdio Cinédia, que se transformaria na Cinedistri. Ao longo da carreira, Massaini sempre defendeu a industrialização e a viabilidade comercial do cinema brasileiro, que deveria gerar receita por meio da bilheteria (RAMOS, L. V. F., 2014, p. 5-6). O produtor não tinha pretensões de inovar em uma linguagem cinematográfica que fosse genuinamente brasileira e que escapasse aos padrões do naturalismo estadunidense. A meta da Cinedistri era produzir filmes que agradassem o grande público, seja com musicais carnavalescos, chanchadas ou dramas urbanos<sup>19</sup>.

Oswaldo Massaini decidiu se aventurar na produção de filmes históricos após o anúncio do ministro da Educação, o tenente-coronel Jarbas Passarinho, sobre o incentivo do governo a longas do tipo. A proximidade do 150º aniversário da Independência do Brasil criou a oportunidade e, em setembro de 1971, o produtor anunciou em um comunicado à imprensa a nova empreitada da Cinedistri. Inicialmente, o longa-metragem teria o nome *Brasil, Eu Fico*, porém Massaini logo alterou o título devido às semelhanças com as campanhas publicitárias do governo Médici da época (RAMOS, L. V. F., 2014, p. 282).

A direção ficaria a cargo de Carlos Coimbra, profissional conhecido pela competência no uso da linguagem clássica e que já dirigira outros longas para a produtora. Ele também realizaria a montagem e o roteiro, ao lado de Anselmo Duarte, Dionísio Azevedo e Lauro César Muniz. O argumento ficaria sob a responsabilidade de Abílio Pereira de Almeida e a consultoria histórica seria realizada pelo jornalista Péricles da Silva Pinheiro. À época, a imprensa divulgou que *Independência ou Morte* seria o filme brasileiro mais caro de todos os tempos, com orçamento de 2 milhões de cruzeiros (O ESTADO DE S. PAULO, 1972, p. 22).

---

*Barro Humano* (1929) e *Alô, Alô, Carnaval* (1935). Também teve uma atuação expressiva em periódicos especializados em cinema, como a *Cinearte* (1926-1942), da qual foi editor, a *Palcos e Telas* (1918) e *Paratodos* (1919-1924) (CATELLI, 2012, p. 122).

<sup>19</sup> O primeiro filme produzido por Oswaldo Massaini foi *Rua sem Sol* (Alex Viary, 1954), um drama urbano que não teve retorno nas bilheterias. A Cinedistri lucraria com as chanchadas e comédias musicais, como as estreladas por Dercy Gonçalves e Mazzaropi, que atuaram juntos em *O Fuzileiro do Amor* (Eurides Ramos, 1956). Entre 1956 a 1962, a empresa chegou a produzir 38 filmes, como *O Diamante* (Eurides Ramos, 1955), *Rio Fantasia* (Watson Macedo, 1957) e *As Pupilas do Senhor Reitor* (Perdigão Queiroga, 1960). Massaini também produziu e distribuiu o primeiro filme brasileiro a ser premiado com a Palma de Ouro do Festival de Cannes, *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962). O título fez com que a empresa adotasse o troféu na logo, como um selo de qualidade. Em 1979, Massaini se aventuraria mais uma vez na produção de um filme histórico, *O Caçador de Esmeraldas*, dirigido por Oswaldo Oliveira (RAMOS, L.V.F., 2014, p. 14, p. 355).

A oportunidade de negócio vislumbrada pelo dono da Cinedistri está inserida no debate sobre o papel do Estado no desenvolvimento do cinema nacional. A discussão remonta à década de 1920, quando o meio cinematográfico brasileiro reivindicava medidas para competir com o filme norte-americano, entre elas a isenção alfandegária de película virgem importada e a obrigatoriedade de exibição da produção nacional nos cinemas. O decreto nº 21.240 de 1932 e a fundação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) atenderam algumas das propostas do setor (AUTRAN, ORTIZ, 2018, p. 217). Durante a presidência de Juscelino Kubitschek (1956-1961), o cinema foi abordado a partir de uma visão desenvolvimentista<sup>20</sup>, que não necessariamente se converteu em incentivos financeiros.

Mas havia produtores, cineastas e críticos que eram alinhados a este modelo: eles defendiam a industrialização do cinema, definido como um produto da iniciativa privada que visava ao lucro, enquanto o Estado deveria apenas oferecer condições ao fortalecimento da indústria. Este grupo se inspirava em Hollywood, tida como a “linguagem universal” para produções cinematográficas. Em oposição, havia o polo nacionalista, que também ambicionava o crescimento do cinema brasileiro, desde que tivesse uma linguagem própria e original, escapando das amarras da dominação cultural estrangeira. A tensão entre estes dois extremos, o nacionalista e o industrialista/universalista, contribuiu para a emergência do Cinema Novo e de órgãos governamentais ligados ao meio cinematográfico (RAMOS, J. M. O. 1982, p. 21).

José Mario Ortiz Ramos (1982) usa a noção de polos para descrever a discussão do período, como apresentada acima. No caso de Massaini, ele estaria mais próximo do polo dos industrialistas e, ao mesmo tempo, se considerava um nacionalista, em especial por ter fundado uma distribuidora que trabalhava apenas com filmes brasileiros (RAMOS, L. V. F., 2014, p. 39). Tunico Amancio usa outra classificação para descrever a polarização do debate no setor. Ela é dividida entre o grupo paulista, ligado à perspectiva industrializante e à produção cosmopolita dos grandes estúdios, baseada no modo de produção de Hollywood, e o grupo carioca, voltado para um cinema mais autoral e crítico, representado pelos cinemanovistas. A

---

<sup>20</sup> Em 1958, é criado o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), subordinado ao Ministério da Educação. O GEIC era um dos vários Grupos de Estudo, de Trabalho e Executivos do governo JK, que integravam uma “administração paralela” voltada a cumprir o Plano de Metas. O órgão era uma forma de atender os pedidos de medidas e legislação protecionistas dos cineastas de São Paulo, porém as demandas ficaram apenas no plano das análises e das propostas (RAMOS, J.M.O., 1982, p. 24).

divisão não é estanque, pois havia cineastas que transitavam entre os dois grupos (AMANCIO, 2018, p. 300). Mais uma vez, Oswaldo Massaini seria representante do primeiro grupo, ao operar a Cinedistri a partir das regras de mercado, além de contar com um *star-system*<sup>21</sup> próprio, aos moldes norte-americanos, com nomes como Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Odete Lara e Mazzaropi.

Integrar o polo industrialista ou o grupo paulista não significa que Massaini não buscasse apoio estatal para a realização dos filmes da Cinedistri, em especial o financiamento da Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme). A estatal foi fundada em 1969 como órgão auxiliar do Instituto Nacional de Cinema (INC), criado em 1966 como uma autarquia do MEC. O INC tinha como objetivo apoiar a produção, desenvolver o mercado interno e divulgar o cinema brasileiro no exterior, missão que seria assumida pela Embrafilme em 1975, após a dissolução do instituto (MORETTIN, 2018, p. 16). Percebe-se que, se na gestão JK o cinema nacional não era prioridade, no governo de Humberto de Alencar Castello Branco (1964-1967) a área de cultura – e o cinema, portanto – ganhou atenção especial<sup>22</sup>.

Marcos Napolitano (2017, p. 203) identifica duas formas de política cultural simultâneas durante a Ditadura Militar brasileira, uma repressiva e outra proativa. Ambas eram apoiadas por uma forma indireta de medida cultural, baseada no apoio financeiro, institucional e normativo à modernização da indústria da cultura e da comunicação desenvolvidos por agentes privados. A política repressiva tinha como pilar a censura<sup>23</sup>, enquanto a proativa transformava o Estado em um mecenas das

---

<sup>21</sup> O *star-system* é um sistema complexo que abrange o circuito de produção, distribuição e exibição de imagens de atores e atrizes. Eles corporificavam valores e ideais, ao mesmo tempo em que eram representados como entidades divinas, glamourosas e belas. Geralmente, as imagens eram produzidas pelos próprios estúdios cinematográficos, que distribuíam fotografias, pôsteres e entrevistas para a imprensa, incluindo aqui as revistas de fãs (SPINI, BARROS, 2015, p. 13).

<sup>22</sup> O regime militar herdou instituições culturais instauradas durante o Estado Novo, como o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), fundado em 1936. Inicialmente, o órgão realizava documentários educativos para escolas e cinemas, mas acabou sendo integrado ao Instituto Nacional de Cinema (INC) em 1966. A integração veio com a necessidade do Estado de se envolver com o cenário cultural, que se modernizou na década de 1960 com a popularização da televisão e o crescimento do mercado editorial, considerados canais de comunicação com a sociedade civil (MORETTIN, 2018, p. 19).

<sup>23</sup> A política cultural repressiva se concentrava no controle das informações, na vigilância e na repressão policial. Os órgãos estatais responsáveis por cada uma destas áreas eram o Serviço Nacional de Informações (SNI) e a Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça (DSI); as Delegacias de Ordem Política e Social (DOPS) e os Centros de Operações de Defesa Interna / Destacamentos de Operações de Informações (CODI-DOI); e a Divisão de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Política Federal, do Ministério da Justiça, e do Setor de Imprensa do Gabinete (SIGAB), respectivamente (NAPOLITANO, 2017, p. 204).

artes brasileiras, como parte de uma estratégia de controlar o tripé da cultura engajada de oposição à ditadura: o teatro, o cinema e a música popular (NAPOLITANO, 2017, p. 211). O mecenato na área cinematográfica se concentrava no INC e na Embrafilme, que definiam a produção, distribuição e exibição de filmes brasileiros como política de Estado (NAPOLITANO, 2017, p. 214).

A Embrafilme, aliás, dá a tônica a todo um ciclo do cinema brasileiro, caracterizado pela “adesão a um projeto de um cinema financiado essencialmente pelo Estado, de cunho nacional e popular, distante de uma independência estética, e majoritariamente voltado para a busca de uma eficiência mercadológica” (AMANCIO, 2007, p. 173), principalmente após a extinção do INC em 1975. A empresa era de economia mista, sendo 70% do capital social pertencente à União, na figura do Ministério da Educação e Cultura (MEC), e o restante a outras entidades de direito público e privado (AMANCIO, 2007, p. 175), entre elas a Cinedistri (O ESTADO DE S. PAULO, 1970, p. 7).

As atribuições da Embrafilme evidenciam a característica centralizadora do Estado brasileiro, visando à integração nacional por meio de um cinema comercial-industrial (RAMOS, J. M. O., 1982, p. 98). No momento da fundação, a estatal tinha como principal função a distribuição e promoção dos filmes brasileiros no exterior, por meio de mostras e participação em festivais. Os primeiros financiamentos vieram em 1970, na gestão de Ricardo Cravo Albin, sob a forma de empréstimos semelhantes aos bancários. A credora recebia o retorno do investimento com a retenção da renda líquida dos filmes e prêmios recebidos pela produção até a quitação da dívida, geralmente parcelada em 24 vezes. A medida privilegiava os aspectos comerciais do filme, favorecendo a concentração de recursos em empresas de produtores tradicionais – entre eles, o próprio Oswaldo Massaini (AMANCIO, 2018, p. 304-307). Com a extinção do INC, em 1975, as atribuições da Embrafilme foram se ampliando, até o momento em que o Estado assume total gerência operacional do produto fílmico, atuando nas frentes de financiamento, coprodução, distribuição e comercialização (AMANCIO, 2018, p. 316). Entre 1970 e 1980, a empresa pública participou diretamente de 27% da produção cinematográfica brasileira. É neste período também que a média nacional de lançamentos alcança o auge de 82 longas-metragens, com os picos compreendidos em 1978 (100 filmes) e 1980 (103 filmes) (AMANCIO, 2018, p. 327).



A busca por filmes que lucrassem com a bilheteria – o que, inclusive, gerou críticas à Embrafilme, por financiar comédias eróticas – era uma tentativa de acoplar o crescimento industrial a um projeto cultural que favorecesse o regime. Este plano enfraquecia a ilusão de cineastas nacionalistas de um Estado neutro pós-1964, que estaria desvinculado do governo e cujos órgãos e estatais seriam meramente técnicos, com critérios objetivos de escolha de financiamentos – o que não quer dizer que sua execução não incluísse contradições, como o financiamento de obras de cinemanovistas que faziam críticas à Ditadura Militar por meio de metáforas<sup>24</sup> (RAMOS, J. M. O., 1982, p. 56, p. 98).

Desde o governo Castello Branco, a cultura e, conseqüentemente, o cinema, era “o código e o canal utilizado pelo Estado para estabelecer algum tipo de comunicação com a sociedade civil, sobretudo a partir de meados dos anos 1970” (NAPOLITANO, 2017, p. 185). A Ditadura Militar retomou uma tendência de meados do século XIX do Estado como promotor da brasilidade, ou seja, das qualidades que definiriam o que e quem é brasileiro, algo essencial para a integração nacional de um país com dimensões continentais e diferenças socioeconômicas e regionais. Neste sentido, a cultura nacional seria um circuito de consumo de “conteúdo brasileiro”, que deveria ser complementado com conteúdo universal consagrado em cânones da cultura ocidental. Tal combinação de conteúdos ganhava cada vez mais meios de se propagar, com o rápido crescimento do mercado de bens simbólicos no Brasil a partir da década de 1960, como os setores fonográfico, televisivo e editorial (NAPOLITANO, 2017, p. 186, p. 207).

Para promover a brasilidade, o Estado se apropriou do discurso de defesa da cultura nacional dos cineastas nacionalistas. Um de seus grandes defensores era o já mencionado ministro Jarbas Passarinho. Em entrevistas a jornais de grande circulação, no começo da década de 1970, Passarinho defendeu uma cultura que não alienasse os brasileiros e que servisse como afirmação do próprio país. Ele criticou o “colonialismo cultural” e reiterou que o governo, por meio dos órgãos como a Embrafilme, dava liberdade total de criação aos artistas, desde que eles não atacassem “postulados democráticos” (RAMOS, J. M. O., 1982, p. 92). A partir desta

---

<sup>24</sup> Alguns filmes que ilustram esta relação conflituosa são *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972) e *A Idade da Terra* (Glauber Rocha, 1980) – que, aliás, contou com Tarcísio Meira no elenco. Os dois primeiros contaram com a distribuição da Embrafilme, enquanto o último também foi produzido pela estatal.

perspectiva, o ministro militar incentivou iniciativas de produções de filmes históricos e adaptações de obras literárias brasileiras ao longo da década (MORETTIN, 2018, p. 17).

Passarinho foi sucedido por Ney Braga no MEC, que publicou a Política Nacional de Cultura (PNC) em 1975, já no governo de Ernesto Geisel (1974-1979), com diretrizes para a consolidação da indústria cultural brasileira. Na apresentação do documento, assinada pelo ministro da Educação, estava a concepção básica do que o regime militar entendia como política cultural: “o conjunto de iniciativas governamentais coordenadas pela necessidade de ativar a criatividade, reduzida, destorcida e ameaçada pelos mecanismos de controle desencadeados através dos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial” (BRASIL, 1975, p. 12). Em suma, o PNC visava a estabelecer novas relações com os setores intelectuais e artísticos do país em meio à decadência do Milagre Econômico, além de ter a função de “salvaguardar a personalidade nacional”. Neste sentido, a cultura seria uma forma de “engrandecer o homem brasileiro”, numa tentativa de reforçar o discurso de humanização da ditadura (AZEVEDO, 2016, p. 319-320). Neste período, houve uma sofisticação da participação estatal na produção cinematográfica nacional, parte de uma estratégia que Arthur Autran e José Mario Ortiz chamam de “nacionalismo de fachada”:

Na gestão do ministro Jarbas Passarinho e depois na de Ney Braga no Ministério da Educação e Cultura, vemos o ideário dos setores do meio cinematográfico mais “culto” retrabalhar constantemente as noções de “alienação”, “colonialismo cultural”, “ser brasileiro”, “valores nacionais”, “memória cultural”. Essa postura caracteriza, em conjunto com os órgãos estatais de cultura, um nacionalismo de fachada, restrito ao plano discursivo e válido somente para um segmento da população artística como o cinema – já que o país se encontrava em plena internacionalização econômica. E tal era o discurso apropriado, atrativo para o ramo débil da indústria cultural, com forte tradição nacionalista. [...] Os tempos eram de repressão, censura, ascensão da comédia erótica e de um pensamento mercadológico cada vez mais sólido (AUTRAN, ORTIZ, 2018, p. 221).

A disseminação do que era “ser brasileiro” e dos “valores nacionais” por meio da cultura encontrou um poderoso aliado na efeméride de 1972. O Sesquicentenário reuniu a sociedade brasileira em torno de um passado e de um herói em comum, que contribuíram para a integração nacional, um dos pilares ideológicos da Ditadura Militar, em especial do governo Médici.

## 1.2 *Independência ou Morte* e o Sesquicentenário

Cinco anos antes dos despojos de D. Pedro I chegarem à Cripta Imperial, o governo militar já mobilizava seus representantes para organizar as comemorações do Sesquicentenário da Independência. O presidente Artur da Costa e Silva (1967-1969) criou uma comissão que desenvolveria estudos preliminares para os eventos oficiais da efeméride<sup>25</sup> que, naquele momento, consistiria em uma exposição mundial comemorativa, semelhante à do Centenário da Independência. Mas a comissão teve pouco tempo de vida, sendo substituída por outra no ano seguinte. O novo grupo de trabalho tinha a missão de planejar a estrutura de uma unidade administrativa, que recebeu o nome de Superintendência da Exposição Mundial Comemorativa do Sesquicentenário da Independência do Brasil (EXPO-72)<sup>26</sup>. A EXPO-72 tinha sede no Rio de Janeiro e estava vinculada ao Ministério da Indústria e Comércio, passando para a competência do presidente da República em 1969. No entanto, a troca de governo fez com que a superintendência tivesse poucos meses de vida (REIS, 2019, p. 24-25).

O presidente Médici abandonou a EXPO-72 e lançou um novo projeto para as comemorações, sob o argumento da austeridade e da participação efetiva de todo o povo brasileiro (REIS, 2019, 27). Incentivar a participação da população nas festividades era uma forma de promover a unidade do país, projeto da Ditadura Militar que ganharia ainda mais relevância na gestão de Médici, com a instituição do Programa de Integração Nacional (PIN) pelo Decreto Lei nº 1.106<sup>27</sup>, de junho de 1970.

---

<sup>25</sup> A comissão foi instituída pelo Decreto nº 61.181, de 21 de agosto de 1967. Ela era coordenada pelo secretário do comércio do Ministério da Indústria e Comércio e era composta pelos seguintes membros: o secretário-geral do Conselho Nacional de Comércio Exterior (CONCEX), o presidente da Empresa Brasileira de Turismo (EMBRATUR), o diretor da Divisão de Propaganda e Expansão Comercial do Ministério das Relações Exteriores, o presidente da Confederação Nacional da Indústria (CNI), o presidente da Confederação Nacional do Comércio (CNC) e o presidente da Confederação Nacional da Agricultura (CNA). O texto completo do decreto está disponível em <https://www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:federal:decreto:1967-08-21;61181>. Acesso em 17 nov. 2021.

<sup>26</sup> O decreto nº 62.836, de 7 de junho de 1968, instaurou a nova comissão, que ainda seria coordenada pelo secretário do comércio do Ministério da Indústria e Comércio. Já a EXPO-72 foi criada pelo Decreto-Lei nº 386, de 27 de dezembro do mesmo ano. O documento trazia como atribuições da superintendência o planejamento, organização e programação da exposição; a busca por expositores nacionais e internacionais, selecionar e fiscalizar o local da construção das instalações da exposição; elaborar e gerir o orçamento; e sugerir ações para outros órgãos governamentais. Esse decreto seria revogado no ano seguinte, porém a EXPO-72 continuaria com os mesmos objetivos. O texto de ambos os decretos está disponível em <https://www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:federal:decreto:1968-06-06;62836> e <https://www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:federal:decreto.lei:1968-12-26;386>. Acesso em 17 nov. 2021.

<sup>27</sup> A íntegra do texto do Decreto Lei nº 1.106/70 está disponível em <https://www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:federal:decreto.lei:1970-06-16;1106>. Acesso em 21 nov. 2021.

O PIN imprimia em documentos oficiais a concepção de que o destino nacional era indivisível, por isso a estrutura econômica do país deveria ser reorganizada para incluir as regiões periféricas ao regime de produtividade nacional. Para o governo militar, cada região brasileira tinha um papel bem estabelecido para o desenvolvimento da nação, que deveria alcançar, além da independência política, a independência econômica. O Nordeste forneceria a mão de obra necessária, enquanto a Amazônia, as terras para a produção agrícola. Mais desenvolvido, o Centro-Sul era onde estariam a indústria e os investimentos iniciais para o crescimento da economia. Na prática, o documento estabelecia como prioridades a construção imediata das rodovias Transamazônica e Cuiabá-Santarém, a ocupação das terras no entorno das duas rodovias, o Plano de Irrigação do Nordeste e um programa de colonização dos vales úmidos da mesma região. As obras do PIN materializavam os ideais de segurança nacional e de desenvolvimento, por meio do deslocamento de mão de obra e da ocupação das fronteiras para proteger o país de ameaças estrangeiras (SOARES, 2015, p. 57-58, p.71).

A comemoração dos 150 anos da Independência do Brasil também cumpriria seu papel de integração nacional, por isso, em 13 de janeiro de 1972<sup>28</sup>, foi publicado o decreto 69.922, que criava a Comissão Executiva Central (CEC). A CEC coordenaria as celebrações do Sesquicentenário em todo o país, sendo presidida pelo general Antônio Jorge Corrêa. A comissão reunia membros civis e militares, todos designados pela Presidência da República. Os ministros da Justiça, Relações Exteriores, Educação, Marinha, Exército e Aeronáutica integravam a comissão, junto aos chefes dos Gabinetes Militar e Civil da Presidência da República. Fora dos quadros do governo, faziam parte da comissão os presidentes do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), Conselho Federal de Cultura (CFC), Liga de Defesa Nacional, Associação de Emissoras de Rádio e TV e Associação Brasileira de Rádio e TV. Cabia à CEC a organização dos eventos de abrangência nacional e a coordenação das Comissões Executivas Estaduais (CEE's), que realizariam festividades alinhadas à programação federal nos respectivos estados. As CEE's seriam responsáveis por integrar datas e heróis regionais às comemorações, como o 2 de julho da Bahia, a Batalha dos Guararapes de Recife e a Revolução Farroupilha do Rio Grande do Sul (CORDEIRO, 2012, p. 17-18).

---

<sup>28</sup> O decreto pode ser lido na íntegra em <https://www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:federal:decreto:1972-01-13:69922>. Acesso em 19 nov. 2021.

A CEC era composta por sete subcomissões especiais, organizadas nos seguintes eixos temáticos: assuntos culturais, assuntos diplomáticos, assuntos desenvolvimentistas, assuntos desportivos, assuntos cívicos, festejos populares e propaganda e publicidade. Elas conferiram o caráter multifacetado do Sesquicentenário, cuja programação contou com paradas militares, cerimônias religiosas, eventos esportivos, atividades estudantis, exposições, espetáculos de som e luz, apresentações musicais e teatrais, congressos e conferências, sessões solenes, publicações e reedições de livros, exibição de filmes, concursos e cursos e feiras de exportações (REIS, 2019, p. 29). As comemorações do Sesquicentenário começaram oficialmente em 21 de abril de 1972 e se encerraram em 7 de setembro do mesmo ano. Dentre tantos eventos marcados para a efeméride, três se destacaram: o Encontro Cívico Nacional, o retorno dos despojos de D. Pedro I ao Brasil e a Taça Independência.

O Encontro Cívico Nacional marcou o início das comemorações do Sesquicentenário. No dia 21 de abril de 1972, às 18 horas e 30 minutos, o general Médici proferiu um discurso para todo o país, transmitido pelo rádio e pela televisão:

Iniciando, no dia de Tiradentes – nosso maior herói popular e patrono cívico da nação brasileira – as comemorações do 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 (MÉDICI, 1972, p. 47).

O militar ainda exaltou outros heróis nacionais que teriam sido os precursores na expulsão de invasores estrangeiros, para em seguida convocar os brasileiros a se unirem para contribuir com os programas nacionais de desenvolvimento e integração e, assim, levar a civilização aos irmãos que ainda estavam à margem dela. Em dois momentos do discurso, Médici afirma a vocação do brasileiro à fraternidade e à paz. Ele encerra a fala com um elo entre presente e passado, ao dizer que "os brasileiros de agora constroem a grandeza vislumbrada no sonho dos precursores" (MÉDICI, 1972, p. 49). Após as últimas palavras do presidente, a bandeira do Brasil foi hasteada e o Hino Nacional, entoado pela população em locais públicos de todo o país.

O primeiro discurso de Médici durante as celebrações do Sesquicentenário resumiu os ideais da Ditadura Militar associados à efeméride: integração nacional, desenvolvimentismo e uma brasilidade marcada pela ordem e passividade. Chama a atenção o discurso começar com uma menção não ao primeiro imperador do Brasil, mas a uma figura histórica que atuou a favor do rompimento com Portugal trinta anos antes de 1822 e a 700 quilômetros de distância do Ipiranga. Durante o Sesquicentenário, Tiradentes serviu como um herói coadjuvante, sendo representado como o precursor da Independência liderada por D. Pedro I. A proposta da CEC era associar as duas datas, o 21 de abril e o 7 de setembro, seguindo uma tradição histórica de valorização dos grandes homens e grandes acontecimentos. Assim, os organizadores enaltecem o que os dois personagens supostamente teriam em comum, a luta pela independência, e ocultaram as contradições<sup>29</sup> da associação da imagem de ambos (CORDEIRO, 2012, p. 99-100).

O protagonismo do Sesquicentenário voltaria a D. Pedro I no dia seguinte, com a chegada dos restos mortais do imperador ao Rio de Janeiro, em 22 de abril de 1972. As negociações para o traslado do corpo do monarca haviam começado em agosto de 1971, quando o general Médici havia solicitado a guarda dos restos mortais do imperador ao presidente português Américo Thomaz. Autorizado o retorno ao Brasil, a escolha da data de chegada não foi por acaso. O marco estabelecido pela história oficial como o “Dia do Descobrimento do Brasil” por Pedro Álvares Cabral, em 22 de abril de 1500, e incluído no calendário oficial do Sesquicentenário reforçam a continuidade entre os processos históricos e, o mais importante para o regime, celebram o laço de amizade com o colonizador, aspecto que marcou toda a comemoração do Sesquicentenário (CORDEIRO, 2012, p. 53- 54, p. 67). A partir de 22 de abril de 1972, os despojos imperiais percorreriam 26 mil quilômetros, de norte a sul do país, passando por todas as capitais. O ponto final da jornada seria a colina do Ipiranga, onde foi dado o Grito da Independência, e que cem anos depois daria lugar à Cripta Imperial, construída em 1922.

---

<sup>29</sup> A contradição mais evidente é o combate de Tiradentes à dinastia dos Bragança, a qual D. Pedro I fazia parte. A associação conciliadora entre os dois personagens remete à época da Proclamação da República, quando a figura de Tiradentes foi reivindicada como herói nacional. Em 1972, a Ditadura Militar atualizou esta antiga busca de harmonização entre Tiradentes e D. Pedro I para reforçar a continuidade e conciliação entre Brasil e Portugal, entre colônia e metrópole. Naquele momento, os militares investiam em ações de fortalecimento de laços com Portugal, como o próprio traslado dos despojos imperiais (CORDEIRO, 2012, p. 101-102).

Dois meses após a chegada dos despojos de D. Pedro I, começou a Taça Independência, também chamada de Mini-Copa de Futebol. O campeonato esportivo foi organizado pela Confederação Brasileira de Desportos (CBD) e contou com a participação de vinte países, quatro a mais que os dezesseis que disputaram a Copa de 1970. Junto ao Brasil, entraram em campo as seleções da Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador, Escócia, França, Irã, Irlanda, Iugoslávia, Paraguai, Peru, Portugal, Tchecoslováquia, União Soviética, Uruguai e Venezuela, além da Seleção da África e da Seleção da Confederação de Futebol da América do Norte, Central e Caribe (CONCACAF). Alemanha Ocidental, Áustria, Bélgica, Espanha, Holanda, Itália e Inglaterra, seleções relevantes no cenário internacional do futebol, se recusaram a participar da competição, alegando conflitos de agenda (REIS, 2019, p. 99, p. 105). Os jogos aconteceram em doze estádios espalhados pelo país, sendo o Maracanã o palco da final entre Brasil e Portugal, em 9 de julho de 1972 (REIS, 2019, p. 114-116).

As gravações de *Independência ou Morte* já haviam encerrado quando a seleção Canarinho levantou a taça da Mini-Copa, para delírio dos 100 mil torcedores que assistiram à partida. Em 7 de agosto, a CEC recebeu um telegrama de Oswaldo Massaini avisando que o filme estava pronto para estrear na Semana da Pátria. O dono da Cinedistri solicitou ao presidente da comissão que o longa-metragem fosse incluído na programação oficial do Sesquicentenário, porém não recebeu resposta. Ainda, de acordo com a documentação analisada pela historiadora Janaína Martins Cordeiro em sua tese de doutorado, a exibição de *Independência ou Morte* não constava na lista de eventos do calendário oficial das festividades, elaborada pelo General Antonio Jorge Corrêa (CORDEIRO, 2012, p. 171-172). Apesar da ausência de respostas da CEC, o lançamento de *Independência ou Morte* nos cinemas brasileiros acabou se tornando um evento extraoficial do Sesquicentenário, recebendo elogios de representantes do governo e, inclusive, do próprio presidente Médici.

A estreia durante uma efeméride, em uma época de incentivo aos filmes históricos como instrumento de integração nacional em plena Ditadura Militar, não passou despercebida pela crítica cinematográfica brasileira. A seguir, explorarei a produção de sentidos legitimadores em torno de *Independência ou Morte*. Por ser um produto cultural que teve grande repercussão, a análise das críticas oferece pistas sobre a recepção de uma obra que pretendia educar o grande público, além da forma como os planos do regime militar de investir no gênero histórico foram recebidos pelo setor cinematográfico.

### 1.3 Os sentidos que legitimaram *Independência ou Morte* em 1972

"O filme ultrapassou a expectativa quanto à receptividade do público e da crítica", disse-nos Massaini. "Além de abrir um novo caminho, o do filme histórico, *Independência ou Morte* mostrou que o Brasil tem condições de competir com as produções estrangeiras mais ambiciosas." (JONALD, 1973, p. 32)

Oswaldo Massaini sempre deu declarações à imprensa para promover os filmes da Cinedistri e não deixaria de seguir esta estratégia no lançamento de *Independência ou Morte*. A estreia aconteceu em 4 de setembro de 1972, simultaneamente em quase todas as capitais brasileiras<sup>30</sup>, além de Portugal, o que era raro para um filme nacional. O plano de comunicação de Massaini é uma amostra da disputa por validação do discurso universalista do cinema nacional, que acontece no campo da produção de sentidos por parte de representantes do meio cinematográfico.

Ao tomar um filme como objeto de estudo, é importante incluir no repertório de fontes as críticas cinematográficas do período da estreia, pois estes textos são legitimadores de discursos e ainda influenciam na recepção de uma obra por parte do público. Produtores, diretores e cineastas também exercem este poder, por meio de declarações concedidas à imprensa ou em artigos publicados em revistas especializadas (RAMOS, A. F., 2002, p. 52). Para a segunda parte deste capítulo, foram selecionadas quatro entrevistas de Oswaldo Massaini, uma para o *Programa Luzes* da TV Cultura, uma publicada em *O Globo* e duas em *Luta Democrática*. A análise também inclui trechos do relatório dos censores da Polícia Federal e três correspondências do governo, a primeira do presidente Emílio Garrastazu Médici; a segunda do chefe da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) do governo, coronel Octávio Costa; e a terceira do ministro Jarbas Passarinho, que foram amplamente divulgadas nos principais veículos de comunicação do país. Elas serão analisadas junto a sete críticas cinematográficas impressas em jornais e revistas de

---

<sup>30</sup> Na ficha catalográfica de *Independência ou Morte*, disponível no site da Cinemateca Brasileira, consta que o filme foi lançado primeiramente em 2 de setembro de 1972 em Curitiba. A exibição em circuito nacional aconteceria dois dias depois, abrangendo as cidades de São Paulo, Brasília, Niterói, Piracicaba, Santos, Petrópolis, Porto Alegre, Belo Horizonte, Goiânia, Salvador, Recife, Maceió, Fortaleza, Belém, Manaus e Rio de Janeiro (CINEMATECA BRASILEIRA, 2016).



grande circulação no Brasil nos anos de 1972 e 1973. Os autores das críticas são Ely Azeredo, Jean-Claude Bernardet, Roberto Brandão, Dinah S. Queiroz, Alberto Silva, Helena Silveira e Pola Vartuck, importantes formadores de opinião no meio cinematográfico de então. Eles escreveram para os periódicos *Jornal do Brasil*, *Revista Estudos Cebrap*, *Revista Veja*, *Jornal do Commercio*, *Correio da Manhã*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, respectivamente.

As declarações de Massaini sobre o cinema e a realização de *Independência ou Morte* são chamadas por Alcides Freire Ramos de “interpretação autojustificadora”. Este conceito considera o filme como um discurso que precisa ser visto, ouvido e definido para ser compreendido. O espectador, seja ele um crítico ou um leigo em cinema, identifica as combinações de imagens e sons que dão forma à obra e, assim, cria significados. Ou seja, um curta, média ou longa-metragem têm múltiplos significados que não podem ser reduzidos à intencionalidade de produtores, roteiristas e diretores nem às interpretações da crítica especializada (RAMOS, A. F., 2002, p. 51). Aqui, a produção de significados considerada restringe-se aos críticos, ao produtor Oswaldo Massaini e aos militares por exercerem atividades que têm legitimidade intelectual, profissional e política no espaço público.

A “interpretação autojustificadora” nada mais é do que a produção de significados por parte de produtores, roteiristas e diretores, materializada em entrevistas para jornais e produtos promocionais, por exemplo. Já a produção de significados dos críticos por meio de textos é uma forma de reconstituir a diversidade de interpretações e recepções de um filme, por serem evidências mais palpáveis que estão disponíveis para pesquisa (RAMOS, A. F., 2002, p. 53).

### **1.3.1 As interpretações autojustificadoras de Oswaldo Massaini**

Há 35 anos venho trabalhando em prol do cinema brasileiro, sempre produzindo filmes nacionais. Estas três décadas e meia de trabalho honesto e esforçado, que tantos prêmios trouxeram ao nosso País, tinham que ser coradas (sic) com uma produção marcante e dignificante. Já tenho em estudos o tema que vai marcar o meu canto-de-cisne glorioso, pois pretendo aposentar-me no próximo ano e deixar as atividades de produção e distribuição da Cinedistri ao meu filho Aníbal, que já demonstrou conhecer o nosso *metier* (MASSAINI, 1971, p. 4).

Em um comunicado à imprensa em setembro de 1971, Oswaldo Massaini anunciava uma produção até então inédita no catálogo da Cinedistri. A distribuidora e produtora fundada em 1949 já estava bem estabelecida no frágil mercado de cinema nacional, com um filme premiado com a Palma de Ouro do Festival de Cannes, *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962), e importantes contribuições para o Ciclo do Cangaço, sob direção de Carlos Coimbra. O filme histórico era um gênero que não havia sido muito explorado nem pela Cinedistri nem por outras produtoras brasileiras, devido aos altos custos de execução. O tamanho do investimento era diretamente proporcional ao prestígio e legitimidade que um longa do tipo dava ao cineasta que o realizava (ADAMATTI, 2012, p. 173) e Massaini tinha consciência disso. Ele continua no comunicado:

É uma realização arrojada e a organização da produção ainda está em fase de estudos. Não vou economizar para ter o melhor e produzir um filme à altura das grandes superproduções dos centros cinematográficos mais adiantados. Inicialmente, posso adiantar que teremos a assessoria de historiadores, devendo a parte histórica, guarda-roupa, cenografia e reconstituição de época, ser fielmente observadas, **dentro da verdade e realidade dos acontecimentos que fizeram a História do Brasil.** (MASSAINI apud CASTRO, 1971, p. 4, grifo nosso).

A ideia de fazer um filme histórico teria surgido um pouco antes da divulgação do comunicado, no terceiro trimestre de 1971, quando Massaini quebrou a perna e ficou preso à cama por um mês. Em depoimento para o programa *Memória do Cinema*, do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS), o produtor contou que leu vários livros de história do Brasil nesse período. A leitura, combinada com a proximidade dos 150 anos da Independência do país, inspirou-o a produzir um longa-metragem sobre D. Pedro I (MASSAINI, 1989). No entanto, a autoria da iniciativa de realizar *Independência ou Morte* foi reivindicada pelo filho, Aníbal Massaini Neto, em 2013, no programa *Sala de Cinema do SescTV*:

A realização desse filme nasceu de uma ideia minha. Eu ouvi no rádio, de manhã, saindo de casa, alguém comentava uma notícia dizendo: “tem uma grande comemoração do Sesquicentenário no ano seguinte”. Eu disse para o meu pai “vamos fazer o filme”. Ele me disse “isso não se faz”, eu disse “se faz”. “Se faz” quer dizer “dignamente” (NETO, 2013).

Seja pai ou filho o idealizador, Oswaldo Massaini se envolveu em todas as etapas de produção e se dedicou ao trabalho de divulgação, agendando coletivas de imprensa e até enviando uma cópia de *Independência ou Morte* ao Palácio do Planalto para que o presidente Emílio Garrastazu Médici assistisse ao filme antes da estreia (RAMOS, L. V. F., 2014, p. 285). O produtor constantemente afirmava em entrevistas que "não encara *Independência ou Morte* como um ensaio de filme histórico, e sim como uma **demonstração espetacular das possibilidades dos brasileiros na produção cinematográfica**" (O GLOBO, 1972, p. 7, grifo nosso).

A postura proativa revela a visão do dono da Cinedistri sobre o papel do produtor de cinema:

Acho que o produtor de cinema não é quem dá o dinheiro para fazer o filme, quem fornece os recursos materiais, porque neste caso, então, o banco que financia um filme seria o produtor. Eu diria que o produtor de cinema é o 'engenheiro da obra'. Eu considero o produtor um dos elementos principais para a realização de um filme, desde que ele seja um produtor consciente. Eu enumeraria da seguinte forma: o produtor é quem escolhe, em primeiro lugar, o argumento; em segundo lugar, o diretor; em terceiro lugar, os atores; em quarto lugar, os técnicos principais; e em quinto lugar, os laboratórios de som e imagem que irão manipular o filme. De sorte que eu considero o produtor um dos cinco elementos principais e fundamentais para a realização de um filme. Em outras palavras, seria o engenheiro de uma obra, da construção de um edifício, que faz a planta, o planejamento e a execução da construção, que escolhe os seus assessores, os seus auxiliares, e que fiscaliza a execução da obra. [...] Diria mais ainda, que compete ao produtor, não genericamente, mas hipoteticamente, até substituir o diretor do filme, se for o caso (MASSAINI, 1976).

O projeto de engenharia de *Independência ou Morte* incluía um contato frequente com o ministro Jarbas Passarinho para que o filme fosse associado às celebrações do Sesquicentenário da Independência, além de facilitar a autorização de gravações em locações no Rio de Janeiro, como o Palácio do Itamaraty (JORNAL DO BRASIL, 1972). O governo Médici se comprometeu a auxiliar na divulgação e a película foi adotada pelo MEC como modelo a ser seguido por outras produções históricas. Oficialmente, o longa sobre a vida de D. Pedro I não recebeu aportes financeiros da Embrafilme, que seria responsável apenas pela distribuição no exterior. Todo o investimento teria sido feito pelo próprio Oswaldo Massaini, acusado pela imprensa na época de ter feito o filme sob encomenda do regime militar, o que prejudicou sua reputação no meio cinematográfico (RAMOS, L. V. F., 2014, p. 287).

Apesar de ter sido o filme mais assistido do ano de 1972 no Brasil, *Independência ou Morte* não se reverteu em lucro à Cinedistri. Oswaldo Massaini reclamou publicamente sobre a falta de apoio financeiro do Estado, que se utilizou do longa para promover sua política cultural, em entrevista exclusiva ao jornal *Luta Democrática*:

Massaini diz também que a ajuda que lhe foi prestada pela Embrafilme para a realização de *Independência ou Morte* foi insignificante e nem mesmo as fanfarras da publicidade oficial do governo podem garantir a entrada do filme no mercado estrangeiro. [...] Durante a semana que antecedeu a estreia de *Independência ou Morte* – disse ainda Oswaldo Massaini à LUTA DEMOCRÁTICA – pude realmente contar com o apoio e o prestígio do governo federal, mas isto não chegou a influir na decisão da bilheteria; o ministro Jarbas Passarinho, empolgado com o Presidente Médici, com o que viu em *Independência ou Morte*, disse-me oficialmente que o governo estava disposto a apoiar a realização de *Os Bandeirantes*. Mas agora vejo que o projeto é arriscado, em termos de empate de capital, e de jeito nenhum coloco um centavo meu sem que tenha grande incentivo de outra fonte financeira (RAMON, 1972, p. 6).

Embora Massaini afirme que não teve apoio financeiro do Estado para a realização do filme, a Cinedistri recebeu 300 mil cruzeiros do INC pela cessão de direitos para enviar cópias da película às embaixadas brasileiras, conforme recibo de 30 de março de 1973 encontrado pela historiadora Vitória Azevedo da Fonseca nos arquivos da Cinemateca Brasileira do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. O governo também teria comprado os direitos de exibição para todas as redes de televisão do país, que reprisaram o longa-metragem ao longo das décadas de 1970 e 1980 na Semana da Pátria (FONSECA, 2002, p. 164). Ainda, nos créditos de encerramento de *Independência ou Morte*, a Embrafilme é apontada como financiadora parcial do projeto, ao lado da Cinedistri, assim como em nota sobre a visita do elenco ao Palácio do Planalto publicada na seção *Movimento* da revista *Filme Cultura*, publicação de um órgão do governo, o INC (FILME CULTURA, 1972b, p. 61). Entretanto, com base nas pesquisas e documentos consultados para esta dissertação, não é possível afirmar que *Independência ou Morte* teve financiamento da Embrafilme ou de qualquer outro órgão estatal. A questão sobre o governo Médici ter financiado a realização do filme ou não permanece aberta<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Em palestra proferida em Curitiba no dia 10 de março de 2022, logo após a finalização desta pesquisa, Lília Moritz Schwarcz afirmou que os dados sobre o financiamento parcial por parte do

As reclamações de Oswaldo Massaini estão atreladas à sua visão sobre o papel do Estado não como um “artífice da brasilidade”, mas como um investidor no desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. O produtor defendia que o Estado deveria oferecer crédito ao setor, inspirando-se nas práticas de países europeus, além da implantação de taxas de importação de filmes estrangeiros, medida defendida desde a década de 1950 por representantes do meio cinematográfico, como explica José Mario Ortiz Ramos (1982, p. 18). Para Massaini, o governo deveria reestruturar a política cultural com foco no retorno econômico que o cinema poderia trazer ao país:

O governo está sempre muito interessado, com a sua atenção voltada para o nosso cinema. Agora, é muito importante não esquecer de que o governo tem sempre assuntos e problemas muito mais importantes do que o cinema para olhar. O governo tem propiciado ao nosso cinema uma política protetora, uma política protecionista, eu diria, mas eu creio que ainda não é uma política adequada. Porque, senão, vejamos: o cinema americano, nas décadas de 40 e 50, chegou a se constituir na terceira indústria do país, precedida apenas pela indústria petrolífera e pela indústria de aviação. O cinema é muito importante. **O cinema é um veículo de disseminação, de divulgação, de costumes, de estilos, de conhecimentos, de estímulos, de cultura.** Na minha opinião, talvez até mais importante do que ela possa render. Por isso os governos sempre dispensam ao cinema uma atenção maior. No Brasil, para não fugir à regra, também tem sido assim. Mas creio que, com toda a lealdade, que a boa intenção do governo de preservar, em fazer com que o nosso cinema atinja um status de maior eloquência, de melhor comunicação, de maior acolhimento por parte do grande público, eu creio que esta meta ainda não foi atingida. Mas creio sinceramente no futuro, na boa intenção do governo, na possibilidade que sejam colocados homens certos nos lugares certos. E acho que o cinema brasileiro tem muito ainda a dizer, tem muito ainda a se comunicar, tem muito ainda a conseguir uma situação de privilégio, que nos pertence de fato e de direito, em que pese certas restrições, está sendo alienada em favor do cinema estrangeiro (MASSAINI, 1976, grifo nosso).

O que podemos inferir desta e de outras interpretações autojustificadoras de Oswaldo Massaini expostas até aqui? *Independência ou Morte* seria uma prova da capacidade do cinema brasileiro como indústria, que poderia competir em qualidade técnica de igual para igual com o filme estrangeiro, em especial o de Hollywood. A

---

governo de *Independência ou Morte* são camuflados. Em pesquisa na biblioteca de Elio Gaspari, a historiadora encontrou documentos que mostram o pagamento de ingressos de cinema para que os estudantes da rede pública de ensino fossem assistir ao filme, em 1972. Também foram encontrados registros em documentação do MEC, que estão sendo manejados na sua pesquisa atual (SCHWARCZ, 2022, 1h 09' 50").

competição se daria com uma cópia da estética naturalista, o que envolveria a preocupação com a reencenação do figurino e de ambientes, inspirada em pinturas históricas de Jean-Baptiste Debret e Pedro Américo (ver capítulo 2). Estas imagens funcionariam como fotografias, como se fossem um reflexo perfeito, ou seja, reproduções transparentes dos acontecimentos históricos (FONSECA, 2002, p. 44) e, por isso, reencená-las nos mínimos detalhes seria mais uma prova da qualidade e acurácia do filme. Boa parte da divulgação do filme na grande imprensa, aliás, se baseou nesta característica do longa-metragem, o que não passou despercebido pelos críticos cinematográficos, o que será detalhado mais adiante.

A exaltação do primor técnico alcançado por *Independência ou Morte* feita pelo produtor está inserida em um discurso maior, o do *Milagre Econômico*. O longa-metragem seria mais um exemplo da pujança brasileira do período, marcado por altas taxas médias de crescimento do Produto Interno Bruto (PIB). Mais do que porcentagens de dois dígitos, o Milagre era um fenômeno social, envolto por uma euforia desenvolvimentista, expectativas de ascensão social e entusiasmo pelo Brasil potência. O país do futuro havia chegado e, com ele, um grande espetáculo cinematográfico que sintetizava o ufanismo e o desenvolvimentismo pregados pela Ditadura Militar.

Por fim, o cuidado com a reencenação dos acontecimentos e as entrevistas de Oswaldo Massaini revelam a presença de uma visão pedagógica do passado na narrativa de *Independência ou Morte*. Construído a partir da trajetória de vida de D. Pedro I, o filme prende-se à perspectiva do grande homem como motor da história, responsável pelo futuro de uma sociedade ou nação. *Independência ou Morte* tampouco abre possibilidades para outras interpretações do processo de Independência do Brasil, fiando-se à história oficial desenvolvida pelo IHGB e à estética da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Dessa forma, o longa-metragem propunha ensinar ao grande público a *verdadeira história do Brasil*, marcada pela linearidade, continuidade, homogeneidade e apagamentos.

### **1.3.2 A correspondência com o governo**

Apresentar à plateia a opinião de uma pessoa pública para incentivá-la a ir ao cinema é uma estratégia de divulgação bastante conhecida. E Oswaldo Massaini tinha um poderoso aliado para executar este plano: o presidente Emílio Garrastazu Médici.

Após a pré-estreia de *Independência ou Morte* em Brasília, em uma sessão exclusiva no Palácio do Planalto na última semana de agosto de 1972, Médici enviou um telegrama enaltecedor ao produtor paulistano. Massaini também ouviu elogios direto do presidente, em 31 de agosto do mesmo ano. O dono da Cinedistri, os atores Tarcísio Meira e Glória Menezes e parte da equipe da produção fizeram uma visita ao general para agradecer a mensagem. Na ocasião, Médici disse estar orgulhoso e afirmou que "os artistas brasileiros provaram que temos possibilidade de fazer grandes filmes baseados em temas sérios e históricos" (O ESTADO DE S. PAULO, 1972, p. 22).

Tanto este encontro quanto o telegrama foram amplamente divulgados por Massaini, com autorização do presidente (FONSECA, 2002, p. 163). A missiva, em especial, foi usada por salas de cinema nos anúncios da programação. É o caso da empresa Luiz Severiano Ribeiro S/A, que reproduziu o telegrama na íntegra na edição de 7 de setembro de 1972 do Jornal do Brasil. É deste anúncio que retiramos o conteúdo da mensagem de Médici para analisar a produção de sentido por parte do regime militar:

Acabo de ver o filme *Independência ou Morte* e desejo registrar a excelente impressão que me causou. Está de parabéns toda a equipe diretor, atores, produtores e técnicos pelo trabalho realizado que mostra o quanto pode fazer o cinema brasileiro inspirado nos caminhos de nossa história. **Este filme abre amplo e claro horizonte para o tratamento cinematográfico de temas que emocionam e educam comovem e informam as nossas platéias.** Adequado na interpretação, cuidadoso na técnica, sério na linguagem, digno nas intenções e sobretudo  **muito brasileiro**. *Independência ou Morte* responde à nossa confiança no cinema nacional. Emílio G. Médici Presidente da República (JORNAL DO BRASIL, 1972, p. 2, grifo nosso).

Na mesma semana em que foi realizada a sessão exclusiva no Palácio do Planalto, a película passou pela avaliação dos censores Antonio Gomes Ferreira e Maria Luiza S. Cavalcante, da Polícia Federal. Eles deram o parecer sobre o filme no dia 25 de agosto de 1972, em que estabeleceram que a exibição fosse permitida para maiores de 10 anos de idade, devido às cenas que abordavam relacionamentos extraconjugais. No documento, *Independência ou Morte* é avaliado como "de ótima qualidade e digno do povo e suas tradições, em face do equilíbrio, bom senso e **fidelidade** ao focar os personagens e ambiência históricas, no Brasil, entre 1816 e 1831":

Trata-se de um filme excelente sobre a vida de d. Pedro I, seus amores, sua política, sua corte, seus triunfos e fracassos, como homem e Imperador. Além de sua pessoa arrebatada, apaixonada, amiga, admiramos a figura de nossa Imperatriz d. Leopoldina, verdadeira mola mestra de nossa independência política, ao lado de José Bonifácio, verdadeiro e maior político de sua época, estadista perfeito, que fez muito pela Pátria, apesar das perseguições e incompreensões de seus contemporâneos. D. Domitila desempenha o verdadeiro papel de favorita do Monarca e causa de toda ruína do Império nascente e fracasso de d. Pedro I (BRASIL, 1972 apud ALMEIDA, 2009, p. 111).

O contato de Massaini com representantes do governo Médici começou um ano antes, no momento em que ele anunciou publicamente a realização do filme sobre a vida de D. Pedro I. Em sua dissertação de mestrado, a historiadora Vitória Azevedo da Fonseca reuniu a troca de correspondências entre o produtor, o ministro Jarbas Passarinho e o coronel Octávio Costa. O contato do dono da Cinedistri com os dois militares era frequente e se iniciou com um telegrama em 1971, dirigido a Passarinho, avisando-o sobre o início da produção do longa, ainda chamado de *Brasil, eu fico* (FONSECA, 2002, p. 66). Em 27 de agosto de 1972, com o filme já finalizado, Massaini o exibiu à Octávio Costa, que lhe enviou elogios por carta logo no dia seguinte:

Quero dizer-lhe o meu entusiasmo pelo trabalho realizado. Trata-se, em verdade, de um grande filme, a abrir imensas perspectivas à nossa cinematografia histórica.

Trago-lhe as minhas felicitações, e a todos os seus companheiros de realização, pela seriedade do empreendimento, pela grandeza e dignidade com que souberam conduzir a filmagem, pelo excelente desempenho dos artistas, pelo rigor histórico, e, sobretudo, pela marca de bom gosto – que é a principal característica da produção.

Considerando "Independência ou Morte" um dos pontos altos das comemorações do Sesquicentenário, expresso a minha confiança de que **esse filme muito contribuirá para desenvolver, nos jovens, o amor pelo estudo de nossa História e para melhor fixar o perfil das personagens principais da cena de nossa emancipação política** (COSTA, 1972 apud FONSECA, 2002, p. 162, grifo nosso).

Depois da estreia de *Independência ou Morte*, em 4 de setembro de 1972, o MEC recomendou o filme aos secretários de Educação dos estados, além de disponibilizar ingressos às escolas para levarem os alunos ao cinema (FONSECA, 2002, p. 163). Jarbas Passarinho avisou Oswaldo Massaini sobre a iniciativa, enviando-lhe uma cópia do telegrama destinado aos secretários estaduais:



Tenho a honra de dirigir-me vossência para recomendar-lhe o filme histórico *Independência ou Morte* excelente realização do cinema nacional (...) exibido já em Brasília e outras cidades brasileiras com grande sucesso. **Tratando-se de película educativa, que evoca grandes figuras história nacional e acontecimentos ligados nossa independência, peço vossencia todo apoio colaboração sentido referido filme tenha mais ampla divulgação, especialmente perante classe estudantil**, por essa ajuda envio-lhe desde já meus agradecimentos – Jarbas Passarinho – Ministro da Educação e Cultura (FONSECA, 2002, p. 164, grifo nosso).

A partir da leitura das correspondências, percebe-se como o discurso do presidente Médici, dos censores, do coronel Octávio Costa e do ministro Jarbas Passarinho está em sintonia com o projeto cultural iniciado no governo Castello Branco e com o artigo sobre filmes históricos nacionais publicado na revista *Filme Cultura*. Todos evidenciam o caráter educativo do longa-metragem, noção comum ao filme histórico não apenas no Brasil, mas no meio cinematográfico de outros países. Os representantes do regime militar elogiam *Independência ou Morte* por cumprir sua função didática ao apresentar a história oficial, contada a partir da trajetória dos grandes homens que teriam construído a nação, cujas ações eram unânimes entre um povo pacífico e ordeiro. Dessa forma, o longa-metragem estava implicitamente alinhado ao uso político de um evento e de uma personagem históricos feito pela Ditadura Militar durante o Sesquicentenário.

Outro ponto que chama a atenção é a qualificação que Médici dá à *Independência ou Morte*, como um filme “muito brasileiro”. A película recebe este adjetivo por reencenar um marco da história oficial da nação, contudo, a representação se dá a partir de uma linguagem cinematográfica e uma narrativa biográfica importadas da indústria de outro país. É por se inspirar na estrutura dos produtos de Hollywood que o longa-metragem da Cinedistri recebe tantos elogios. Para os militares, um filme que segue a decupagem clássica e naturalista, na tentativa de criar uma representação da história que pareça realista, é sinônimo de qualidade. Copiar com sucesso os padrões da indústria norte-americana de cinema seria um sinal de que o cinema brasileiro estava finalmente se desenvolvendo. Um sinal do Milagre.

Para evidenciar todas estas qualidades de *Independência ou Morte*, segundo critérios do próprio governo, os representantes do regime militar utilizam argumentos comuns à crítica cinematográfica jornalística, chamados de “entimemas” nos estudos

de retórica. A produção de sentido por parte dos críticos, bem como os recursos retóricos usados na escrita, será explorada adiante.

### **1.3.3 *Independência ou Morte pela crítica***

Como um elemento de produção de sentido, a crítica cinematográfica está inserida no circuito produção-circulação-consumo do processo cultural. Parte-se do princípio de que uma obra de arte não chega a sê-lo se não for recebida. Ainda, a recepção é imprescindível para a obra completar sua função no circuito, quando ganha novas significações – em especial na etapa do consumo, quando cumpre a função de educar. Tratando especificamente do cinema, ele participa de um duplo devir, o de si próprio, como obra de arte, e o do sujeito que o lê. Um produto cinematográfico, assim, é objeto de reflexão hermenêutica, que se converte em uma experiência que modifica quem o experimenta. O crítico faria parte de um momento estrutural da compreensão, ao antecipar o sentido da película. Ele primeiro entende-se neste objeto para, em seguida, destacar e racionalizar a própria opinião sobre a obra (ALTMANN, 2008, p. 614).

Dessa forma, o fenômeno hermenêutico do cinema é um componente do encontro entre espectador, crítico e filme. A crítica tem o papel de mediação neste encontro, por oferecer uma interpretação das significações originais da obra, elaboradas no momento de produção do circuito cultural. Em outras palavras, o crítico age e autoriza a comparação entre o filme, sua historicidade e a nova interpretação do espectador (ALTMANN, 2008, p. 615). O poder legitimador deste profissional faz com que ele também adquira uma função persuasiva entre o público consumidor de cinema. A persuasão e legitimação da crítica remonta ao século XVIII, na Europa Ocidental, com a profissionalização e publicização dos artistas, em especial no campo da pintura e da literatura. O crítico deveria auxiliar a crescente burguesia a desenvolver o bom gosto, como um pedagogo da sensibilidade (GOMES, 2006).

Com o cinema não seria diferente, campo que ainda tentava se afirmar como arte no final do século XIX e início do XX. As primeiras críticas cinematográficas descreviam o filme como um espetáculo da cultura de massa, centrando-se mais nos acontecimentos da exibição do que no conteúdo da película em si. Foi com a disseminação de periódicos especializados em cinema que a crítica passou a usar sistemas referenciais da literatura, sociologia, psicanálise e estruturalismo para

analisar os filmes (GOMES, 2006). Na década de 1960, com as publicações da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, a crítica se legitimou amplamente, sob o paradigma da política dos autores. O escritor passou a valorar a estética de um artista peculiar a partir de concepções políticas e ganhou, assim, a função de formar um espectador reflexivo, analítico e crítico, que deveria adotar uma postura ativa ao ter contato com uma obra fílmica (ALTMANN, 2008, p. 616).

A crítica, assim, saiu do âmbito estritamente estético e rumou em direção à política, movimento chamado de "crítica teórica" por Tim Bywater e Thomas Sobchack. Ela deveria identificar no discurso fílmico os sentidos ocultos, por meio da relação entre modo de produção, contexto social, político e ideológico (ADAMATTI, 2012, p. 178). Geralmente, os críticos eram cineastas ou cinéfilos que se propunham a escrever sobre o tema, por isso não abordavam com muita profundidade as teorias usadas na análise fílmica:

Os ensaios eram escritos mais por inspiração no próprio filme e nas discussões sobre as impressões sentidas pelos cinéfilos em seus espaços apropriados (especialmente os cineclubes) e menos baseados em teorias sobre "postulados da crítica", ou análises cinematográficas. Sendo assim, poder-se-ia dizer que o ensaio crítico consistia em uma teorização livre, tomada, por sua vez, como um fluxo de pensamento operado, cujo único método pré-estabelecido era o do autor. Amplamente baseada na autoria – ou na política dos autores, que não deve ser confundida com "teoria de autor" –, a crítica acabava por não incorporar plenamente análises derivadas da linguística, como a semiótica e as análises do discurso. Da mesma forma que a crítica literária ou a filosófica não produzem literatura ou filosofia, a crítica de cinema tampouco produziria teoria cinematográfica (ALTMANN, 2008).

Outra vertente da crítica cinematográfica, contemporânea à "crítica teórica", é a "crítica jornalística", que ganhou força após a década de 1930 com o desenvolvimento da indústria hollywoodiana e a popularização do cinema falado. Nesta perspectiva, o crítico deve avisar o leitor se vale a pena ou não assistir a um determinado espetáculo. Este tipo de texto era o que vigorava – e vigora – em jornais e revistas de grande circulação (GOMES, 2006).

Todo este movimento da "crítica teórica" e da "crítica jornalística" pode ser observado no Brasil. Maurício Caleiro (2011) descreve a crítica cinematográfica brasileira da década de 1920 como "pseudo-elitista" e conservadora, que tinha o modelo hollywoodiano de produção e narração como padrão de qualidade. Ela receberia uma análise sociológica com o trabalho de Moniz Vianna no jornal diário

*Correio da Manhã*, entre 1946 e 1973. Os diretores do Cinema Novo ganharam espaço no meio com a revista *Filme Cultura* na década de 1970, para lançar luz sobre as qualidades do cinema nacional. Entretanto, a maioria dos críticos das redações de jornais ainda tinham como modelo a estética naturalista norte-americana (CALEIRO, 2011, p. 5-6).

Os profissionais que atuavam nas redações dos jornais e revistas de maior circulação do Brasil geralmente adotavam o modelo da “crítica jornalística” nos textos, estruturado em quatro componentes que integram uma estratégia de persuasão e mobilização do leitor para a aceitação ou não do produto fílmico. O primeiro é a evocação da narrativa fílmica, a descrição do enredo do filme, sem revelar o seu final. O segundo é um corpo de informações técnicas sobre a obra, como o gênero, o diretor, o elenco ou anedotas sobre a produção. O terceiro é uma série de argumentos sobre as qualidades ou defeitos da película e, por último, um juízo de valor que resume a argumentação. Além de hermenêutica, os textos exercem uma função retórico-argumentativa a partir de uma lógica indutiva e persuasiva. O crítico busca dados que confirmem a sua hipótese, o sentido que produziu para determinado filme (GOMES, 2006).

As críticas selecionadas aqui seguem principalmente o modelo jornalístico, com exceção dos textos de Jean-Claude Bernardet. O intelectual era bastante ativo na área cinematográfica, por meio da crítica, roteirização e direção. Bernardet acreditava que o crítico deveria participar da produção e circulação de ideias, para, desta forma, alterar a realidade e fortalecer a democracia. Por isso, seus textos se propunham a interferir no campo do cinema, oferecendo uma visão problematizada das linhas ideológicas e da linguagem nos filmes. O objetivo era buscar níveis menos perceptíveis e menos intencionais da película, além de discutir o papel que o cineasta desempenha na sociedade (ADAMATTI, 2014, p. 121-122). Esta perspectiva aproxima Jean-Claude Bernardet da “crítica teórica”, que se alia à proposta de “crítica participativa” do intelectual. A busca pelos níveis menos explícitos está presente nas observações de Bernardet sobre *Independência ou Morte*.

Originalmente publicada na revista Estudos Cebrap em 1973, o texto “Notas Sobre *Independência ou Morte*” (BERNARDET, 1978) não segue a estrutura convencional das críticas cinematográficas publicadas nos jornais de grande circulação, pois não tinha como propósito fazer uma recomendação e, sim, promover uma discussão entre os próprios cineastas e intelectuais do período – assim como

outros escritos de Bernardet (ADAMATTI, 2014, p. 122). A tese do autor parte da trajetória de José Bonifácio no longa-metragem, que, para ele, parece incoerente por estar suscetível às mudanças de humor do imperador. Isso seria uma consequência do vínculo entre D. Pedro I e o povo, relação que não precisaria de mediadores como ministros e demais instituições governamentais:

Instituições e ministros representam, portanto, uma camada inútil, historicamente dispensável, na relação dirigente-dirigidos; é compreensível que eles não sejam senão joguetes nas mãos arbitrárias do Imperador, de sua amante, dos cortesãos, dos maçons.

Quanto ao povo, a certeza de que existe uma harmonia entre ele e o dirigente torna desnecessário que ele manifeste a sua vontade, já que o dirigente sempre sabe qual é essa vontade. Por isso, este povo, tão falado nos diálogos, é quase inexistente no filme, a não ser que se considere como povo os amigos de Pedro que bebem com ele na taberna. No filme, o povo tem uma função decorativa, ele exhibe roupas coloridas nas ruas, nas casas dos nobres. E quando age, tem como função única: aclamar (BERNARDET, 1978, p. 209).

A passividade e homogeneidade do povo em *Independência ou Morte* não é um ponto observado na maioria das críticas que serão detalhadas adiante, postura que não escapa a Jean-Claude Bernardet. No ensaio *Qual é a história?* – parte da coletânea *Piranha no Mar de Rosas*, de 1982, e republicado no dossiê *Anos 70: Ainda sob a tempestade*, organizado pelo Instituto Moreira Sales (IMS) em 2005 –, o intelectual analisa a produção de filmes históricos no Brasil entre as décadas de 1910 e 1970, mencionando, inclusive, a película da Cinedistri. Como já abordado na introdução, a categoria fílmica sempre se baseou em uma historiografia de atos e figuras heroicas feita pelas elites: “A concepção heroica e pomposa da história, os grandes vultos, a história pacífica é o que se encontra na maior parte dos filmes históricos brasileiros, independentemente de qualquer pressão governamental” (BERNARDET, 2005).

Jean-Claude Bernardet aponta que a crítica contribui para ratificar esta visão de história, a partir de comentários que classificam um filme histórico como “naturalista” ou “artificial”. Esta característica está presente nos telegramas do governo e nos textos dos outros críticos, usada como um recurso retórico de indução e persuasão. Para compor a estrutura “enredo/informações técnicas/argumentos/juízo de valor”, os autores se utilizam de entimemas, argumentos fundamentais que se sustentam em crenças, estereótipos e ideias amplamente aceitas pelos leitores

(GOMES, 2006). É esta categoria que abrange os comentários sobre o naturalismo ou artificialidade de um filme histórico, que, para ser considerado “bom” pela crítica convencional, precisa cumprir o requisito de reconstituição fiel da época em que se passa a narrativa. Outras categorias retóricas também são fundamentais para a elaboração da crítica, como o “inventio”, “dispositio” e “elocutio”<sup>32</sup>. Aqui me concentrarei no entimema, pois nos textos selecionados é a categoria que aborda perspectivas sobre o filme histórico nacional.

As críticas na grande imprensa sobre *Independência ou Morte* começaram a ser publicadas na semana de estreia do filme. Um dos críticos de maior prestígio do país, Ely Azeredo<sup>33</sup>, escreveu para o *Jornal do Brasil* que, apesar da produção competente que deixa o público absorto na atmosfera romântica, a película “não ambicionava ir além dos compêndios ginasiais”:

Seria demais, quando tantos salões e jardins aguardavam no programa D. Pedro I e a Marquesa de Santos (Glória Meneses) – cujas exaltações amorosas e conflitos consequentes eram o atrativo comercial mais óbvio – procurar analisar, ainda que sem mergulhos profundos, todas as circunstâncias principais que marcaram a ascensão de Pedro a Príncipe Regente, o retorno de D. João VI a Portugal, a crescente sintonia de Pedro com os anseios dos brasileiros, os conflitos Lisboa-Rio, a criação do Império brasileiro e o complexo gráfico político que levou à Abdicação (AZEREDO, 1972).

A necessidade de resumir o processo de Independência, para Azeredo, tornou os episódios históricos difíceis de serem assimilados por parte do público. O crítico prossegue com elogios à atuação de Tarcísio Meira, Glória Menezes e Kate Hansen e à direção de Carlos Coimbra, em especial na reconstituição da tela *Independência ou Morte* (1888), de Pedro Américo. O uso do entimema aparece em seguida:

---

<sup>32</sup> As três categorias estruturam um conteúdo do ponto de vista da retórica. A “inventio” abrange o processo de absorção de conhecimento para ser transmitido a outras pessoas. A “elocutio” envolve a estruturação da fala ou do texto. Por último, a “elocutio” é a fala em si, ou seja, a crítica estruturada e materializada (GOMES, 2006).

<sup>33</sup> Considerado o criador do nome Cinema Novo, apesar de ter se distanciado dos cinemanovistas, Ely Azeredo era crítico de cinema profissional, coordenou a revista *Filme Cultura* e escreveu para jornais de grande circulação, como *A Noite*, *Tribuna da Imprensa*, *Gazeta de Notícias* e *Jornal do Brasil*. Ele também idealizou a criação de “cinemas de arte” no Brasil e fundou o Mesbla em 1959 e o Alvorada, em 1960. Era bastante ativo no meio cinematográfico e participou da organização de diversas mostras, como o Festival Humberto Mauro (1961) e Mostra Internacional de Filmes para a Juventude (1973). Para saber mais sobre o trabalho de Ely Azeredo, ver ROCHA, 2017.

As qualidades animadoras do filme avultam mais no que pretende impressionar a retina do espectador (**a reconstituição de época, convincente, apesar das concessões ao charmoso e ao show de cores e plumas no vestuário feminino**; a agitação segura da câmara; a beleza da fotografia em cores), do que no que se destina a provocar reflexão sobre os acontecimentos (AZEREDO, 1972, grifo nosso).

Por fim, o autor emite seu juízo de valor e recomenda o espetáculo, chamando-o de “um dos momentos mais felizes do cinema brasileiro”. O crítico e jornalista Alberto Silva<sup>34</sup> também menciona a falta de reflexão sobre os acontecimentos na produção de Oswaldo Massaini, argumento central do texto publicado em uma pequena coluna no *Correio da Manhã*, em 7 de setembro de 1972:

Uma película feita à imagem e semelhança dos órgãos oficiais brasileiros, *Independência ou Morte* restou uma obra confeccionada para satisfazer os círculos defensores de uma visão glamourizada, colorida, romântica e agradável da história nacional. [...] O resultado desse apelo à historiografia oficial castrou a exposição verdadeira da Revolução independentista, **omitindo inclusive a participação popular**, as pressões dos insurretos sobre a Corte, a guerra travada com as forças portuguesas após a libertação, etc. A impressão resultante de *Independência ou Morte*: a liberação foi uma dádiva de D. Pedro ao País e não uma conquista do povo brasileiro, conseqüente de uma luta travada ao longo de duas décadas e nas quais foram sacrificados muitos patriotas (SILVA, 1972, grifo nosso).

Apesar das duras críticas à representação da história no longa-metragem, Alberto Silva emite um juízo de valor semelhante ao de Ely Azeredo: “*Independência ou Morte* padece as falhas inerentes à sua ingênua abordagem histórica, mas é um filme bonito, **tecnicamente bem realizado** e bastante assistível como espetáculo” (SILVA, 1972, grifo nosso).

A jornalista Helena Silveira<sup>35</sup>, da *Folha de S. Paulo*, enaltece a beleza de *Independência ou Morte*. Na coluna *Helena Silveira vê TV* de 10 de setembro de 1972, ela concentra-se na performance e na aparência física dos atores escalados. Para

<sup>34</sup> Alberto Silva era o principal nome da crítica cinematográfica baiana nas décadas de 1950 e 1960. Radicado no Rio de Janeiro, escreveu para os jornais *Correio da Manhã*, *Última Hora*, *Tribuna da Imprensa*, *Jornal do Commercio* e *O Globo*. Também atuou como diretor e roteirista. Para saber mais, ver SETARO, 2012.

<sup>35</sup> A jornalista e escritora paulistana Helena Silveira (1911-1984) era irmã de Dinah Silveira de Queiroz. Ambas faziam parte de uma família influente no universo literário, sendo autoras de contos, romances e peças de teatro. Como jornalista, Helena Silveira foi uma das primeiras mulheres a integrar a redação do jornal *Folha da Manhã*, em 1944. Também comandava programas de entrevistas na TV Paulista e na rádio Excelsior. Ela escreveu colunas sociais, mas ficou conhecida pela crítica televisiva, feita nas décadas de 1970 e 1980 (MATTOS, 2021).

ela, Kate Hansen atualiza a representação de D. Leopoldina ao encarnar um padrão de beleza contemporâneo, enquanto Glória Menezes não atende às expectativas de interpretação da Marquesa de Santos, vista como uma mulher voluptuosa e mandona. Os demais personagens teriam sido muito bem interpretados por Dionísio Azevedo, Tarcísio Meira e Heloisa Helena. A jornalista escreve que o filme conseguiu ser tão belo devido aos talentos que Oswaldo Massaini emprestou da televisão, como Campello Neto. Por fim, ela analisa a visão de história apresentada:

Claro que as criaturas de **Independência ou Morte** não são as mesmas, por exemplo, da História do Brasil de Rocha Pombo que deglutimos, na infância. Os **portraits** assinados pelos bons artistas fazem rostos muito mais belos que os do modelo. Assim, o filme de Massaini fica-nos como uma idealização de fatos históricos. Suas figuras não poderiam ser assinadas por Felini ou Visconti (SILVEIRA, 1972, p. 51).

Apesar da idealização dos fatos históricos, Helena Silveira acredita que *Independência ou Morte* não traz uma visão tão edulcorada da história do Brasil, destoando-se assim da opinião dos colegas: "A visão do filme é válida e sobretudo, necessária neste momento em que a gente pensa na pátria com tôdas as ingênuas rimas que vão de Brasil, côr de anil, glórias mil até amor febril." (SILVEIRA, 1972, p. 51).

A beleza do filme também é destacada pela escritora Dinah Silveira de Queiroz<sup>36</sup> na coluna *Jornalzinho Pobre* do *Jornal do Commercio*, publicada no mesmo dia que a crítica de Ely Azeredo e Helena Silveira, em 10 de setembro de 1972. Ao comparar *Independência ou Morte* com *...E o Vento Levou* (Victor Fleming, 1939) e *Guerra e Paz* (Sergei Bondarchuk, 1966), a autora argumenta que estruturar o roteiro a partir da trajetória de vida de D. Pedro I foi uma decisão acertada, embora haja uma falta de unidade na narrativa, devido à curta duração do filme para apresentar os acontecimentos históricos. Para Queiroz, o cuidado na produção resultou no "filme mais belo do Brasil":

---

<sup>36</sup> A romancista Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982) foi a segunda mulher a integrar a Academia Brasileira de Letras. Ela se aventurou no gênero histórico com *Os Invasores* (1964), romance comemorativo aos 400 anos de fundação da cidade do Rio de Janeiro. Na mesma década lançou uma biografia da Princesa Isabel. Mais informações sobre a vida da escritora estão disponíveis em DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ, 2017.



Antes de tudo é um filme lindíssimo, plasticamente elaborado com um cuidado que surpreende em produção feita em apenas dez semanas. A maior parte das cenas foram filmadas no Itamarati – hoje praticamente um museu – com pequenina representação diplomática, no Rio. Até mesmo quando apreciamos tomadas feitas na mansão da Marquesa de Santos, elas se encadeiam com outras dentro do Itamarati, ou na Fundação Casto Maya. Não houve, portanto, o receio de abusar dos belíssimos interiores do Palácio Itamarati, que servia sempre numa e noutra ocasião para as filmagens de *Independência ou Morte*.

Mas o Rio Antigo, através da Praça Quinze, da Quinta da Boa Vista, do Jardim Botânico, explode num aproveitamento magnífico. **A cena de nossa proclamação da Independência, reproduzindo integralmente o quadro de Pedro Américo, fez explodir em aplausos a plateia de Brasília** (QUEIROZ, 1972, grifo nosso).

O texto continua com elogios a atuações e se encerra com menções a outros filmes históricos produzidos no mesmo ano, definindo o projeto de Oswaldo Massaini como um marco do cinema nacional.

O entimema do “filme bem produzido” também foi usado para desaprovar a reconstituição histórica, que daria um aspecto artificial às cenas, como escrevem Pola Vartuck e Roberto Brandão. A crítica, jornalista e atriz comparou *Independência ou Morte* com as telenovelas brasileiras, definindo-o como “a melhor novela jamais filmada no Brasil” em texto publicado em *O Estado de S. Paulo* no dia 7 de setembro. A autora elogia atuações e a produção bem feita, para depois apontar a artificialidade das cenas de rua e o “mau gosto” dos letreiros. Para ela, o filme nos dá uma aula divertida e movimentada da História do Brasil, mesmo que não possa ser considerado “genuinamente brasileiro em sua concepção ou realização”: “mas Carlos Coimbra, partindo de um script perfeito e inteligentemente elaborado, e aproveitando os bons diálogos de Abílio Pereira de Almeida, realizou um filme bem cuidado e bem produzido, destinado a penetrar em todas as camadas populares” (VARTUCK, 1972).

Em texto publicado na *Revista Veja* na Semana da Pátria de 1972, Roberto Brandão compara *Independência ou Morte* a *O Nascimento de uma Nação* (D.W. Griffith, 1915) e *Outubro* (Sergei Eisenstein, 1928) por também tratarem de episódios de emancipação política. Para o crítico, o Brasil demorou para ter um filme histórico sobre este período por falta de recursos e problemas técnicos, mas o lançamento da Cinedistri é um exemplo da organização da indústria. Sobre a reconstituição de época, Brandão destaca o cuidado na escolha de locações que fossem autênticas, como na cena de reprodução da tela de Pedro Américo. Contudo, tamanho cuidado fez com que os ambientes e a atmosfera do filme parecessem muito límpidos e insípidos:

Neste ambiente, é fácil perceber a mais grave limitação de *Independência ou Morte* e o quanto ele ficou longe de ser um épico: **não existe uma única mancha, um borrão, uma rachadura sequer que servisse de prova de que pelo local passavam pessoas vivas**. Como as roupas nunca foram usadas por ninguém, os atores dentro delas têm sempre o ar de bonecos de cera guardados num museu. Tão rígido e frio quanto os atores é o filme inteiro. E, como eles, seu destino provável será também um museu, tão logo terminem as comemorações em que ele se baseia e às quais é dedicado (BRANDÃO, 1972, grifo nosso).

Em suma, do ponto de vista destes críticos, *Independência ou Morte* merecia ser assistido por seu caráter de espetáculo e não por ser educativo ou reflexivo, ao contrário do que argumentaram o presidente Médici, o coronel Octávio Costa e o ministro Jarbas Passarinho. Apesar dos seis críticos elogiarem o cuidado técnico para representar o Brasil de 1822, eles divergem sobre a eficácia do testemunho do passado. O principal aspecto avaliado é a capacidade de ilusão do filme histórico, além das qualidades de produção semelhantes às do cinema dos Estados Unidos. Ao estruturarem os textos a partir destes argumentos, Ely Azeredo, Alberto Silva, Dinah S. Queiroz, Pola Vartuck e Roberto Brandão compartilham com Oswaldo Massaini a preocupação do desenvolvimento do cinema nacional como indústria, alinhada à política cultural do regime militar que ansiava por uma produção cinematográfica viável comercialmente. O texto de Helena Silveira não enfoca esse tema, atendo-se às personagens e à representação de figuras históricas.

As críticas também divergem sobre a didática da narrativa. Para Ely Azeredo e Dinah S. Queiroz, *Independência ou Morte* falhou no seu intuito de educar a população brasileira exatamente por se fiar na linearidade da história oficial, tentando incluir todos os marcos do Primeiro Reinado em um filme com apenas duas horas de duração – tantas menções a fatos histórico tornaram o conteúdo difícil de ser assimilado. Já Helena Silveira enxergou uma atualização bem-vinda, e até contestadora, da história oficial escrita no final do século XIX para 1972.

É preciso ressaltar que os críticos não eram apoiadores do governo, mas que a gestão pós-1964 dos militares introduziu as demandas dos profissionais do meio cinematográfico às políticas culturais adotadas, conforme apontado por José Mario Ortiz Ramos (1982, p. 92). Ainda, o tom de metade das críticas é uma manifestação do clima do Milagre, expressado nos cenários e figurinos exuberantes. Os autores da outra metade consideraram problemática a representação glamourizada da

Independência do Brasil, como é o caso de Ely Azeredo, Alberto Silva e Jean-Claude Bernardet, que se aprofundou mais na questão. Pola Vartuck também compartilha desta visão mais crítica em relação à representação, ao afirmar que *Independência ou Morte* não é “genuinamente brasileiro”, em especial pela estética adotada.

Nesta abordagem desaprovadora da representação da emancipação política brasileira, os críticos Jean-Claude Bernardet e Alberto Silva se concentraram na noção de “povo” presente no longa-metragem. O povo como ornamento de cena é um recurso usado logo na abertura de *Independência ou Morte*, quando se evidencia a importância do apoio popular para o monarca continuar no poder. No decorrer do filme vemos como o primeiro imperador do Brasil se relaciona com esse povo, um grupo homogêneo de homens brancos que se assemelha mais a uma entidade que paira sobre os acontecimentos históricos. Quando debatem a situação política do país no Botequim da Corneta, suas opiniões servem apenas para educar o espectador sobre as qualidades de D. Pedro I que permitiram o nascimento de uma nação independente. Como escreve Bernardet, a única função deles na película é aclamar, mesmo papel que a população brasileira deveria desempenhar durante as celebrações do Sesquicentenário.

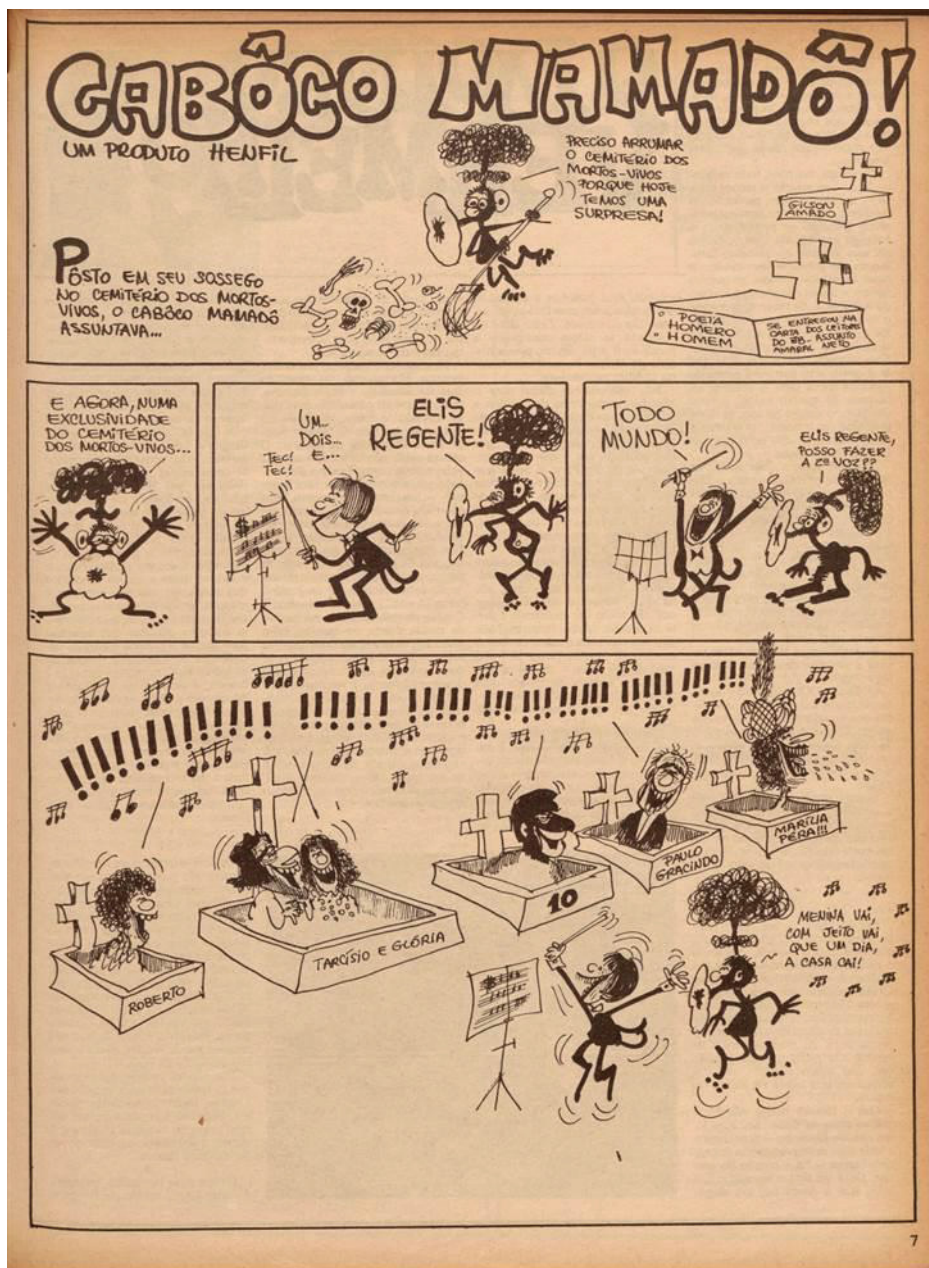
#### **1.4 Um filme proscrito: novos sentidos após 1972**

“Pela minha palavra de honra, pela minha mãe, pelo meu pai, pelos meus antepassados, não me deram um centavo, não me encomendaram nada” (MASSAINI, 1989). Foi assim, com juramentos, que Oswaldo Massaini respondeu à equipe do MIS de São Paulo quando indagado sobre *Independência ou Morte*, em 1989. A postura defensiva em relação ao filme marcou as falas de seus realizadores anos após a estreia, sempre que questionados sobre quem financiou a produção. Se em 1972 o longa-metragem sobre D. Pedro I era exaltado como um modelo da capacidade da indústria cinematográfica brasileira, a partir da década de 1980 ele se tornou um produto cultural proscrito, símbolo do auge de uma ditadura que enganou, censurou e torturou.

Na parte final deste capítulo, vou abordar as interpretações autojustificadoras dos realizadores do filme após a Redemocratização. O objetivo não é oferecer uma resposta definitiva sobre até que ponto os militares se envolveram na produção, mas mostrar que *Independência ou Morte* deixou de ser visto como um sucesso de público

para entrar na memória coletiva como uma produção colaboracionista na década de 1980. Isso não significa que, em 1972, ele já não fosse considerado uma película conivente com o regime. Em uma das edições de *O Pasquim* daquele ano, por exemplo, os atores Tarcísio Meira e Glória Menezes foram enterrados no cemitério dos mortos-vivos do Cabôco Mamadô de Henfil, junto a outros artistas que convocaram a população a participar do Encontro Cívico Nacional (O PASQUIM, 1972, p. 7):

Figura 3



O casal Tarcísio Meira e Glória Menezes, que interpretam D. Pedro I e Domitila de Castro em *Independência ou Morte*, são enterrados no cemitério dos mortos-vivos do Cabôco Mamadô. Créditos: *O Pasquim*, 1972.

*Independência ou Morte* acabou por integrar a memória construída sobre a Ditadura Militar durante o processo de redemocratização. Como explica Janaína Martins Cordeiro, assim como os anos de ouro do governo Médici se transformaram em anos de chumbo, a euforia sobre o filme histórico da Cinedistri foi substituída por acusações de alienação. A produção se tornou uma antítese do Cinema Novo, o bom cinema, verdadeiramente nacional e símbolo da resistência. *Independência ou Morte* seria um cinema alienado, um porta-voz da Ditadura Militar (CORDEIRO, 2012, p. 177-179). E supostamente teria sido financiado por ela.

No decorrer das décadas, os realizadores passaram a negar o envolvimento de representantes do governo Médici na produção e até dizer que *Independência ou Morte* fazia críticas ao regime. Em depoimento para a tese de doutorado de Luciano Vaz Ferreira Ramos, o roteirista Lauro César Muniz citou cenas que fariam referência a atitudes totalitárias do governo:

Por causa disso, a ditadura muito espertamente, abraçou o filme, tratando-o como se fosse um produto seu. O que não é verdade! A imprensa precisa analisar com mais profundidade isso tudo. Basta assistir o filme para ver que não existe cena alguma ou qualquer relação ideológica com a ditadura então instalada. Ao contrário, **há momentos em que ele [o filme] até se refere aos processos daquela ditadura, como por exemplo, a passagem em que D. Pedro I, de forma absolutista, fecha o parlamento. O José Bonifácio cumprimenta os canhões, dizendo “à sua Majestade”, numa clara alusão crítica ao poder militar.** Naquele tempo qualquer menção ao totalitarismo era vista com muito rigor, mas, a ditadura resolveu fechar os olhos para esta cena e com isso, numa jogada de marketing, assimilou o filme que, desde a estreia, já um grande sucesso de público (MUNIZ apud RAMOS, L.V.F., 2014, p. 286, grifo nosso).

Já o diretor Carlos Coimbra argumentou que o fato do governo federal proibir o uso da carruagem do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro e das fardas originais dos Dragões da Independência comprovava que *Independência ou Morte* foi realizado sem ajuda oficial alguma: "essa interpretação que se espalhou pela mídia, segundo a qual o filme teria sido patrocinado pelo governo, foi um dos maiores equívocos da história do cinema brasileiro" (COIMBRA apud RAMOS, L.V.F., 2014, p. 286). Coimbra deu os mesmos exemplos em depoimento ao crítico de cinema Luiz Carlos Merten, em 2004, e negou veementemente que o filme fosse uma propaganda do governo Médici:

Nunca imaginei que o pessoal da crítica, os jornalistas de maneira geral, pudesse pensar que o nosso filme foi feito para promover a ditadura. Até

compreendo a posição dessas pessoas. O regime era antidemocrático, havia tortura, violência. Neste quadro, podia parecer que a utilização do filme pelo governo fosse algo planejado, mas não foi. Aconteceu, simplesmente. [...] Queríamos aproveitar a data, o Sesquicentenário da Independência. Queríamos resgatar um sentimento nacional, não servir ao regime militar. Talvez, se tivéssemos recusado o oferecimento do governo para lançar o filme, isto ficasse mais evidente, mas eu realmente não tinha esse poder e nem sei como reagiria, se o tivesse. Foi uma decisão do produtor, mas não vou ser hipócrita de jogar a culpa no Massaini, pois é claro que, depois de tanto esforço, de tanto murro em ponta de faca, eu também queria que o filme fosse visto. Foi um erro, talvez, mas como no caso do *Madona de Cedro*, eu gostaria que *Independência ou Morte* fosse visto pelo que está na tela e não por todas essas histórias que são de bastidores (COIMBRA apud MERTEN, 2004, p. 230).

Na mesma entrevista, o diretor disse que o filme acabou se tornando uma maldição para sua carreira, que entrou em decadência a partir da década de 1980<sup>37</sup>. O último longa-metragem que dirigiu foi *Os Campeões*, em 1983. Depois fez alguns trabalhos para a televisão e iniciou um projeto de refilmar seus filmes do cangaço, sem sucesso. Tentou também filmar a vida do Padre Anchieta em 1997, na ocasião dos 400 anos da morte do religioso, porém a ideia não saiu do papel (MERTEN, 2004, p. 28, p. 235). Quando faleceu, em 2007, a polêmica sobre o envolvimento dos militares na realização de *Independência ou Morte* voltou a ser discutida na grande imprensa, o que levou o produtor-executivo Aníbal Massaini Neto a se manifestar por meio de nota, publicada no blog do crítico Luiz Zanin no jornal *O Estado de S. Paulo*:

*Independência ou Morte*, foi uma iniciativa nossa, produzido integralmente com recursos próprios e nunca submetido a qualquer crivo, análise, sugestão ou imposição.

Esclareço-lhe, que o filme foi sim um enorme sucesso de público, no mesmo nível dos recordistas, e é, disparado, o filme brasileiro de maior público em televisão, em razão de suas incontáveis exibições e dos expressivos índices de audiência que sempre obtém.

Como sempre acontece, todos os Presidentes querem sempre recepcionar os vencedores de todas as atividades. Com *Independência ou Morte*, não foi diferente, até porque, de fato, aquele Governo nada fez de expressivo para as comemorações da nossa independência e pegou carona com o filme (NETO apud ZANIN, 2007).

Dizer que o governo não fez nada de expressivo para o Sesquicentenário é um exagero, mas foi a forma que Aníbal Massaini encontrou para defender o legado de

---

<sup>37</sup> Além de dirigir um filme considerado colaboracionista, Carlos Coimbra teria interferido no lançamento do documentário *Iracema – Uma Transa Amazônica* (Jorge Bodanzky, 1974). O diretor teria entrado em contato com o chefe do departamento de censura do governo para pedir que apenas o seu filme, *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979), usasse o nome da personagem de José de Alencar. O pedido faria com que Coimbra fosse ostracizado no meio cultural e cinematográfico (CORDEIRO, 2012, p. 182).

Carlos Coimbra e do próprio pai. Seis anos depois, ele diria ao jornalista Miguel de Almeida que achava um absurdo a acusação de *Independência ou Morte* ter sido feito a pedido da Ditadura. Afinal, na concepção do filho de Massaini, um filme oficial não comoveria tanto as pessoas, não seria aplaudido de pé pelo público em 1972. Ainda, seria impossível os militares terem encomendado o longa-metragem à Cinedistri, pois eles só teriam tomado conhecimento da produção quando ela foi enviada para o departamento de censura da Polícia Federal, em Brasília:

O ministro Jarbas Passarinho viu umas fotos “30 por 40” que eu mostrei pra ele numa reunião que tivemos para falar sobre política do cinema brasileiro, onde estava o Roberto Farias, o Luís Carlos Barreto, o Benito Viana, Nelson Pereira dos Santos. Quando acabou a reunião, eu disse: “ministro, gostaria de lhe mostrar estas fotos”. “O que é isso? Está feito?” Falei “quase pronto” (NETO, 2013).

O argumento não se sustenta, pois, de acordo com a documentação levantada para esta pesquisa e por outros historiadores que investigaram *Independência ou Morte*, o ministro Jarbas Passarinho foi informado sobre o projeto da Cinedistri em 1971, na mesma época em que Oswaldo Massaini anunciou para a imprensa a realização de um filme sobre D. Pedro I.

O eterno galã que encarnou o primeiro imperador do Brasil também foi cobrado pela sua participação no longa-metragem. Décadas depois de ser enterrado no cemitério de Cabôco Mamadô, Tarcísio Meira sairia em defesa de *Independência ou Morte* e de Oswaldo Massaini. Para ele, o ufanismo da década de 1970, fortalecido pelo Sesquicentenário, era o principal motivo da realização do filme (MEIRA, 2019). O ator mais uma vez insistiu que a produção foi uma iniciativa exclusiva de Massaini, feita “no peito e na raça” pelo dono do Cinedistri, como diria ao jornalista Pedro Bial em 2019.

Lauro César Muniz, Carlos Coimbra e Aníbal Massaini Neto sustentaram suas falas em quatro argumentos principais para negar a suposta encomenda do governo Médici para o Sesquicentenário. O primeiro é o ataque à imprensa, à grande mídia, que não fizera o trabalho correto de apuração dos fatos à época e nas décadas seguintes. O segundo são os bastidores da produção, que ofereceriam pequenas anedotas para comprovar uma falta de apoio oficial. O terceiro é a fonte de financiamento, que teria vindo apenas de Oswaldo Massaini. O quarto e o último é o que podemos chamar de “clima do momento”, o ufanismo e as festas cívicas que

marcaram o ano de 1972. Afinal, o lançamento de *Independência ou Morte* seria apenas mais um evento no calendário de comemorações, que contaram com a participação em massa da população. Os brasileiros queriam celebrar os 150 anos da Independência do Brasil, por isso lotaram as salas de cinema para ver D. Pedro I dar o Grito do Ipiranga. Como um filme que foi aplaudido de pé, um sucesso de bilheteria e de audiência na TV aberta, poderia ser um símbolo da Ditadura Militar?

Oswaldo Massaini e Tarcísio Meira recorreram aos dois últimos argumentos para defender *Independência ou Morte* das acusações de colaboracionismo. Para ambos e demais realizadores, o filme teria sido usurpado pelos militares, que tiraram vantagem do sucesso comercial da produção durante o Sesquicentenário. No entanto, a partir da documentação levantada, percebe-se que houve também um movimento contrário, ou seja, que Massaini tirou proveito do momento cívico para obter apoio estatal para as produções da Cinedistri e obter capital financeiro e social, adotando um comportamento de colaboracionismo oportunista durante uma década de suposto crescimento econômico do país.

*Independência ou Morte* era símbolo do Brasil do Milagre em 1972 e, dez anos depois, se tornou um produto cultural proscrito por ter sido realizado durante os anos de chumbo da Ditadura Militar. Contudo, o processo de geração de sentidos em torno do filme sobre a vida de D. Pedro I não se encerrou. Esse moto-perpétuo de significados é perceptível nos comentários das versões digitais do longa-metragem disponibilizadas no YouTube a partir dos anos 2000, cuja análise renderia uma pesquisa à parte. Ainda, a produção figura em listas de filmes sobre a história do Brasil publicadas em sites que oferecem conteúdo para estudantes que estão se preparando para o Enem e para o vestibular<sup>38</sup> – resgatando, assim, a função educativa da película tão enaltecida em 1972 pelos representantes do governo Médici. No meio político, *Independência ou Morte* foi mencionado em 2019 no discurso de posse do então ministro das Relações Exteriores do governo Bolsonaro, Ernesto Araújo, ao falar sobre a emoção de trabalhar no Itamaraty, que seria uma espécie de "túnel do tempo, onde os heróis estão vivos":

Eu me lembro da emoção que eu senti pela primeira vez, quando era Terceiro Secretário, que subi as escadas para este terceiro andar, e vi, logo ao subir a escada, o quadro da Coroação de Dom Pedro I e o quadro do Grito do

---

<sup>38</sup> Um deles é o Guia do Estudante, da Editora Abril. A lista pode ser consultada em GUIA DO ESTUDANTE, 2011.



Ipiranga. Imediatamente, eu, que tinha 22 anos, me lembrei de quando tinha 5 anos e assisti maravilhado no cinema ao filme "Independência ou Morte", com Tarcísio Meira e Glória Menezes. E pensei: então tudo isso existe, né? Tudo isso existe... e tudo isso é aqui! (ARAÚJO, 2019).

Por fim, em 2021, o falecimento do ator Tarcísio Meira fez com que o D. Pedro I da produção da Cinedistri voltasse a ser mencionado nos grandes veículos de comunicação, como um dos papéis mais marcantes da extensa lista de personagens que o galã interpretou em mais de 60 anos de carreira. E que novos sentidos *Independência ou Morte* ganhará em 2022, quando completará cinquenta anos de seu lançamento e será comemorado o Bicentenário da Independência?

Neste capítulo, foram situadas as políticas culturais da Ditadura Militar voltadas ao cinema e os principais eventos das comemorações do Sesquicentenário para apreender a produção de sentidos legitimadores sobre *Independência ou Morte*. Os argumentos usados pelos realizadores do filme, representantes do governo Médici e críticos cinematográficos apoiam-se nos discursos que circulavam naquele período, que contribuíram para o fascínio e a pompa em torno da produção histórica da Cinedistri. Em 1972, o filme do imperador materializava o potencial de uma indústria que deveria crescer no mesmo ritmo que o país do Milagre, ao mesmo tempo que contribuía para a integração nacional, por disseminar a história oficial sobre a Independência do Brasil em forma de espetáculo por todo o território da nação. O tempo pedagógico presente na película é ordenado a partir da trajetória do herói do Sesquicentenário, do líder que libertou a colônia da metrópole às margens do Ipiranga. Um monarca que, assim como os militares em 1964, não havia sido eleito, mas aceito pelo povo. A forma como a representação de D. Pedro I em *Independência ou Morte* contribuiu com os usos políticos do passado durante a Ditadura Militar será analisada no próximo capítulo.

## Capítulo 2: AS SUÍÇAS DO IMPERADOR

### Interdiscursividade e intericonicidade na representação de D. Pedro I

Foi difícil eu me convencer de que deveria fazer o filme, porque ele [D. Pedro I] iria dizer coisas como, por exemplo, "independência ou morte" ou "diga ao povo que fico". [...] É muito difícil você fazer alguma coisa que as pessoas sabem exatamente o que você vai dizer, o que você vai fazer... Todo mundo já sabe. "Como é para o bem de todos e felicidade geral da nação, diga ao povo que fico"... Todo mundo sabe isso de cor desde os seis anos de idade. Mas, sim, um "estou pronto", que ninguém conhecia. Então aquilo me salvou, porque desarmou o público (MEIRA, 2015).

Não é caco, é a verdade. É a história do Brasil que suprimiu um trecho da fala dele. "Como é para o bem de todos" e a gente pensa "felicidade geral da nação, diga ao povo que fico". Mas é "felicidade geral da nação, estou pronto". Isso tinha na fala dele (MEIRA, 2019).

**Figura 4**



Tarcísio Meira modelando as icônicas suíças de D. Pedro I em foto dos bastidores de *Independência ou Morte*. Créditos: AMARAL, José. Fotografia sem nome. 1972a. 1 fotografia. 480x323 pixels. Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://www.bcc.org.br/fotos/841855>. Acesso em 11 dez. 2021.

Tarcísio Meira teve uma carreira de mais de seis décadas como ator de teatro, cinema e telenovelas. Nas pequenas telas, interpretou mais de 60 papéis, em produções da TV Tupi, da TV Excelsior e da Rede Globo. Nas grandes, protagonizou 22 longas-metragens, trabalhando lado a lado de cineastas como Glauber Rocha, Walter Hugo Khouri, Anselmo Duarte e Bruno Barreto. Era um intérprete versátil, mas entrou para a memória do grande público como o “eterno galã” da teledramaturgia

brasileira. 2-5499 *Ocupado* (TV Excelsior, 1963), *Sangue e Areia* (TV Globo, 1967), *Irmãos Coragem* (TV Globo, 1970) e *Roda de Fogo* (TV Globo, 1986) são alguns exemplos de uma vasta lista de novelas em que Tarcísio Meira emprestou suas qualidades físicas de galã para os protagonistas (TARCÍSIO MEIRA, 2008). E o D. Pedro I de *Independência ou Morte* também foi um deles.

A imagem do primeiro imperador do Brasil ficou fortemente associada à de Tarcísio Meira. Quatro anos após a estreia de *Independência ou Morte*, o ator encarnou novamente o monarca em uma ponta na novela *Saramandaia* (TV Globo, 1976). Décadas depois, quando participava de entrevistas sobre sua carreira, o galã era questionado sobre o papel de D. Pedro I e contava anedotas de bastidores. A que se repete nas duas entrevistas selecionadas para este capítulo, uma para o programa *Roda Viva* (TV Cultura), de 2015, e outra para o *Conversa com Bial* (Rede Globo), de 2019, é a da motivação para aceitar interpretar o imperador.

O ator contou que o fator decisivo foi a fala da sequência do Dia do Fico, que seria uma “verdade” escondida pela história. Por trazer a frase que supostamente D. Pedro I teria dito ao decidir ficar no Brasil, Tarcísio Meira conseguiria surpreender a plateia e ainda deixar sua atuação mais crível. As palavras em questão eram: "Como é para o bem de todos e felicidade geral da nação, estou pronto: diga ao povo que fico". No entanto, nem Tarcísio Meira nem o roteiro de *Independência ou Morte* mencionaram que a frase não fora dita e, sim, redigida em um edital retificador de um texto anterior feito pelo Senado e publicado na edição de 11 de janeiro de 1822 de *O Espelho* (LUSTOSA, 2006, p. 74). Tal texto tampouco era contundente como a fala que motivou o ator a aceitar o papel do imperador:

Convencido de que a presença de minha pessoa no Brasil interessa ao bem de toda a nação portuguesa, e conhecido que a vontade de algumas províncias assim o requer, demorarei a minha saída até que as Cortes e meu Augusto Pai e Senhor deliberem a este respeito, com perfeito conhecimento das circunstâncias que têm ocorrido (O ESPELHO, 1822 apud LUSTOSA, 2006, p. 74).

O debate, a disputa com as Cortes portuguesas e a troca de correspondências entre representantes da Coroa que levaram ao Dia do Fico (9 de janeiro de 1822) são apresentados de forma célere, em planos curtos, em *Independência ou Morte*. Apesar das elipses e das sequências de montagem que simplificam a narrativa histórica para torná-la mais agradável ao grande público, Tarcísio Meira e outros profissionais

envolvidos na produção insistiram em afirmar que o filme apresentava “a verdade” sobre a história do Brasil ao reencenar acontecimentos a partir de uma linguagem naturalista. Afinal, como um longa-metragem que tem um roteiro, uma cenografia e um figurino construídos a partir da consulta a mais de 500 documentos da época (FILME CULTURA, 1972a, p. 61) e da reencenação de pinturas históricas não poderia ser verdadeiro?

A interdiscursividade e a intericonicidade foram essenciais para que *Independência ou Morte* alcançasse um efeito de verdade e, assim, se alinhasse ao uso político do Sesquicentenário planejado pelo governo Médici – mesmo que não fosse uma das intenções explícitas dos realizadores do longa-metragem. O apoio nas pinturas históricas como um atestado de veracidade do que é apresentado na tela é um recurso comum aos filmes históricos e biográficos, cuja estratégia de marketing e propaganda é baseada principalmente nos esforços de pesquisa para sugerir uma versão fiel do passado (CUSTEN, 1992, p. 55).

Neste capítulo, explorarei as referências pictóricas que serviram como base para a representação do primeiro imperador do Brasil, em particular as telas produzidas por Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905). Ambos os pintores da Corte, por sua vez, utilizaram-se de elementos recorrentes da pintura histórica para contribuir com a narrativa de um momento fundacional da nação durante o Primeiro (1822-1831) e o Segundo Reinado (1840-1889), respectivamente – e que também está presente em *Independência ou Morte*. A combinação de elementos sedimentados em uma vasta produção pictórica tida como canônica e universal culminou em uma representação de D. Pedro I alinhada ao projeto da Ditadura Militar de 1972: um líder militar autoritário, porém carismático, cuja legitimidade não é questionada, apesar de manter vínculos com o colonizador. Tal liderança entendia as demandas de um povo passivo e homogêneo, sem precisar de intermediários ou consultá-lo, conseguindo assim integrar um vasto território cheio de potencialidades que, no futuro, poderia ser inserido na economia capitalista global.

A análise da relação entre o filme e as pinturas históricas foi dividida em quatro partes neste capítulo. Na primeira, investigarei os elementos pictóricos que denotam a entrada de D. Pedro I na vida política e sua predestinação como fundador da nação brasileira. As pinturas de Pedro Américo e Debret serão detalhadas na segunda e terceira partes para identificar as imagens que sobreviveram em *Independência ou*

*Morte* e contribuíram para a representação do imperador do Brasil como um líder enérgico e cativante. Por fim, a forma como os discursos verbais e visuais presentes no trabalho do diretor Carlos Coimbra, Pedro Américo e Debret combinam-se e servem como ferramenta retórica para o governo Médici será examinada.

No capítulo anterior, abordei a produção de sentidos em torno do filme como um todo. Daqui em diante, analisarei os sentidos que as imagens que constituem o longa-metragem geram ao serem combinadas, por meio da análise fílmica de oito sequências. Elas serão desmembradas em planos para apreender os elementos que geram significados e que acabam por contribuir para o discurso do regime militar sobre a Independência do Brasil.

Antes de prosseguir, é preciso tecer algumas considerações sobre a abordagem da análise fílmica empregada aqui. Nesta dissertação, as narrativas verbal e pictórica são consideradas discursos. Ambas produzem significados a partir de códigos comuns à linguagem cinematográfica, recurso que permite examinar aspectos internos e externos ao longa-metragem (AUMONT, MARIE, 2004, p. 88). Neste sentido, a abordagem metodológica empreendida se propõe a articular os códigos internos de funcionamento da linguagem técnico-estética da fonte audiovisual com o conteúdo narrativo das representações da realidade histórica contidas na película (NAPOLITANO, 2005, p. 237). Cabe ressaltar que não existe um método universal de análise fílmica nem uma conclusão para o processo analítico, pois uma fonte audiovisual nunca cessa de produzir sentidos (AUMONT, MARIE, 2004, p. 39). Tratando especificamente de *Independência ou Morte*, os significados que o filme gerou em 1972 são diferentes dos produzidos na década de 2020, com a eleição de Jair Bolsonaro à Presidência da República e o Bicentenário da Independência, em 2022.

Duas sequências das oito selecionadas ganharão mais destaque na minha análise, as de número 31 e 32 de *Independência ou Morte* (1972), que reencenam as pinturas históricas *Independência ou Morte* (1888)<sup>39</sup> e *A Coroação de D. Pedro I* (1828), respectivamente. Explorarei o diálogo entre os planos do filme dirigido por Carlos Coimbra e as pinturas que contribuíram para a constituição de uma visualidade

---

<sup>39</sup> Para evitar ambiguidades entre as obras, por possuírem o mesmo nome, irei colocar o ano de produção entre parênteses logo após me referir a cada uma delas. Assim, quando o filme for mencionado, ele será citado como *Independência ou Morte* (1972). Já a pintura será referenciada como *Independência ou Morte* (1888).

para a história oficial brasileira. As telas de Pedro Américo e Jean-Baptiste Debret, bem como as cenas que as reproduzem, retomam narrativas verbais e pictóricas anteriores à Independência do Brasil.

Serão examinados os possíveis significados evocados por elementos iconográficos que sobrevivem em diferentes meios – a pintura sobre tela e a película fílmica – quando resgatados em um período específico da história. *Independência ou Morte* (1972) cita dois monumentos pictóricos que ocuparam uma posição hegemônica no imaginário brasileiro durante a celebração oficial do Sesquicentenário, que, mais do que ser uma ferramenta de autopromoção do regime militar, tinha como propósito ressignificar os laços de coesão da comunidade imaginada (DÁVILA, 2018, p. 35, p. 46). Neste sentido, as sequências 31 e 32 atualizaram as pinturas de Debret e Pedro Américo para alinhar a representação fílmica do Grito do Ipiranga e da Coroação ao clima ufanista e celebrativo do Sesquicentenário.

O filme e as pinturas históricas são discursos que compõem um maior sobre a Independência do Brasil, que recebeu novos enunciados com a ascensão de D. Pedro I à regência, em 1821, e atualizado em 1972 pela Ditadura Militar para fins políticos. Como discursos, eles são uma realidade aparente que ganha uma identidade essencial dos falantes (FIORIN, 2006, p. 181) – aqui, os realizadores de *Independência ou Morte* (1972) e os pintores da Coroa brasileira – e fazem parte de uma prática social historicamente determinada que constitui sujeitos e objetos (GREGOLIN, 2007). Eles são compostos por valores e conhecimentos de indivíduos enquanto sujeitos sociais (BAKHTIN, 2003, p. 274), que são autorizados a pronunciar os enunciados que o compõem (FOUCAULT, 2009, pp. 36-37). Um enunciado é a materialização destes valores, é algo que pode ser visto e ouvido em situações distintas, ganhando desta forma diferentes sentidos em cada momento de enunciação – por isso são acontecimentos únicos, irrepetíveis. Os novos sentidos são consequência do momento de produção, ligado ao contexto e ao período histórico do aparecimento (BAKHTIN, 2006, p. 132).

Os enunciados relacionam-se de forma dialógica, o que caracteriza a interdiscursividade. Isto não significa que um enunciado traga um sentido completamente inusitado, que surja de um ponto zero. Todo enunciado e, portanto, todo discurso, é a continuação de algo já dito, fazem referência a outros enunciados localizados em períodos históricos e espaços distintos (FOUCAULT, 2009, pp. 5-8).

Dessa forma, o cinema e a pintura históricos têm agentes e instituições autorizados a proferir os enunciados que os compõem. No caso de *Independência ou Morte* (1972), são a produtora Cinedistri, o diretor Carlos Coimbra e o produtor Oswaldo Massaini, que, por sua vez, encontram apoio em outra ordem do discurso para emitirem seus enunciados, a historiografia. Ela estava representada pela consultoria histórica de Péricles da Silva Pinheiro e de duas pesquisadoras da Universidade de São Paulo (USP), cujos nomes não são mencionados nas entrevistas concedidas por Aníbal Massaini Neto (JORNAL DO BRASIL, 1972, p. 17).

Já em relação à enunciação das pinturas da Coroação e do Grito do Ipiranga, Debret e Pedro Américo integravam as ordens do discurso da Missão Artística Francesa, da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), vinculados às Coroas portuguesa e brasileira. D. João VI e D. Pedro II, em especial, tinham um projeto civilizador para o Brasil, a partir da construção de uma identidade nacional associada à monarquia dos Bragança. O IHGB, por exemplo, deveria fornecer o conteúdo que solidificasse o discurso fundador, selecionando e ordenando fatos, eventos e personagens até então dispersos, para estabelecer uma história oficial para a jovem nação. Ainda, o instituto acabou por construir uma historiografia pautada nos monumentos e com uma visão otimista e não-problematizadora do passado colonial e imperial do Brasil (ALMEIDA, 2009, p. 22), baseada na difusão das biografias e dos feitos dos "homens ilustres", grupo constituído por sábios, legisladores e militares (ENDERS, 2000, p. 25). Por sua vez, a AIBA daria a forma a essa historiografia heroicizante e definiria uma estética brasileira (SCHLICHTA, 2006, p. 68).

Debret, Pedro Américo e Carlos Coimbra, como indivíduos autorizados a emitir enunciados dos discursos da pintura e do filme históricos, tinham como objetivo produzir uma obra que enaltecesse um período específico do passado do Brasil, mesmo separados por quase um século. Para isso, utilizaram-se de imagens recorrentes não apenas na representação do Grito do Ipiranga, mas também na construção da figura do monarca. Tal recorrência implica uma relação entre imagens, ou seja, uma intericonicidade.

Ao se associarem entre si, as imagens suscitam pensamentos em quem as observa, ou seja, o poder de ideação. Todas pertencem a um tempo longínquo e mítico, que as formou lentamente e as torna capazes de sobreviverem em outras imagens. Estas mantêm uma relação privilegiada entre o que mostram, o que dão a

pensar e o que se recusam a revelar. O que está oculto é o jogo de associação às outras imagens, que integram um sistema de “imagens cruzadas” (SAMAIN, 2012, p. 22, p. 33-34). Participar deste jogo envolve uma análise pictórica do sistema em que elas estão conectadas, ou seja, é necessário avaliar o contexto de produção, seus criadores, a recepção – ou, mais adequadamente, a expectativa de recepção, pois, como já mencionado no primeiro capítulo, é impossível verificar a experiência de cada um dos receptores, seja em 1828, 1888 ou em 1972 – e o tempo e espaço históricos (SAMAIN, 2012, p. 35).

## **2.1 Antes do grito: a entrada na vida política**

A tela *A Coroação de D. Pedro I* não é a única ilustração de Jean-Baptiste Debret a que *Independência ou Morte* (1972) faz referência. No acervo do Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira, há 247 fotografias digitalizadas de pinturas e gravuras que foram usadas como fontes pela direção de arte de Campello Neto. O filme enfatiza as imagens de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, livro escrito por Debret após seu retorno a Paris, em 1831. As gravuras serviram como base para a criação da cenografia e das vestimentas dos figurantes, de escravizados a cortesãos e militares.



Figura 5



Na sequência 14, que mostra D. Pedro circulando pelas ruas do Rio de Janeiro e sendo saudado pelos súditos, são feitas referências às ilustrações de Debret. Créditos: Cinedistri, 1972; AMARAL, José. Fotografias sem nome. 1972b - 1972g. 6 fotografias. 480x323 pixels. Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://www.bcc.org.br/>. Acesso em 23 dez. 2021.

O primeiro imperador do Brasil é objeto de duas das fotografias digitalizadas. A primeira delas é a de um leque comemorativo ao Dia do Fico, com a reprodução de um busto do então príncipe regente desenhado por Debret em 1818 (HERSTAL, 2021a, p. 188-189). A segunda é a de uma página de um livro que reproduz em litografia uma pintura de Simplício Rodrigues de Sá<sup>40</sup> (1785-1839), de 1824 (HERSTAL, 2021b, p. 12-13). Com apenas seis anos de diferença entre elas, as ilustrações reproduzidas no leque e no livro destoam em um detalhe significativo na representação de D. Pedro I antes e depois do grito fundacional: as suíças do imperador.

<sup>40</sup> Simplício Rodrigues de Sá era um pintor português e discípulo de Debret. Ele fez parte do primeiro grupo de alunos do artista parisiense antes da abertura oficial da AIBA, em 1826, e se tornou professor da instituição na mesma década, lecionando pintura histórica. Também foi Pintor da Real Câmara e mestre de artes da princesa Maria da Glória. Continuou a trabalhar para a Coroa após a abdicação de D. Pedro I, atuando como professor dos filhos do imperador com Dona Leopoldina (SIMPLÍCIO DE SÁ, 2021).

Figura 6



Fotografias digitalizadas de retratos de D. Pedro I que foram fontes para a direção de arte de *Independência ou Morte* (1972). Créditos: AMARAL, José. Fotografias sem nome. 1972h; 1972i. 2 fotografias. 480x480 pixels. Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://www.bcc.org.br/>. Acesso em 23 dez. 2021.

A gravura de Debret reproduzida no leque mostra um príncipe regente com o rosto liso, enquanto a ilustração de Rodrigues de Sá traz um imperador barbado. Ambas as imagens ofereceram um elemento essencial para *Independência ou Morte* (1972) denotar a entrada do seu protagonista na vida política do Brasil e assumir o seu lugar de líder fundador da nação. As sequências 6 a 10 e a 12 do filme dão uma narrativa a este processo, ao mostrarem a decisão de D. João VI e Carlota Joaquina de casar o primogênito, o momento em que D. Pedro I conhece a primeira esposa, um diálogo entre o casal sobre as responsabilidades do príncipe, D. Pedro I nas estrebarias do Palácio de São Cristóvão e uma patuscada no Botequim da Corneta.

### 2.1.1 O casamento com Leopoldina

A sequência 6 é composta por sete planos que se passam no interior do Palácio de São Cristóvão, residência da Família Real. Logo após os créditos de abertura, um corte nos leva para um plano-detulhe de dois pés roçando um no outro, calçando apenas meias brancas (Figura 7). Um *contra-plongée* enquanto a câmera se abre revela que eles são de D. João VI, já rei de Portugal, Brasil e Algarves – esta é a primeira vez que a plateia vislumbra a representação do personagem histórico.

Embora estivesse descalço, vemos que o monarca usa trajes militares de gala. Ele está sentado à mesa, comendo uvas, envolto por papéis, candelabros, uma jarra de vinho e frutas, que aparecem com frequência na cenografia de *Independência ou Morte* (1972) para destacar um elemento de brasilidade. Ao fundo, há estantes de livros e o brasão de armas de Portugal, lembrando a plateia dos vínculos entre colônia e colonizador. Enquanto D. João VI ocupa o primeiro plano do quadro, Carlota Joaquina ocupa o segundo. Ela anda de um lado para o outro, impaciente, abanando-se freneticamente com um leque. O casal passa a discutir sobre o futuro do primogênito:

Carlota Joaquina: É um absurdo, senhor meu marido, uma insensatez a vida que leva este rapaz.

D. João: É...

Carlota Joaquina: Um estroina, um irresponsável, um devasso!

D. João: Ora, coisas da idade...

Carlota Joaquina: Pedro já não é mais um fedelho. Além disso, tem que se comportar como um príncipe herdeiro, com a dignidade que sua posição exige.

D. João VI: Vou chamar-lhe às falas

Carlota Joaquina: É preciso uma decisão mais definitiva, senhor meu marido. Um casamento.

**Figura 7**



D. João VI (Manoel da Nóbrega) e Carlota Joaquina (Heloísa Helena) discutem o comportamento do primogênito. Reprodução de frames do primeiro plano da sexta sequência de *Independência ou Morte*. Créditos: Cinedistri, 1972

Durante o diálogo, a câmera se aproxima do rosto de Carlota Joaquina, que passa a ocupar o mesmo plano que D. João VI. Ela arranca a uva das mãos do marido após cobrar uma postura mais rígida por parte do monarca. Este a olha surpreso ao ouvir a palavra "casamento". Um corte altera a cena para um plano aberto, mostrando a porta do cômodo, que está aberta. Pelo umbral, vemos Pedro entrar no quadro, junto à uma criada. O príncipe flerta com ela antes de adentrar à sala onde estão seus pais. Ele está trajando uma camisa branca com o peito aberto, uma cinta azul, calças claras

e sapatos marrons. Um fino bigode ocupa o lugar das futuras suíças. Pedro se aproxima dos pais para cumprimentá-los e, no meio do percurso, pega uma taça de vinho que está sobre a mesa. A câmera acompanha seu movimento:

Pedro: Algum assunto sério, pelo que vejo.

Carlota: Pedro, cumprimenta teus pais descentemente.

Pedro: A vossa benção, minha augusta mãe Carlota Joaquina, rainha de Portugal e princesa de Espanha.

Pedro: Senhor meu pai.

D. João: Ora, deixa-te de mesuras.

Como uma forma de provocar a mãe, Pedro se ajoelha e beija-lhe a mão. A câmera está em plano médio, mostrando D. João VI sentado à mesa, à frente da esposa e do filho. Ele carrega uma expressão preocupada:

D. João VI: Tenho ouvido coisas de ti que me arrepiam os cabelos.

Pedro: De mim?

Carlota: De ti, sim, que não sabes se portar como um príncipe herdeiro.

Pedro: São invenções de Frei Arrábida, só porque não decorei a declinação do latim.

Carlota: Bem sabes a que me refiro, Pedro, mas já tenho preparado teu castigo... Um casamento.

Após este diálogo, se inicia um jogo de plano e contraplano para mostrar a reação de Pedro à ideia de casamento. Ao responder Carlota, o príncipe estava sorrindo, tomando goles de vinho e beliscando uvas. Até deu uma piscadinha para o pai quando a mãe reclamou que ele não sabia se portar. Contudo, ao ouvir a palavra “casamento”, o sorriso se fecha e dá lugar à consternação. Pedro olha desesperadamente para D. João VI, que avisa que o Marquês de Marialva irá para a Europa buscar a esposa do príncipe herdeiro. Este repete a palavra “casamento”, incrédulo, e recebe como resposta apenas um aceno de cabeça afirmativo do pai. Assim termina a sexta sequência do filme, com Pedro vislumbrando a primeira responsabilidade que terá que assumir como sucessor do trono de Portugal.

Figura 8



Logo ao entrar em cena, Pedro (Tarcísio Meira) mostra seu lado sedutor. Mal sabe ele que terá que começar a assumir as responsabilidades de um príncipe regente, a partir de um casamento monástico. Reprodução dos planos 2 a 7 da sexta sequência de *Independência ou Morte*. Créditos: Cinedistri, 1972.

Já nos dois primeiros planos desta sequência, a plateia é impactada com estereótipos<sup>41</sup> da Família Real comuns às representações literárias e audiovisuais<sup>42</sup>. Ela se inicia com um D. João VI descalço e glutão, interpretado por um ator conhecido pelos papéis cômicos no rádio e na televisão, Manoel de Nóbrega. Carlota Joaquina, interpretada pela cantora e atriz Heloísa Helena, é apresentada como uma mulher irritadiça, irrequieta e mandona. Pedro, por sua vez, mostra seu lado sedutor logo que atinge a fase adulta no filme, após os créditos de abertura. O diálogo com os pais

<sup>41</sup> Segundo Stuart Hall, um estereótipo é uma simplificação exagerada das características de um indivíduo ou de um grupo social. Como prática de representação, um estereótipo ganha sentido a partir dos contextos culturais, sociais e políticos em que é produzido (HALL, 1997, p. 258).

<sup>42</sup> A representação de D. Pedro I como um sedutor boêmio marca os livros de Paulo Setúbal *As Maluquices do Imperador* (1927) e *A Marquesa de Santos* (1925), que serviram de inspiração para Carlos Coimbra na realização de *Independência ou Morte*. Na teledramaturgia, o estereótipo esteve presente nas minisséries *Marquesa de Santos* (TV Manchete, 1984) e *O Quinto dos Infernos* (TV Globo, 2002) e, mais recentemente, nas novelas *Novo Mundo* (TV Globo, 2017) e *Nos Tempos do Imperador* (TV Globo, 2021).

ainda destaca a falta de educação palaciana, mencionada pela primeira vez nos letreiros de contextualização do começo do filme.

A ojeriza pelo casamento também compõe o estereótipo do príncipe, que reúne elementos do malandro e do donjuanismo apesar de ser apresentado como o herói da narrativa. O futuro imperador é representado nesta e em outras sequências de *Independência ou Morte* como um homem democrático em relação aos amigos, porém autoritário quando contrariado. Ao se relacionar com as mulheres e com o povo, seu lado donjuanesco vem à tona, por sempre quebrar a promessa de fidelidade e estabilidade. Sua conduta, mesmo que contraditória, é o motor dos acontecimentos nesse momento da história do Brasil (LACOWICZ, 2021, p. 240, p. 291), como veremos logo mais.

Um recurso visual adotado para demonstrar o ingresso de D. Pedro I na vida política é a sua barba. Até o momento do anúncio do casamento real, o príncipe leva no rosto um fino bigode. Suas roupas também acompanham o processo de amadurecimento do futuro imperador: ele só irá usar as marcantes suíças, o traje militar de gala azul e as botas negras lustrosas quando assume a primeira responsabilidade de príncipe herdeiro. É o que se denota na sequência seguinte, em que a personagem Dona Leopoldina é introduzida na narrativa.

A sequência começa em plano médio, com Pedro no centro do quadro, ainda no Palácio de São Cristóvão. O futuro imperador está usando o traje militar de gala e a barba já cresceu, formando as suíças. Ele ainda está se acostumando a elas, bem como às obrigações da monarquia, como indica a coçadinha na barba logo no início do plano (Figura 9). A seguir, é feita uma combinação de plano e contraplano para evidenciar a reação do príncipe herdeiro ao ver pela primeira vez a futura esposa. Há alguns segundos de suspense antes de vermos o rosto da arquiduquesa, acompanhado pelo burburinho de vozes da corte, que também está curiosa. O príncipe e os cortesãos esperam pela arquiduquesa na sala do trono. Em um plano aberto, vemos que há três portas que levam ao ambiente, uma ao lado da outra. Ao centro, está o escudo de armas de Portugal. Um criado anuncia a entrada da futura imperatriz, ao mesmo tempo em que um letreiro com a data de 5 de novembro de 1817 aparece na tela.

Figura 9



A barba e os trajes de Pedro indicam o início da vida política do futuro imperador. Jogo de plano e contraplano destaca a reação do príncipe ao conhecer a futura esposa, a arquiduquesa da Áustria Leopoldina (Kate Hansen). Créditos: Cinedistri, 1972.

Um corte mostra o rosto apreensivo de Pedro, ansioso para conhecer a aparência da mulher com quem irá se casar. Em seguida voltamos ao plano aberto, onde, no limiar da porta central, aparece a mão da arquiduquesa da Áustria, que se apoia no braço de um embaixador. Ela finalmente adentra na sala do trono e, assim como a corte e Pedro, conseguimos vê-la pela primeira vez. O som diegético solene das trombetas que anunciam a chegada da arquiduquesa à corte dá lugar à música não diegética “Se eu te amasse...”, composta por Wilson Miranda e Chico Moraes especialmente para o filme.

Conseguimos ver com mais detalhes o seu rosto quando a câmera passa para um plano médio. Leopoldina está no centro do quadro, usando um vestido de busto

dourado e saia vermelha. Seus cabelos loiros são adornados por plumas brancas e uma tiara de diamantes. Ela também leva um colar que tem como pingente um retrato do noivo, acessório que deixará de ser usado quando D. Pedro se envolver com a Marquesa de Santos. Enquanto a arquiduquesa caminha vagarosamente em direção ao futuro marido, a expressão de Pedro se altera. Ela alterna entre apreensão, surpresa, encantamento e, por fim, alívio. Leopoldina também está encantada pelo príncipe, pois deixa escapar um leve sorriso durante o percurso até o trono.

A câmera muda de posição e, num plano aberto, nos mostra toda a corte na recepção à futura imperatriz. Agora Leopoldina e as quatro damas que a acompanham estão de costas (Figura 10). Elas se ajoelham em reverência a Pedro, que é observado com um ar curioso pelos cortesãos. O príncipe herdeiro oferece a mão para que a noiva se levante, e ela aceita prontamente. A câmera passa para um plano médio, onde vemos o casal de perfil, olhando atentamente um para o outro. Ao centro do quadro está Carlota Joaquina, com um olhar vitorioso. Seu plano havia dado certo afinal.

**Figura 10**



Pedro e Leopoldina estão encantados um com o outro. Carlota Joaquina sente-se vitoriosa ao perceber que o plano do casamento deu certo. Créditos: Cinédistri, 1972.

### 2.1.2 A patuscada com o povo

A oitava sequência explora os dotes musicais do futuro imperador. Ela começa com um plano detalhe da mão de Pedro, tocando um fagote (Figura 11). A câmera vai se abrindo até vermos a sala de música do Palácio São Cristóvão, onde também estão Leopoldina, frei Arrábida e uma dama de companhia, todos sentados formando um semicírculo. O casal imperial usa um figurino na mesma paleta de cores, com tons esverdeados, sinalizando que ambos ainda estão em sintonia. Pedro está no primeiro plano da cena, de perfil. Seus olhos estão fechados, ele está concentrado na melodia. Leopoldina toca o piano, alternando o olhar entre o instrumento e o marido. Ela



comenta: "É linda, tua melhor composição, Pedro". A peça em questão é o Hino da Independência<sup>43</sup>, que vai marcar várias sequências de *Independência ou Morte*. A melodia tocada pelo casal em um momento íntimo é um prelúdio dos grandes feitos do futuro imperador do Brasil: sua melhor composição, o hino que celebra o rompimento político com Portugal, compartilhará autoria com o grito fundacional da nação.

Um corte altera o enquadramento da cena para um plano médio. O casal continua a melodia, enquanto a câmera dá uma volta de 180 graus em torno deles. De repente, Pedro solta algumas notas desafinadas e para de tocar. Leopoldina estranha e pergunta para ele o que teria acontecido. O príncipe herdeiro se levanta para desmontar e guardar o fagote, colocando-o sobre o piano:

Pedro: Tenho que ir ao Plácido.

Leopoldina: Pedro, há tanta coisa que gostaria de conversar contigo.

Pedro: Não me demoro.

Leopoldina: A situação política não é das mais tranquilas. Por que não procuras ajudar a teu pai?

Pedro: Meu pai teme que eu seja um liberal.

Leopoldina: E não o és?

Pedro: Caluda-se. Se Francisco I descobre que tens por marido um príncipe liberal...

---

<sup>43</sup> A melodia do Hino da Independência foi composta pelo próprio D. Pedro I, mas não há consenso sobre a data em que ele teria surgido. Uma das versões mais difundidas é que o hino teria sido criado logo após o Grito do Ipiranga, aliás, cena descrita no livro *As Maluquices do Imperador*. Contudo, a hipótese mais aceita hoje é de que a melodia teria sido finalizada em 1824, ano em que o jornal *Diário Mercantil* noticia a composição musical do imperador. A letra do Hino da Independência foi escrita anos antes por Evaristo Ferreira da Veiga, em 16 de agosto de 1822 (CARDOSO, 2012, pp. 41-42).

Figura 11



Na oitava sequência, somos apresentados aos talentos musicais de Pedro. Ele toca a melodia do Hino da Independência, memória patriótica importante para a história nacional oficial do Brasil. A composição do hino também integra o mito entorno de D. Pedro I. Créditos: Cinedistri, 1972.

Pedro termina de desmontar o fagote e se dirige para a direita do quadro, quando é interrompido por frei Arrábida (Figura 12). A câmera faz um movimento circular em torno dos três personagens até que o príncipe e o religioso fiquem de perfil, de frente um para o outro, e Leopoldina ocupe o centro da cena:

Frei Arrábida: Perdoa-me pela intromissão, alteza, seria muito bom se te preocupasses mais com as coisas da corte.

Pedro: Ora, frei Arrábida, meu pai hesita enquanto seus ministros divergem. Uns querem que ele retorne a Portugal, outros acham que eu devo ir.

Leopoldina: Não deves ir. Nosso lugar é aqui. Há muito por fazer.

Pedro: Não façam nada que prejudique nosso herdeiro. Até mais ver.

Durante o diálogo, com os três personagens em um plano americano, percebemos que Leopoldina está grávida do primeiro filho. Antes de se despedir, Pedro coloca a mão sobre a barriga da esposa e, ao sair do cômodo, é acompanhado pelo olhar da arquiduquesa e de frei Arrábida. Os dois têm uma expressão preocupada, ao contrário da de Pedro, que, na sequência seguinte, mostrará seu lado boêmio e mulherengo. Essa é a primeira mostra da tensão entre dever e prazer que será enfrentada pelo protagonista ao longo do filme. A cena sugere três elementos com os quais D. Pedro mantém uma relação de conflito: a religião, a nação e a

descendência dentro do matrimônio. Em outras palavras, Deus, Pátria e Família (DÁVILA, 2018, p. 51).

**Figura 12**



A câmera se movimenta em torno dos três personagens. Frei Arrábida e Leopoldina tentam convencer Pedro a se envolver na gestão do reino, mas ele prefere seguir com um estilo de vida boêmio. Créditos: Cinedistri, 1972.

A sequência acontece em ambiente externo, nas estrebarias do Palácio São Cristóvão. Ela se inicia com um plano aberto, em que vemos Pedro cavalgando em direção ao estábulo. A câmera acompanha seu movimento até ele passar pelo portão (Figura 13). Um corte o coloca no centro do quadro, em primeiro plano. No canto esquerdo, está Plácido, que caminha em direção ao príncipe para cumprimentá-lo. Os dois se ajoelham para observar uma das patas do cavalo, pois Pedro acha que uma das ferraduras se soltou. Um escravizado entra na cena para segurar as rédeas do animal. Ele nada comenta, como se fizesse parte do cenário – uma representação comum dos escravizados em todo o filme, que tampouco participam das cenas que mostram o debate público sobre a situação política da colônia, como os diálogos que acontecem no Botequim da Corneta.

Pedro retira a ferradura do casco do cavalo para consertá-la. Ele e Plácido se levantam e caminham para um anexo no canto esquerdo do quadro, onde está o fogo e a bigorna. O escravizado se retira da cena com o cavalo, puxando-o pelas rédeas. A câmera acompanha o movimento do príncipe e do criado, que permanecem no último plano do quadro até surgir um corte que nos mostre o interior do anexo.

A dupla trabalha lado a lado no conserto da ferradura. Enquanto Plácido alimenta o fogo, Pedro segura a ferradura sobre as chamas. Em seguida, ele a leva para a bigorna e começa a martelá-la:

Pedro: Tens novidades?

Plácido: Hoje temos patuscada no botequim da Corneta.

Pedro: Ora! Vi!

Plácido: Vai lá também o Chalaça.

Pedro: E quem mais?

Plácido: Vinho, viola... E bailarinas!

Pedro: Vinho, viola... E bailarinas! Estarei lá.

**Figura 13**



Pedro sente-se mais à vontade nas estrebarias do palácio do que nos ambientes formais da corte.

Além de humanizar o protagonista, a nona sequência reforça a noção de povo como elemento decorativo, ao usar um homem negro apenas como parte da cenografia. Créditos: Cinédistri, 1972.

Pedro anima-se com a patuscada e troca um olhar malandro com Plácido. Os dois riem antes da décima sequência começar. Um plano detalhe de um frango assado sendo cortado indica que mudamos de ambiente (Figura 14). Agora vemos o interior do Botequim da Corneta e seu dono no centro da cena, interpretado por Carlos Imperial. O ambiente está cheio de homens e mulheres, que comem, bebem e dançam. Uma flauta é tocada animadamente, enquanto dançarinas se movimentam

em círculo. Todas usam trajes típicos portugueses com tons vivos de azul, amarelo e vermelho. Três planos com imagens de comida e dança ilustram o clima da patuscada até vermos Pedro sentado em outro cômodo do botequim. Uma dançarina loira está sentada em seu colo e ambos estão rindo, enquanto o príncipe beija-lhe os ombros. Ele repara que o vinho acabou e reclama, sendo prontamente atendido pela mulher. Ela vai até o outro ambiente buscar uma jarra cheia, troca abraços com Chalaça e volta, para servir mais uma taça a Pedro. Ele sorri e assim termina a décima sequência do filme.

**Figura 14**



A cena do Botequim da Corneta exemplifica como é a relação de Pedro com o povo. O príncipe frequenta os mesmos espaços que ele, por isso consegue compreender seus anseios. É neste espaço também que Pedro verifica seu nível de apoio popular. Créditos: Cinedistri, 1972.

Esta cena no Botequim da Corneta é curta se comparada com as outras descritas até aqui e não apresenta diálogos. No entanto, ela é essencial para a caracterização do protagonista: é neste lugar que Pedro sente-se mais à vontade e mantém contato com o povo, entende seus anseios e ainda mede o nível do apoio antes de tomar decisões políticas. O Botequim da Corneta também é o espaço de representação do debate público sobre os rumos da futura nação, bem como de quem

integraria o povo brasileiro tão mencionado pelo protagonista ao longo da película. O povo seria composto por homens brancos de meia-idade, que ganham espaço de tela para emitir opiniões sobre as decisões do imperador. Mulheres brancas e negras, homens negros e escravizados não têm a voz representada.

A sequência 12 indica para a plateia a entrada definitiva de Pedro na vida política. Ele já está usando as suíças, mas as botas e o traje militar azul só serão usados definitivamente após esta cena. Antes de ela começar, há uma breve discussão entre D. João VI, Carlota Joaquina e seus ministros sobre um motim das tropas, que pedem que o rei jure à Constituição que está sendo elaborada em Portugal. A revolta é o motivo para a interrupção da patuscada no Botequim da Corneta, com o tocar incessante de um sino. As bailarinas continuavam a dançar em roda, animadas pela música de flauta, e Pedro ainda flertava com a dançarina quando o barulho começou (Figura 15). O príncipe pediu a Chalaça que verificasse quem era, enquanto olhava para a esquerda, para fora do quadro, com o cenho e a boca franzidos. Ele começou a arrumar a gola da camisa, que estava aberta até metade do peito, e prende o colarinho em volta do pescoço.

O plano seguinte começa com Chalaça no centro do quadro, de costas para a câmera. Ele rapidamente abre uma portinhola para ver quem é e se volta para os convivas do botequim, brincando que era mais um rabo de saia. O alcoviteiro abre a porta e descobrimos que quem estava tocando o sino era Frei Arrábida, que trazia notícias preocupantes ao príncipe. O religioso leva as mãos em direção ao peito, como se estivesse agradecendo por ter encontrado Pedro, e avisa sobre uma revolta que está acontecendo no Campo de Santana. O próximo plano coloca o religioso de costas para a câmera, levemente desfocado, e Pedro em segundo plano, olhando com preocupação para o frei. O herdeiro dos Bragança já está formalmente vestido, com uma casaca marrom sobre a camisa branca. Atrás dele está Plácido, Chalaça e um terceiro homem, que ouvem a discussão. A casaca marrom usada nesta e em outras sequências de *Independência ou Morte*, aliás, compõe o figurino civil de Pedro e provavelmente é inspirada em uma pintura de Benedito Calixto<sup>44</sup> (1853-1927) de 1902 (Figura 16), porém não há registro de uma reprodução digitalizada da tela no acervo

---

<sup>44</sup> O pintor Benedito Calixto também ficou conhecido pelas pinturas históricas, em particular as que representam a natureza e a fundação de cidades do estado de São Paulo. Realizou uma série de encomendas para o Museu Paulista a pedido de Afonso d'Escagnolle Taunay, incluindo o retrato de D. Pedro I, que tem ao fundo a cidade de São Paulo (BENEDITO Calixto, 2021).

do Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. Esse traje é usado em cenas de articulação política do príncipe em eventos não oficiais, como nas consultas ao povo no Botequim da Corneta e ao Frei Sampaio, momentos antes do Dia do Fico.

Ao ouvir sobre a revolta, Pedro pega sua capa preta e a joga sobre os ombros, caminhando para a direita e olhando para o chão. Ele decide conversar com os amotinados, o que deixa Frei Arrábida atônito. O preceptor segue o príncipe enquanto ele sobe as escadas para sair do Botequim da Corneta. A câmera acompanha o movimento dos dois, primeiro com um *travelling* à direita e depois à esquerda, sendo em seguida posicionada em *contra-plongée*. Um corte mostra para a plateia a reação de Plácido, Chalaça e dos demais presentes na taberna. Ambos os alcoviteiros e mais um terceiro homem estão no centro do quadro, em plano americano, olhando para a esquerda. Ouvimos o barulho de uma porta se fechando, indicando que Pedro e Arrábida saíram. A sequência se encerra com o comentário de Chalaça para os colegas: "Nosso bom amigo, príncipe D. Pedro, acaba de ingressar na vida política do reino. Acabou-se a tranquilidade de dele".

Figura 15





Chalaça denuncia o que o futuro reserva para Pedro quando o então príncipe tenta acalmar os ânimos dos amotinados no Campo de Santana. Créditos: Cinedistri, 1972.

**Figura 16**



Na sequência 13, que mostra Pedro prometendo a Constituição ao povo no Campo de Santana, é possível ver o figurino inspirado na tela de Benedito Calixto. Créditos: Cinedistri, 1972; Museu Paulista, óleo sobre tela, 100 × 140 cm, 1902, tela reproduzida na Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3176/retrato-de-d-pedro-i>. Acesso em 23 dez. 2021.



Como vemos na sequência seguinte, Pedro acalma os revoltosos com a promessa de uma Constituição e é exaltado pelo povo. A partir deste ponto da narrativa, o futuro imperador do Brasil assumirá o traje azul e as botas militares como parte de sua identidade, que o acompanharão na sua ascensão política e no seu auge: o Grito do Ipiranga. O figurino integrou o estereótipo visual de D. Pedro I graças às incessantes reproduções da tela de Pedro Américo, que propositalmente foi escolhida por Carlos Coimbra para indicar o clímax do filme.

## 2.2 O grito de Carlos Coimbra: a pintura de Pedro Américo em película

Além das sequências 31 e 32, o longa-metragem *Independência ou Morte* (1972) como um todo é marcado pelo estilo de direção de Carlos Coimbra. Ele recorria com frequência ao plano-sequência, movimentando a câmera e os atores dentro do plano (MERTEN, 2004, p. 15), como na Coroação de D. Pedro I. Esta cena e a do Grito do Ipiranga, aliás, assemelham-se ao *tableau vivant* (DÁVILA, 2018, p. 47), que, para as críticas cinematográficas selecionadas para esta dissertação, só foi possível graças às características do trabalho de Coimbra, marcado pela linguagem cinematográfica clássica. O diretor alcançou o sucesso comercial na década de 1960 com os quatro filmes do Ciclo do Cangaço realizados em parceria com a Cinedistri: *A Morte Comanda o Cangaço* (1960), *Lampião, o Rei do Cangaço* (1964), *Cangaceiros de Lampião* (1967) e *Corisco, o Diabo Loiro* (1969). Assim como Oswaldo Massaini, com quem manteve uma parceria nas décadas de 1960 e 1970, realizava produções de grande apelo popular e sem grandes inovações de linguagem. Suas principais referências eram o cinema de Hollywood, que tentava emular não apenas na direção, mas na roteirização e na montagem (MERTEN, 2004, p. 14, p. 20) – o que explicaria a aplicação da fórmula das *biopics* para corroborar uma visão de história orientada pelos feitos do primeiro imperador do Brasil.

Em *Independência ou Morte* (1972), Coimbra desempenhou o papel de roteirista, diretor e montador, participando ativamente da pesquisa e seleção das fontes historiográficas para a elaboração da narrativa fílmica (MERTEN, 2004, p. 222), como as pinturas históricas que seriam reencenadas na película. A tela de Pedro

Américo foi escolhida entre outras representações do Grito do Ipiranga<sup>45</sup> por ser a imagem mais conhecida e divulgada do episódio<sup>46</sup>. Contudo, o artista de *Independência ou Morte* (1888) explicitou em artigos na imprensa o trabalho de pesquisa e as liberdades artísticas que tomou na elaboração da obra, fato que era amplamente conhecido e aceito no meio artístico e político do final do Segundo Reinado (SCHLICHTA, 2006, p. 211-212).

Integrante da AIBA, Pedro Américo de Figueiredo e Melo se ofereceu à Comissão Central dos Assuntos do Ipiranga para realizar o quadro. A tela foi exposta pela primeira vez em 8 de abril de 1888, na Academia Real das Belas Artes de Florença, e contou com a presença do Imperador D. Pedro II e da Imperatriz Teresa Cristina (SCHLICHTA, 2006, p. 241). Para celebrar a Proclamação da Independência do Brasil, o artista fez escolhas que privilegiaram a solenidade do momento e a grandeza heroica do monarca. Pedro Américo afirmava em seus escritos<sup>47</sup> que:

A realidade inspira, e não escraviza o pintor. Inspira-o aquilo que ella encerra digno de ser offerecido a contemplação publica, mas não o escraviza o quanto encobre contrario aos designios da arte, os quase muitas vezes coincidem com os designios da historia. E se o historiador afasta dos seus quadros todos os incidentes perturbadores da clareza das suas lições e da magnitude dos seus fins, com muito mais razão o faz o artista, que procede dominado pela idea de impressão esthetica que deverá produzir no espectador (MELO apud SCHLICHTA, 2006, p. 211).

Quase cem anos depois, a equipe de produção da Cinedistri seguiria um raciocínio semelhante. O produtor-executivo Aníbal Massaini Neto e o diretor Carlos

---

<sup>45</sup> Em *D. Pedro – Estudo Iconográfico* (1972), Stanislaw Herstal compilou imagens do primeiro imperador do Brasil, do berço até o leito de morte, dentre elas 50 ilustrações inspiradas no Grito do Ipiranga, todas tardias. Ou seja, o pesquisador não encontrou nenhuma ilustração comemorativa do 7 de setembro que fosse contemporânea ao fato. No catálogo elaborado por Herstal, a representação pictórica mais próxima da data é de 1844 (MURANO, 2013, p. 16).

<sup>46</sup> A constante reprodução de *Independência ou Morte* (1888) ofuscou outras cenas e representações do processo de Independência do Brasil. Ao longo dos anos de 1800, várias imagens foram elaboradas sobre o episódio e em diferentes suportes, como litografias, litogravuras e pinturas a óleo. Algumas delas mostravam D. Pedro I cercado por militares, outras por civis. Às vezes ele estava sobre seu cavalo ou com os pés no chão, no alto da colina do Ipiranga ou não. Em algumas representações, o livro da Constituição está nas mãos do imperador (SCHIAVINATTO, 2002, p. 82). Um exemplo bastante conhecido de pintura histórica que também representa os acontecimentos do dia 7 de setembro de 1822 é *A proclamação da Independência* (1844), de François-René Moreaux. Para mais detalhes sobre a iconografia da Independência do Brasil, ver OLIVEIRA, 2020.

<sup>47</sup> A citação abaixo é do texto *O Brado do Ypiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil*, publicado em 1888. A "interpretação autojustificadora" de Pedro Américo foi reeditada na obra organizada por Cecília Helena de Salles Oliveira e Claudia Valladão de Mattos e transcrita na dissertação de Consuelo Alcioni Borba Duarte Schlichta. Para saber mais, ver OLIVEIRA & MATTOS, 1999.

Coimbra explicitaram os critérios que seguiram para a seleção dos fatos e da abordagem adotada no filme, em entrevistas à imprensa concedidas em 1972: "em determinados casos, aparecem em livros três ou quatro versões diferentes de um mesmo fato, e escolhemos a mais cinematográfica ou a mais aceita popularmente como verdade histórica." (JORNAL DO BRASIL, 1972, p. 17). Já nos anos 2000, ao ser entrevistado pela historiadora Vitória Azevedo da Fonseca, Coimbra revelou que, na elaboração do roteiro e dos argumentos, o mais difícil foi "selecionar a versão que a gente achou mais cinematográfica e mais dentro do espírito que era de homenagear. Numa data dessa não se podia nada assim muito desabonador..." (FONSECA, 2002, p. 64).

Tal concepção de "verdade" histórica norteou a direção da sequência 31 de *Independência ou Morte* (1972), que se utilizou de 30 planos para destacar a reação de D. Pedro I ao receber as cartas de José Bonifácio e Dona Leopoldina aconselhando-o a declarar a independência. Mais uma vez, a combinação de plano e contraplano é usada para denotar o temperamento irascível do imperador. Tal característica é que o levaria a declarar a Independência, momento representado na pintura de Pedro Américo e reencenado em detalhes na película de 1972.

A sequência começa com um plano aberto, que mostra uma floresta (Figura 17). Um mensageiro usando capa e cartola pretas cruza rapidamente o quadro, montado em um cavalo da mesma cor de suas vestes. Ele se movimenta da esquerda para a direita e a câmera acompanha seu movimento, recurso que será empregado em outros planos para mostrar que o emissário está se aproximando da comitiva do príncipe regente. Vemos este grupo na cena seguinte, que se inicia com um plano detalhe de um riacho – mais adiante descobriremos que se trata das margens do Ipiranga, como Padre Belchior (Alberto Manduar) avisa a Pedro. Um letreiro com a data "7 de setembro de 1822" surge em seguida, enquanto a câmera se abre para mostrar o monarca e seus soldados, trajados com os uniformes da Guarda de Honra. Todos estão montados em seus cavalos e fazem uma pausa para descansar ao sinal do príncipe, que levanta a mão direita para indicar à comitiva que deveria parar de cavalgar. No lado esquerdo do quadro, está um carro de boi e um homem com vestes de camponês, observando silenciosamente a tudo. Uma música não diegética intercalada pela melodia do refrão do Hino da Independência embala este e todos os planos da sequência.

Figura 17



Sequência do Grito do Ipiranga começa com um mensageiro de José Bonifácio, que deve entregar a D. Pedro as cartas do ministro e da imperatriz com alertas sobre as ações das cortes de Lisboa.

Créditos: Cinedistri, 1972

Um corte seco mostra o mensageiro cavalgando com pressa para entregar as missivas ao príncipe, seguido por outro corte para a cena em que a comitiva de Pedro está se refrescando nas águas do Ipiranga (Figura 18). O plano é aberto e a câmera se movimenta da direita para a esquerda, para mostrar que o grupo já desmontou dos cavalos. Os animais estão com os cascos nas águas e são banhados pelos soldados, enquanto a câmera se aproxima levemente de Pedro. O monarca e Padre Belchior estão ajoelhados às margens do riacho, em primeiro plano, passando lenços brancos sobre o pescoço para enxugar o suor. Ao fundo, está o restante da guarda.

É feito um novo corte para enquadrar o mensageiro, que está cada vez mais perto da comitiva do príncipe regente. Este continua ajoelhado até perceber que alguém está se aproximando. Ele olha para a esquerda e se levanta, sendo acompanhado por Padre Belchior. Ambos se dirigem para o lado esquerdo do quadro, no mesmo canto em que está o carro de boi. O plano seguinte traz novamente o emissário, mas agora a câmera está aberta e faz um rápido movimento panorâmico, da esquerda para a direita.

Figura 18



A comitiva de D. Pedro se refresca às margens do Ipiranga, enquanto o mensageiro corre para entregar as cartas. Créditos: Cinedistri, 1972

O portador da mensagem de José Bonifácio e Leopoldina finalmente alcança a comitiva. Pedro e Padre Belchior caminham até ele e ocupam o centro do quadro, os personagens são enquadrados dos pés à cabeça (Figura 19). O mensageiro, que está do lado direito da cena, desmonta de seu cavalo e entrega as cartas ao príncipe. Até então, o monarca levava o chapéu de duas pontas nas mãos, porém o coloca novamente sobre a cabeça ao segurar a correspondência. Enquanto isso, o emissário sai de cena, seguido por um corte que coloca Pedro em plano americano. A câmera se aproxima do seu rosto, para testemunharmos sua reação enquanto lê o alerta de José Bonifácio. O príncipe movimenta os lábios durante a leitura, com uma expressão atônita, e, em *off*, ouvimos a voz do ministro:

José 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.

Ao terminar de ler a carta, Pedro abaixa o papel e mira o horizonte, refletindo sobre as palavras que lera. Rapidamente seu olhar se volta para a direita, seguido por um corte para o gabinete de José Bonifácio. Sentado à mesa, do lado direito do quadro, em plano americano, o ministro termina de escrever a missiva para o príncipe e pede para que um soldado mande um mensageiro para São Paulo. Sua fala continua em *off* no próximo plano, que destaca a expressão tensa de Pedro em um quadro fechado em seu rosto. Um corte nos leva novamente ao gabinete, com o ministro finalizando sua ordem ao soldado.

**Figura 19**



D. Pedro recebe as cartas do ministro. O conteúdo da missiva é narrado em *off* pela voz de José Bonifácio (Dionísio Azevedo). Créditos: Cinedistri, 1972.

Pedro já tomou sua decisão. Ele está enfurecido e, em um gesto para chamar a atenção da comitiva, ele ordena que todos entrem em forma (Figura 20). A câmera permanece fechada em seu rosto para, a seguir, mostrar um plano detalhe das patas dos cavalos e das botas dos soldados, que saem do riacho para montar novamente nos animais. As próximas imagens mostram a guarda do príncipe dirigindo-se agitadamente às montarias, intercaladas por um plano que reforça a fúria de Pedro.

Ele está no centro do quadro, em plano médio, e empurra um dos cavalos que está atrapalhando sua passagem. Também solta xingamentos: "Canalhas! Parasitas! Cachorros! O que estes imbecis estão pensando?". O herdeiro dos Bragança veste furiosamente a sua capa e não para de praguejar. Ele está em primeiro plano, de perfil. Movimenta a cabeça para a esquerda e olha para o alto, montando em seu cavalo.

**Figura 20**



Quando Pedro decide romper o vínculo com Portugal, Tarcísio Meira nos mostra o lado irascível do imperador. Créditos: Cinedistri, 1972

Agora o príncipe ocupa o centro do quadro, em plano médio, a câmera baixa. Ele profere um discurso para a comitiva (Figura 21):

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. Nenhum laço nos une mais. Pelo meu sangue, pela minha honra e pelo meu Deus, juro promover a Independência do Brasil. Independência ou Morte!

Ao mesmo tempo em que se dirige à sua guarda, Pedro arranca os laços militares do seu chapéu e do seu braço esquerdo e os joga ao chão, sendo imitado

pelos demais soldados<sup>48</sup>. A comitiva também repete o grito “Independência ou morte” duas vezes, acompanhada pelo príncipe dos Bragança, que desembainha a espada e a ergue para o alto. A guarda usa os chapéus para imitar o movimento. Com os braços erguidos, todos os personagens da cena estão posicionados como na tela de Pedro Américo, inclusive o camponês e o carro de boi.

Mais um plano detalhe do rosto de Pedro mostra sua expressão furiosa, enquanto a câmera se abre em um *zoom out* para evidenciar novamente a reencenação detalhada da pintura histórica. Ela é seguida por um plano aberto da Guarda de Honra do Imperador enfileirada, de costas, com as espadas e os chapéus erguidos. O último corte da sequência traz pela última vez a recomposição da pintura *Independência ou Morte* (1888), que desvanece em uma transição para dar lugar à sequência da Coroação.

---

<sup>48</sup> A montagem e o enquadramento do gesto são uma referência ao filme *São Paulo, sinfonia da metrópole* (Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, 1929), que também recria a pintura histórica *Independência ou Morte* (1888), a partir do uso de planos curtos que dão mais dinamismo a ação central (DÁVILA, 2017, p. 56).



Figura 21



Pedro profere um discurso para a comitiva, enquanto arranca do chapéu e do braço o laço militar de Portugal. Ele é copiado pelos outros soldados. A sequência termina com o mesmo enquadramento da pintura histórica *Independência ou Morte* (1888). Créditos: Cinedistri, 1972.

A encenação dirigida por Carlos Coimbra não é completamente idêntica à composição de Américo, entretanto, reproduz os elementos principais: o imperador está ao centro do quadro, cercado à direita por membros da Guarda de Honra e, à esquerda, por conselheiros – entre eles o próprio padre Belchior – e um homem com um carro de boi, que formam uma elipse. D. Pedro, assim como seu séquito, está montado em um cavalo, o braço levantado enquanto empunha uma espada. Aos pés dos cavalos da guarda, em primeiro plano, há um trecho das margens do Rio Ipiranga. Ao fundo, há uma casa branca, cercada por árvores, e a vista das montanhas (Figura 22).

A montagem feita por Coimbra, que contrapõe planos fechados no rosto de Tarcísio Meira e abertos na reprodução da composição de *Independência ou Morte* (1888), evidencia a principal diferença entre as representações do Grito do Ipiranga. No filme, vemos uma expressão irada em D. Pedro I, enquanto na pintura as feições serenas acompanham a boca semiaberta durante o brado que libertaria o Brasil de Portugal (Figura 23). A raiva durante o Grito do Ipiranga foi uma sugestão de Anselmo Duarte para Tarcísio Meira, que no dia das gravações estava com dificuldades para decidir como seria sua atuação. O galã contou em entrevista para o *Roda Viva* que Duarte lhe deu a chave de cena:

[Anselmo Duarte se dirigindo a Tarcísio Meira] “Imagina a cena, Tarcísio, [...], você tá louco da vida, você vai proclamar a independência do país, pô, isso é muito sério. Então você sai, atravessa no meio dos soldados, e não são soldados, são cavalos, então você se depara com cavalos na sua frente. Você empurra um cavalo...” Eu empurro um cavalo!? Existe uma coisa mais forte do que um homem empurrar um cavalo!? Não existe nada mais forte (MEIRA, 2015).

**Figura 22**



Comparação entre o plano de *Independência ou Morte* (1972) e a pintura histórica de Pedro Américo. Créditos: Cinedistri, 1972; Museu Paulista, óleo sobre tela, 415 × 760 cm, 1888, tela reproduzida no Google Arts & Culture. Disponível em <https://g.co/arts/wgm8jaHjTVFjTptbA>. Acesso em 23 mai. 2021.

Figura 23



Detalhe da expressão de Tarcísio Meira como D. Pedro I e da pintura de Pedro Américo. Montagem feita pela autora.

### 2.2.1 O grito de Pedro Américo: o retrato da fundação da nação

A minúcia na reencenação da pintura de Pedro Américo para dar ao filme histórico um aspecto realista – apesar de a própria tela também ser uma obra de ficção – é explicada pelo caráter fundacional da imagem, que contribuiu para a sedimentação de uma história oficial da Independência e do Império. Os planos de sua execução se iniciaram em 1885, quando o pintor apresentou um projeto de pintura histórica sobre a emancipação política do Brasil para a Comissão Central dos Assuntos do Ipiranga, vinculada ao Museu Paulista. O contrato entre a entidade e o artista foi firmado em cartório em 14 de janeiro do mesmo ano, estabelecendo que caberia a Pedro Américo arcar com todos os custos do projeto, que deveria ter 8,4 metros de largura e 4,9 metros de altura. Pelo trabalho, que deveria ser finalizado em até três anos após a assinatura do documento, ele receberia trinta contos, seis como adiantamento. Toda a execução de *Independência ou Morte* (1888) foi realizada em Florença, onde a tela foi exposta pela primeira vez antes de ser entregue ao presidente da Comissão do Monumento do Ipiranga, em 14 de julho de 1888 (GOMES JÚNIOR, 2019, p. 8).

A representação pictórica do Grito do Ipiranga integra uma série de trabalhos realizados por Pedro Américo financiados pela Coroa<sup>49</sup>, que investia na criação e aquisição de obras de arte que contribuíssem para a elaboração de um imaginário sobre o passado do país, ou seja, a construção de uma memória nacional (SCHLICHTA, 2006, p. 198). O órgão do regime responsável por esta tarefa era o Ministério dos Negócios do Império, ao qual a AIBA estava anexada. A academia brasileira intermediava as encomendas do Estado e, ainda, realizava a formação de novos artífices da história nacional. Em 1845, na gestão de Félix-Émile Taunay (1834-1851), os estudantes da AIBA passaram a receber bolsas para estudar em Roma ou em Paris, a partir de um sistema de prêmios em salões. Pedro Américo, inclusive, foi um dos beneficiados, percorrendo toda a trajetória estabelecida pela instituição artística<sup>50</sup> para desenvolver suas habilidades como pintor. Ele ingressou como aluno em 1855, com o apoio particular do imperador D. Pedro II, e passou boa parte da sua carreira artística na Europa<sup>51</sup>, com o intuito de ser um intermediador entre o centro e a periferia artísticos (GOMES JÚNIOR, 2019, p. 2-3).

É nos longos períodos em que viveu em Paris e em Florença que Pedro Américo absorveu elementos comuns ao gênero da pintura histórica e que empregaria em *Independência ou Morte* (1888). Esta modalidade remete aos movimentos do

---

<sup>49</sup> Alguns dos quadros comemorativos realizados por Pedro Américo sob mecenato estatal mais conhecidos são *A Batalha de Campo Grande* (1871) e *Batalha do Avaí* (1877), encomendadas para lembrar os grandes feitos do Brasil durante a Guerra do Paraguai (1864-1870). Após a Proclamação da República, o artista realizou as telas *Tiradentes Esquartejado* (1893) e *Paz e Concórdia* (1895).

<sup>50</sup> Um aluno da AIBA, normalmente, seguia este percurso disciplinar: realização dos cursos de forma sequencial; participação em salões para conseguir as bolsas de estudo para a Europa; aulas em ateliês de mestres das escolas francesas e italianas; exposições obrigatórias em salões europeus; envio de pinturas para serem apresentadas nas Exposições Gerais do Rio de Janeiro; retorno ao Brasil para uma exposição individual, onde poderia formar clientela privada, pública ou eclesiástica. Ao finalizar o período de formação, o artista da AIBA ainda poderia se tornar professor da instituição, vender sua produção individual ao Ministério do Império e, ainda, viajar para a Europa para realizar encomendas contratadas no Brasil (GOMES JÚNIOR, 2019, p. 3-4).

<sup>51</sup> Cabe ressaltar que o interesse de Pedro Américo em viver entre o Brasil e a Europa integra um fenômeno mais amplo, que abrange as jovens nações independentes da América Latina. Logo após se emanciparem dos colonizadores, as jovens nações fundaram suas próprias academias artísticas para escrever uma biografia visual nacional. O objetivo era construir uma nacionalidade e despertar o sentimento de pertencimento à nova pátria, além de fortalecer um projeto civilizador. A trajetória dos artistas que integraram este projeto na segunda metade do século XIX é bastante parecida: eles iniciavam seus estudos no país de origem e, depois, recebiam apoio financeiro do Estado para estudar na Europa, principalmente na Itália e na França (PRADO, 2008, p. 17-20).

Romantismo<sup>52</sup> e do Neoclassicismo<sup>53</sup> nas artes visuais, ao resgatar temas mitológicos da Antiguidade greco-romana e associá-los a motivos históricos. Tais pinturas representam fatos do passado a partir de uma perspectiva acadêmica e geralmente eram feitos sob encomenda do Estado, como parte de um projeto cultural nacionalista com fins estéticos e pedagógicos (PINTURA, 2020). Os movimentos artísticos eram proeminentes na Europa Ocidental e ganharam força no Brasil a partir da Missão Artística Francesa, que chegou à então colônia portuguesa em 1816 a pedido de D. João VI como parte de um projeto civilizador (SCHLICHTA, 2006, p. 58).

Em seu período de estudos em Paris, Pedro Américo se tornou discípulo de Horace Vernet<sup>54</sup> (1789-1863), artista que ficara conhecido pelas pinturas de batalhas e grandes feitos militares da Era Napoleônica. O pintor paraibano também foi bastante influenciado pela obra de Jean-Louis Ernest Meissonier<sup>55</sup> (1815-1891), cuja pintura *1807, Friedland* (1875) (Figura 24) inspirou a composição de *Independência ou Morte* (1888). As referências à tela de Meissonier, aliás, geraram acusações de plágio por parte da imprensa brasileira<sup>56</sup>. Apesar das críticas feitas à época, a referência a outras

---

<sup>52</sup> Localizado na Europa ocidental dos séculos XVIII e XIX, o romantismo nas artes visuais remete à uma visão de mundo que rompe com a visão racionalista, centrada na ordem, no equilíbrio e na objetividade. Os artistas criam imagens que apelam às paixões e ao subjetivismo, sem fugir às referências do neoclassicismo. A partir desta perspectiva, são abordados os mitos do herói e da nação e a consciência histórica (ROMANTISMO, 2021).

<sup>53</sup> O Neoclassicismo é contemporâneo ao Romantismo. O movimento cultural defende a retomada da estética greco-romana nas artes visuais, considerada modelo de equilíbrio, clareza e proporção. Os artistas deveriam se concentrar na técnica em vez da subjetividade, por isso o ensino da arte deveria se basear em regras comunicáveis. Este pensamento influencia a fundação das academias de arte, como a Académie des Beaux-Arts, na França, e a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), no Brasil (NEOCLASSICISMO, 2021).

<sup>54</sup> Émile Jean-Horace Vernet era um representante da academia artística francesa. Além da pintura histórica, em seu ateliê foram produzidos croquis de moda, caricaturas, retratos e litografias. Seu principal mecenas era o Duque d'Orléans, que se tornaria o rei Luís Filipe I após a Restauração Francesa (1814-1830). Ao longo da década de 1820, o duque encomendou de Vernet uma série de telas com cenas de batalhas do período da Revolução e das Guerras Napoleônicas. Além do Rei Cidadão, o trabalho do artista foi financiado por Napoleão III e pelo Czar Nicolau I. Horace Vernet integrou mais de trinta academias artísticas em sua vida, ocupando o cargo de diretor da Academia Francesa em Roma em 1829 (HORACE VERNET, 2020).

<sup>55</sup> Jean-Louis Ernest Meissonier é considerado um classicista, no sentido de retomar em seu trabalho a arte greco-romana, considerada modelo de equilíbrio, clareza e proporção (CLASSICISMO, 2020). Assim como Horace Vernet, o pintor francês ficou conhecido pelas pinturas históricas que ilustravam conquistas militares napoleônicas. Meissonier testemunhou o fim da monarquia na França, com a abdicação do rei Luís Filipe I, em 1848, e a ascensão de Napoleão III, que se tornaria imperador dos franceses após um golpe de Estado em 1851. O artista era um nacionalista que desejava relembrar aos compatriotas franceses as glórias militares da nação, principalmente após a derrota na Guerra Franco-Prussiana (1870-1871) (JEAN-LOUIS-ERNEST MEISSONIER, 2020).

<sup>56</sup> As críticas às pinturas históricas de Pedro Américo por parte da imprensa, como as relacionadas às representações de batalhas da Guerra do Paraguai, teriam motivado o artista a sair do país, como apontam biógrafos. Este período da vida do pintor é chamado de fuga para Europa, tendo se iniciado em 1866 (GOMES JÚNIOR, 2019, p. 6). Américo também era alvo de críticas dentro da própria AIBA, representada por Victor Meirelles. O pintor foi acusado de "faltar com a verdade" na composição da tela

obras era algo comum no gênero da pintura histórica, por ser vista como uma ferramenta para a execução bem-sucedida de um projeto ambicioso (PRADO, 2008, p. 22), como concentrar em uma única imagem a narrativa do momento da fundação da nação.

**Figura 24**



Reprodução da tela 1807, *Friedland*, de Jean-Louis Ernest Meissonier. Óleo sobre tela, 135.9 x 242.6 cm, 1875. Créditos: Metropolitan Museum of Art. Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437052>. Acesso em 23 mai. 2021.

Pedro Américo ansiava expressar um conteúdo moral e patriótico em suas obras (PRADO, 2008, p. 23), o que explica a composição de *Independência ou Morte* (1888). Ela fora construída pelo artista para realçar a figura do líder, D. Pedro I, que é colocado em um ponto mais elevado na topografia. Ainda que o então príncipe regente não ocupe o primeiro plano da imagem, todo o conjunto dos elementos da pintura fazem com que o olhar do espectador seja direcionado ao monarca. Comitiva, soldados e camponês formam uma elipse em torno do protagonista da pintura, que traça o uniforme de gala e está montado em um cavalo castanho-escuro. Dois grandes semicírculos são dispostos ao lado de D. Pedro I, o da direita ocupado pelo grupo de soldados e o da esquerda, pelos conselheiros, pelo camponês e duas figuras masculinas que chegam a cavalo. Para tornar o momento ainda mais solene, o pintor

---

*Batalha do Avahy* (1877) (SCHLICHTA, 2006, p. 166). Para saber mais, consultar: OLIVEIRA, 1943; GUARILHA, 2005.

paraibano optou por vestir os soldados da cena com os trajes da Guarda de Honra do futuro imperador (SCHLICHTA, 2006, p. 213, p. 224) – que só seria criada oficialmente no dia 1º de dezembro de 1822 (MINISTÉRIO DA DEFESA, 2018).

A comitiva do príncipe Bragança celebra o momento da independência com braços, chapéus e espadas erguidos. No primeiro plano, um dos soldados lança para o alto o laço vermelho e azul que simbolizava o vínculo entre a colônia e a metrópole (PRADO, 2008, p. 24), gesto que é reencenado em *Independência ou Morte* (1972). A expressão plácida, mirando o horizonte, o braço erguido e a rigidez da postura de D. Pedro I contrastam com o movimento da cena. Contudo, a opção pelas feições serenas conota a intenção de Pedro Américo de representar o monarca como um estadista determinado a realizar um ideal, que não mede esforços para libertar o Brasil e se sacrificar pela jovem nação (SCHLICHTA, 2006, p. 230).

O caráter heroico do protagonista e a solenidade do acontecimento são reiterados pelas montarias, que substituíram as mulas usadas tradicionalmente para aquele tipo de viagem. Os cavalos remetem a uma tradição pictórica que associa o cavalgar com as qualidades necessárias para uma boa liderança. Desde a Antiguidade Clássica, cavalgar é considerado uma arte nobre de difícil aprendizado, associada a um alto status social. Dominar o cavalo exigia um conhecimento teórico, habilidades físicas, retidão moral e, principalmente, equilíbrio emocional. Tal virtude era trabalhada sobre a montaria, que ensinava a príncipes e membros da nobreza a postura necessária para comandar vassallos, servos e demais subalternos, em especial na Era Moderna (CUNEO, 2012, p. 77-81).

A imagem de alguém da aristocracia ou da realeza sobre um cavalo era usada para simbolizar domínio, nas mais diferentes expressões artísticas, como a pintura, a escultura e a xilogravura. Com o enfraquecimento das monarquias europeias e o fim do Antigo Regime, marcado pela Revolução Francesa e a ascensão de Napoleão Bonaparte, a representação do cavaleiro foi atualizada. O animal ainda era símbolo de status, contudo, quem o dominava passou a conotar valores como a virilidade, a juventude e o vigor físico. A herança da Antiguidade que se perpetuou ao longo dos séculos é a apresentação de indivíduos como a reencarnação de ideias e valores, em especial os governantes, caracterizados como heróis, como uma espécie de "super-homem" (BURKE, 2004, p. 75, p. 81-86).

Por ser um símbolo de status, chama a atenção em *Independência ou Morte* (1888) a única figura humana que não está montada em um cavalo. O camponês no

canto esquerdo da tela está com os pés descalços no chão, testemunhando a tudo, porém sem fazer parte da ação que se desenrola na cena. Como recurso de retórica, o homem serve como ponto de delimitação do observador. Ele nos indica o que devemos observar, a atitude heroica do primeiro imperador do Brasil. Sua posição no quadro, na ponta diagonal inferior, reforça a hierarquia das figuras na cena, mantendo o status elevado do príncipe (OLIVEIRA & MATTOS, 1999, p. 89 apud SCHLICHTA, 2006, p. 225). Já como recurso representativo, o camponês simboliza o povo brasileiro, que testemunhou de forma passiva o nascimento da nação pelas mãos de D. Pedro I (SCHLICHTA, 2006, p. 225). Apesar de estar em uma cena fundacional da nação a qual deveria pertencer, ele ainda é o colonizado, que é silenciado e supostamente deve ser tutelado por uma elite que se considera civilizada. O povo brasileiro não é o protagonista do episódio que o teria libertado do jugo de Portugal nem na tela de Pedro Américo nem no filme de Carlos Coimbra.

Cabe ressaltar que a representação do povo apenas como testemunha e não como agente dos momentos fundacionais da nação é comum na pintura histórica desenvolvida na América Latina pós-independência. As elites que participaram dos processos de emancipação política idealizavam uma nação emoldurada pela harmonia, construída por homens brancos racionais, letrados e "civilizados", que ainda tinham um caráter colonizador e acreditavam ter o direito legítimo de assumir e dirigir o governo – seja uma República ou uma Monarquia Constitucional. Nesta perspectiva, mulheres, escravizados, mestiços, indígenas, pobres e não-proprietários eram apenas coadjuvantes da história que estava sendo escrita. Este ponto de vista foi incorporado por pintores de todo o continente, que contribuíram para a construção de uma "identidade nacional civilizada" por meio das imagens (PRADO, 2008, p. 17-18).

Assim como o camponês, o espectador da pintura histórica de 1888 e do filme de 1972 é convidado a ser uma "testemunha ocular" dos acontecimentos, termo usado por Peter Burke para descrever a ilusão da plateia de assistir aos fatos históricos por meio de imagens (2004, p. 175). Ambas as narrativas visuais traduzem uma verbal, sedimentada na historiografia brasileira a partir do relato de padre Belchior Pinheiro de Oliveira<sup>57</sup> (1775-1856) e do livro *História dos principaes sucessos do Brasil*

---

<sup>57</sup> Belchior Pinheiro de Oliveira era vigário de Pitangui, em Minas Gerais, e primo de José Bonifácio de Andrada. Além de religioso, era deputado eleito nas Cortes de Lisboa e, após a emancipação política do Brasil, na Assembleia Constituinte. Era conselheiro de D. Pedro I, estando ao seu lado também na



*dedicada ao sr. Pedro I* (1827), de José da Silva Lisboa, o Visconde de Cayru<sup>58</sup> (1756-1835).

### 2.2.2 O grito do imperador, pela historiografia

A sequência 31 e a pintura de Pedro Américo traduzem em imagens o relato do padre Belchior dos acontecimentos de 7 de setembro de 1822, que seria incorporado à historiografia oficial sobre a Independência do Brasil como o ponto culminante da Jornada Libertadora<sup>59</sup> de D. Pedro I (SCHLICHTA, 2006, p. 195). O religioso era conselheiro do príncipe e integrou a comitiva de São Paulo, sendo uma das quatro testemunhas oculares do Grito do Ipiranga que deixou um relato escrito sobre o fato histórico<sup>60</sup>. Ele escreveu suas memórias sobre o episódio em 1826, sob o título *O Grito da Independência e os Sucessos do Ipiranga*, documento que só é conhecido por meio de republicações<sup>61</sup> feitas décadas mais tarde (OBERACKER JÚNIOR, 1972, p. 412-415). Nota-se que não há menção ao povo, mas às consequências para a vida política do então príncipe-regente:

...D. Pedro mandou-me ler alto as cartas trazidas pelo Paulo Bragaro e Antônio Cordeiro... As Cortes exigiam o regresso imediato do Príncipe, e prisão e processo de José Bonifácio; a Princesa recomendava prudência e pedia que o Príncipe ouvisse os conselhos de seu Ministro; José Bonifácio dizia ao Príncipe que só havia dois caminhos a seguir: partir para Portugal imediatamente e entregar-se prisioneiro das cortes... ou ficar e proclamar a independência do Brasil, ficando seu Imperador ou Rei... D. Pedro, tremendo de raiva, arrancou de minhas mãos os papéis e, amarrotando-os, pisou-os,

---

viagem para Vila Rica. Seria exilado junto aos Andradas na França, por ordem do imperador, retornando ao Brasil em 1828 (OBERACKER JÚNIOR, 1972, p. 415).

<sup>58</sup> José da Silva Lisboa nasceu em Salvador, em 16 de junho de 1756, e faleceu no Rio de Janeiro, em 20 de agosto de 1835. Estudou Direito em Coimbra e, de volta ao Brasil, ocupou uma série de funções públicas, como o estabelecimento da sede do império português no Rio de Janeiro. Recebe o título de primeiro economista do Brasil, tendo atuado também como historiador, jurista e senador. Monarquista e conservador católico, integrou a Constituinte de 1823. Em 1832, escreveu *Princípios da arte de reinar de príncipe católico e imperador constitucional*, com orientações para o futuro D. Pedro II (JUNIOR, 2020).

<sup>59</sup> A Jornada Libertadora de D. Pedro I é composta por onze pousos, partindo do Rio de Janeiro e se encerrando em Santos, na então Província de São Paulo. A viagem do imperador ganhou fama com as biografias escritas por Otávio Tarquínio de Sousa, na série *Introdução à história dos fundadores do Império do Brasil*, publicada pela primeira vez em 1957. Para saber mais, ver SOUSA, 2015.

<sup>60</sup> As outras são o coronel Manuel Marcondes de Oliveira e Melo, o primeiro barão de Pindamonhangaba; o coronel Antônio Leite Pereira da Gama Lobo; e o tenente Francisco de Castro Canto e Mello, irmão da Marquesa de Santos. Todos estes relatos foram reproduzidos em edições da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RIHGB) ao longo das décadas de 1860 e 1870.

<sup>61</sup> Em 1999, o relato foi republicado em coletânea organizada pelas historiadoras Cecília Helena de Salles e Claudia Valladão de Mattos, que é reproduzido nesta dissertação. Para saber mais, ver OLIVEIRA & MATTOS, 1999.

deixou-os na relva. Eu os apanhei e guardei. Depois, abotoando-se e compondo a fardeta (pois vinha de quebrar o corpo à margem do Ipiranga, agoniado por uma desintéria...) virou-se para mim e disse; 'E agora, Padre Belquior?!'. E eu respondi prontamente: 'Se V.Alteza não se faz Rei do Brasil será prisioneiro das Cortes e talvez deserddado por elas. Não há outro caminho senão a independência e a separação'. D. Pedro caminhou alguns passos... De repente estacou-se dizendo-me: 'Padre Belquior, eles o querem, terão a sua conta... De hoje em diante estão quebradas as nossas relações; nada mais quero do governo português e proclamo o Brasil para sempre separado de Portugal!'. ...O Príncipe diante de sua guarda... desembainhou a espada e disse: 'Pelo meu sangue, pela minha honra, pelo meu Deus, juro fazer a liberdade do Brasil'. 'Juramos', respondemos todos. D. Pedro desembainhou a espada, no que foi imitado pela guarda, pôs-se à frente da comitiva, e voltou-se, ficando em pé nos estribos: 'Brasileiros, a nossa divisa de hoje em diante será Independência ou Morte!'. Firmou-se nos arreios, esporeou sua bela besta baia, e galopou, seguido de seu séquito, em direção a São Paulo (OLIVEIRA & MATTOS, 1999, p. 216 apud SCHLICHTA, 2006, p. 195).

Observa-se que foram selecionados trechos da fala de D. Pedro narrada nas memórias de Padre Belchior para o roteiro de *Independência ou Morte* (1972). No relato de 1826, o então príncipe-regente pronunciou "pelo meu sangue, pela minha honra, pelo meu Deus, juro **fazer a liberdade do Brasil**". Já no filme de 1972, a fala foi adaptada para "pelo meu sangue, pela minha honra e pelo meu Deus, juro **promover a Independência do Brasil**" (INDEPENDÊNCIA OU MORTE, 1972). Essa mudança é sensível à época em que o longa-metragem da Cinedistri foi concebido, quando o Ato Institucional nº 5 (AI-5) estava em vigor e a repressão da ditadura estava no auge. A troca adequava a fala ao discurso nacionalista oficial e, assim, evitaria possíveis interpretações sobre libertar o país da opressão militar (DÁVILA, 2018, p. 48).

É preciso ressaltar que o 7 de setembro não entrou imediatamente ao calendário de festividades cívicas do Império. A viagem de D. Pedro I por São Paulo e a frase que daria nome ao filme da Cinedistri e à pintura histórica de Pedro Américo só ganhariam destaque no jornal *O Espelho*, e treze dias depois do acontecimento. O periódico era editado pela Imprensa Nacional e circulou pelo Rio de Janeiro entre 1821 e 1823, seguindo uma linha editorial de defesa dos atos do príncipe regente e de crítica às Cortes de Portugal (NOSSA HISTÓRIA, 2004, p. 17). A data se tornaria uma efeméride oficial em 1826, quando o parlamento imperial estabeleceu os dias de festividade nacional. Além de 7 de setembro de 1822, seriam celebrados o dia 12 de outubro, data de aclamação do imperador e do seu aniversário, e o dia 1º de dezembro, quando D. Pedro I foi coroado (KRAAY, 2004, p. 20). Para a historiadora

Lilia Moritz Schwarcz, os acontecimentos de 7 de setembro naquele momento eram uma resposta às tentativas de recolonização das cortes de Lisboa e não a expressão de uma vontade nacionalista e separatista (SCHWARCZ, 1998, p. 37).

Um ano depois, José da Silva Lisboa escreveria *Historia dos principaes sucessos politicos do Imperio do Brasil: dedicada ao sr. D. Pedro I*<sup>62</sup> sob encomenda da Coroa. Sua crônica começa com o nascimento do primeiro imperador do Brasil para, no capítulo onze do terceiro volume da publicação, narrar os acontecimentos de 7 de setembro de 1822:

Quando os Decretos das Cortes (transcriptos na Secção II. Cap. XXXIII.) chegárão ao Rio de Janeiro, derão hum grao de irritabilidade irresistivel ao Espirito Brasileiro. Os Fluminenses arderão em labaredas, vendo indeferida a sua Representação, e ludibriada por huma Revogação parcial e illusoria, que apenas concedia a prorogação de mais algum tempo da residencia do Principe Regente no Rio de Janeiro, até a publicação da Constituição Política da Monarchia Portugueza, que era constante estar proxima a publicar-se.

[...]

O Principe Regente achava-Se na Provincia de S. Paulo prompto a partir para o Rio de Janeiro, quando recebeo os referidos Decretos, e esta Carta, em 7 de Setembro no Campo da *Piranga*, proximo a Capital daquella Provincia, acompanhado de grande Comitiva. A impressão impetuosa (como era natural) da leitura de taes escriptos levou o Animo do Joven Heróe ao zenith da indignação; e, Subindo á Montanha do *Paranapiacaba*, Proclamou aos Brasileiros – INDEPENDENCIA, OU MORTE.

O Principe então tirou de Si o Laço Nacional das Cortes de Portugal; e instantaneamente foi o mesmo Laço tirado por todos escircunstantes que o trazião, e esses logo o Saudárão *Imperador do Brasil* (LISBOA, 1827, p. 50-52).

O testemunho dos dois políticos imperiais era conhecido tanto por Pedro Américo, conforme ele relatou ao descrever seu trabalho de pesquisa para realizar *Independência ou Morte* (1888) (SCHLICHTA, 2006, p. 212), quanto por Carlos Coimbra. O diretor e roteirista, aliás, usa um detalhe das memórias de Padre Belchior para humanizar o protagonista:

Um dos historiadores que consultamos dizia que Dom Pedro veio a São Paulo para impedir uma tentativa de revolução. Ele teria ido a uma festa, um banquete no qual comeu alguma coisa que lhe fez mal. Então, quando parou ali no Ipiranga foi por causa de um desarranjo intestinal. Que coisa pouco heroica, não? Outros historiadores invocam motivos mais nobres para aquela

---

<sup>62</sup> A crônica foi publicada em 3 volumes pela Typographia Imperial e Nacional entre 1827 e 1830. A versão consultada para esta dissertação é a digital, parte do acervo online da biblioteca do Senado Federal.

parada. Quem tem razão? De alguma forma tomamos partido. Dom Pedro, no filme, está de cócoras e ainda lava a mão antes de avançar para empunhar a espada e dar o grito. Não mostrei um Dom Pedro de calças arriadas atrás da moita porque aí seria desrespeitoso (COIMBRA apud MERTEN, 2004, p. 233).

Apesar do esforço de aliar o aspecto humano ao enaltecimento da figura histórica, Coimbra também reproduz em imagens um discurso oficial sobre o papel central de D. Pedro I na emancipação política do Brasil, construído ao longo do Primeiro e Segundo Reinado e conveniente à mensagem de integração nacional promovida pela Ditadura Militar durante as celebrações do Sesquicentenário. Os escritos de Padre Belchior e de José da Silva Lisboa exemplificam o pensamento corrente do movimento independentista da elite política do Rio de Janeiro em 1822:

A concepção de que o processo de independência e de formação do Estado nacional brasileiro foi marcado por uma mescla positiva e meritória de elementos de ruptura e de continuidade que o faria superior em relação aos demais semelhantes ocorridos ao seu redor na mesma época tem sua origem em uma imagem coetânea, forjada por alguns de seus próprios protagonistas. Tal construção se deu em meio a um universo político e linguístico onde o termo revolução se encontrava disponível e em mutação, e no qual sua utilização como ferramenta de transformação da realidade resultaria em uma concepção própria daquele processo histórico. A ruptura entre Portugal e Brasil implicaria uma revolução necessária, legítima e construtiva, porque natural, histórica e ordeira (PIMENTA, 2009, p. 55).

Neste sentido, cortar os vínculos com Portugal e ainda garantir a permanência do regime monárquico em terras brasileiras resultaram na associação entre Império e nação, que deveria abarcar distintos projetos políticos presentes nas províncias de todo o território da antiga colônia. A unidade entre as províncias não foi imediata após a ruptura oficial com a metrópole, pois nem todas aderiram ao projeto de americanização da monarquia, como se percebe pelas guerras de independência ocorridas entre 1822 e 1824 (MENDONÇA, 2010, pp. 7-8). D. Pedro I, e, posteriormente, D. Pedro II, teria que superar as dissidências internas para consolidar a nova ordem, recorrendo às armas e à produção intelectual. A Coroa veiculou publicamente argumentos que a legitimavam como forma de governo para o país que nascia, alicerçados na ideia de que "o Brasil adentrava ao cenário mundial das nações 'livres' e 'civilizadas' pelas mãos de sábios condutores que souberam evitar excessos, tão típicos da história de outros povos." (PIMENTA, 2010, p. 57).

Publicações como as que inspiraram as obras homônimas de Pedro Américo e Carlos Coimbra evitavam usar a palavra "revolução"<sup>63</sup>, porém, quando a empregavam, descreviam a Independência do Brasil como uma "revolução positiva". Ela seria um caso único e superior aos movimentos da América Espanhola por ter sido conduzida por um descendente da família real portuguesa, que evitou conflitos e derramamento de sangue (PIMENTA, 2010, p. 58). Outros escritos que visavam a disseminar a mesma mensagem foram os produzidos pelos intelectuais do IHGB. O instituto era um ponto de passagem obrigatório na carreira dos intelectuais brasileiros no século XIX, que deveriam integrar a missão contraditória de forjar uma identidade à nova nação. Ao mesmo tempo que deveriam elaborar uma ruptura com o passado ibérico, eles precisavam realizar uma americanização da monarquia, que teria arquitetado o processo civilizatório do território autóctone (COSTA, 2005, p. 57).

O mais expressivo destes intelectuais, e que moldou a historiografia sobre a Independência, foi Francisco Adolfo de Varnhagen<sup>64</sup> (1816-1878), que difundiu a tríade "grito, Ipiranga e figura de D. Pedro" como definidora do ato inaugural da nação brasileira (SCHIAVINATTO, 2002, p. 82). Em 1854, ele publicou o livro *História Geral do Brasil* sem abordar o processo de emancipação política, contudo, ao descrever três séculos da colonização portuguesa na América, enfocou o papel da monarquia portuguesa na construção da nação brasileira. Os Bragança não apenas haviam levado a civilização para as Américas: seu herdeiro, Pedro de Alcântara, seria o grande responsável pelo sucesso do rompimento pacífico dos vínculos entre colônia e metrópole, ao garantir a manutenção da unidade territorial e política da nova nação. Para Varnhagen, o Brasil independente sob a égide da Coroa era a vitória da civilização europeia sobre a barbárie, associada aos governos republicanos da

---

<sup>63</sup> No contexto português e americano dos séculos XVII e XIX, a palavra "revolução" ainda não tinha adquirido o sentido moderno de "movimento de subversão da ordem estabelecida e criador de uma realidade nova". Ela ainda carregava a ideia de movimento cíclico, previsível e inevitável, vinculada à astronomia. No caso dos movimentos independentistas brasileiros, o termo era usado hora para se referir à anarquia ou a uma guerra civil, hora para tratar sobre uma reforma no sistema político (PIMENTA, 2010, p. 56).

<sup>64</sup> Francisco Adolfo de Varnhagen, o visconde de Porto Seguro, era historiador, diplomata e membro atuante do IHGB. Ele nasceu em 1816 em São João de Ipanema, no interior de São Paulo, e foi educado em Portugal. Foi nos anos em que viveu na Europa que iniciou suas pesquisas em arquivos, bibliotecas e cartórios, localizando e divulgando documentos inéditos sobre o Brasil. Graduiu-se em engenharia militar em 1834 e retornou ao país de origem seis anos depois. Como membro do IHGB, além de *História Geral do Brasil*, escreveu *Historia das Lutas com os Holandeses no Brazil desde 1624 a 1654* (1871) e *Historia da Independencia do Brasil, até ao reconhecimento pela antigametrópole, compreendendo, separadamente, a dos sucessos ocorridos em algumas províncias até essa data*, publicado postumamente em 1916. (MARINHO, RIBEIRO, 2017, p. 31).

América espanhola. Sua narrativa evita termos como "ruptura" e "revolução", além de omitir movimentos de resistência (COSTA, 2005, p. 58-59), como a Conjuração Baiana, a Revolução Pernambucana, a Confederação do Equador e a Revolução Farroupilha.

A ausência destes elementos reitera o discurso de uma fundação pacífica, guiada de forma ordeira pelo imperador, que atendeu aos anseios do povo. Este, no entanto, não representava na prática a diversidade étnica e cultural defendida por Varnhagen como definidora da nacionalidade brasileira. A concepção de "povo" durante o Império era a da "boa sociedade", integrada por homens brancos livres, proprietários de terras e escravistas, que entraram para a cena política do país na Assembleia Constituinte de 1823 (MENDONÇA, 2010, p. 5) – ecos desta concepção aparecem na composição de Pedro Américo e nas cenas do Botequim da Corneta em *Independência ou Morte* (1972). A noção de povo brasileiro e o processo pacífico de Independência liderado por D. Pedro I ganhariam novos matizes com o Centenário de 1922 e os intelectuais do Museu Paulista.

Capistrano de Abreu (1853-1927) e Afonso d'Escagnolle Taunay (1876-1958) foram os representantes desta nova interpretação historiográfica, caracterizada pelo protagonismo do estado de São Paulo no movimento independentista. O primeiro deslocou o enfoque da política administrativa para a esfera econômica e social, fazendo emergir uma concepção de nacionalidade brasileira como entidade composta por diferentes identidades regionais. Abreu estava inserido nos esforços de uma produção historiográfica regional, materializada na inauguração de Institutos Históricos pelos estados durante a Primeira República (1889-1930). Já Taunay, em seus estudos sobre o império brasileiro, enfatizou o protagonismo paulista no período e consolidou uma versão da Independência no imaginário popular durante as celebrações de 1922, com os projetos do Museu do Ipiranga e do Monumento à Independência (COSTA, 2005, p. 65-66). Apesar do enfoque regional na emancipação política do Brasil, ambos os historiadores reforçaram o título de pai fundador de D. Pedro I, que liderou um império liberal e ordeiro. Mais uma vez, os movimentos separatistas das províncias foram ocultados em favor de uma idealização da integração nacional (MENDONÇA, 2010, p. 3).

O protagonismo paulista no processo de Independência está presente na narrativa de Pedro Américo e de Carlos Coimbra, ao selecionarem o episódio do Grito do Ipiranga como momento fundacional da nação brasileira. Especificamente em

*Independência ou Morte* (1972), a abordagem do Museu Paulista é mais evidente em dois momentos diferentes do filme, a mais impactante delas sob o ponto de vista do relato biográfico. A sequência 31 descrita neste capítulo é o ponto de virada dramático na narrativa, representando para Pedro mudanças em sua vida política, ao dar o grito do Ipiranga e ser coroado como imperador. A viagem para São Paulo também marca uma reviravolta na vida romântica do protagonista, ao conhecer a Marquesa de Santos, associando assim o destino político e erótico do imperador à região. Ainda, as virtudes cidadãos e a sabedoria de José Bonifácio, um santista, ao aconselhar o imperador reforçam o protagonismo paulista na Independência do Brasil (DÁVILA, 2017, p. 54-56).

Além das representações verbais do IHGB, Pedro Américo e Carlos Coimbra recorreram a uma tradição pictórica para recriar o Grito do Ipiranga. Eles se inspiraram em elementos das pinturas históricas produzidas por um integrante em especial da Missão Artística Francesa no Brasil, Jean-Baptiste Debret. As referências que *Independência ou Morte* (1972) faz à obra do pintor parisiense serão analisadas a seguir

### **2.3 A Coroação por Carlos Coimbra: a pintura de Jean-Baptiste Debret em película**

Se na sequência anterior o diretor Carlos Coimbra usou uma série de planos para dar dinamismo e tensão à cena, na reencenação da tela *A Coroação de D. Pedro I* (1828), de Jean-Baptiste Debret, foi optado por concentrar toda a ação em um plano de 50 segundos de duração. A sequência 32 se passa no interior da Igreja da Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé, mesmo local em que o imperador fora coroado 150 anos atrás, então chamada de Capela Imperial. Ela se inicia com um plano detalhe da coroa imperial, que está sendo colocada sobre a cabeça de Pedro pelo Bispo do Rio de Janeiro, Dom José Caetano da Silva Coutinho (Figura 25). A câmera se abre a partir da insígnia monárquica até chegar ao mesmo enquadramento da pintura de Debret, acompanhada pelo Hino de Independência como música não diegética de fundo.

Pedro está ajoelhado, em segundo plano, na metade direita do quadro. Ele traça um manto verde com penas amarelas de tucano sobre o uniforme militar de gala, ainda usando as características calças brancas e as botas de montaria. Em primeiro plano,

está um religioso de costas para a plateia e, ao fundo, a corte, os ministros e conselheiros do imperador, entre eles Chalaça e Plácido. José Bonifácio, Dona Leopoldina e Frei Arrábida estão no mesmo plano que o imperador, logo atrás do Bispo do Rio de Janeiro. A imperatriz e as damas de companhia estão na galeria do coro, em uma posição privilegiada para acompanhar o ritual dinástico.

Dom José Caetano da Silva Coutinho recebe o cetro com a serpe de outro bispo para entregar ao monarca, que o segura e faz uma reverência ao religioso, para em seguida se levantar e se dirigir ao trono que está no altar, no canto direito. Enquanto o imperador se movimenta, todos os presentes na igreja fazem o sinal da cruz. Assim que D. Pedro I senta-se ao trono, o letreiro com a data 1 de Dezembro de 1822 surge na tela. Agora todos os personagens estão posicionados como na pintura de Debret e, com um efeito de transição para o próximo plano, encerra-se a sequência 32.

**Figura 25**



A Coroação é reencenada em *Independência ou Morte* (1972) em um plano-sequência de 50 segundos. Créditos: Cinedistri, 1972.

A direção de Carlos Coimbra concentra-se no momento exato da coroação, ou seja, quando a coroa é depositada sobre a cabeça de D. Pedro I. Já a pintura de Debret mostra um momento posterior, quando o Presidente do Senado da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, Lucio Soares Teixeira de Gouveia, presta o juramento<sup>65</sup>

<sup>65</sup> O juramento de senadores e procuradores das províncias, implícito na narrativa pictórica de Debret, era essencial no ritual para ressaltar a soberania do imperador sobre o Poder Legislativo, que se "coagulara" ao corpo real e se inscrevera na sua persona. Ao mesmo tempo, o ritual religioso reiterava que a origem do poder real era divina, ao prosseguir uma linhagem que remonta à figura de Cristo (SCHIAVINATTO, 1997, p. 375).



de fidelidade ao imperador, em nome do povo (MURANO, 2013, p. 98). O diretor optou por não incluir esse elemento simbólico de submissão à Coroa na reencenação da tela, focando no enquadramento e na postura do monarca idealizados pelo pintor francês. Em ambas as representações, D. Pedro I está usando o manto verde com plumas amarelas de tucano, segurando o cetro com a serpe dos Bragança e usando as botas militares. O pé esquerdo está posicionado ligeiramente à frente do direito, apontando para uma Bíblia aberta sobre uma pequena mesa. No filme, o suporte do Livro Sagrado é revestido por um tecido vermelho, enquanto na pintura o móvel tem as cores verde e amarelo<sup>66</sup>. Estes tons também estão presentes nas roupas dos nobres que acompanham a coroação na tela de Debret, que as destacou por serem as cores da Casa Bragança e da Casa Habsburgo, respectivamente, as dinastias que estavam fundando um império nos trópicos. Na película de Carlos Coimbra, o vermelho toma a cena, seja pelo trono, pelo piso ou pela roupa dos bispos. A vestimenta da nobreza, por sua vez, destoa pela cor preta e pela simplicidade – medalhas e condecorações não foram incluídas nas roupas dos figurantes. Mais uma vez, o povo está ausente na representação de um momento fundacional da nação a qual deveria pertencer, testemunhado apenas por uma elite colonizadora na pintura de Debret e no filme de Coimbra.

A representação do interior da igreja também se difere da do pintor parisiense. Debret mostra um espaço bem mais amplo, com um número maior de convidados em volta do imperador e nas galerias (Figura 26). A Imperatriz Leopoldina está mais distante e acima do monarca no quadro, acompanhada pela princesa Maria da Glória, que tampouco foi inserida na reencenação de Carlos Coimbra. A amplitude permite a inserção da bandeira imperial do lado esquerdo da pintura, à frente de D. Pedro I, além de uma quantidade maior de lustres e castiçais. A guarda de arqueiros também é representada na composição, enfileirada no sentido do ponto de fuga da tela. Dessa forma, *A Coroação de D. Pedro I* reúne as principais características de uma obra neoclássica ao dividir a composição em planos e recorrer à perspectiva para gerar o efeito de profundidade. Lustres, candelabros, colunas e armas ditam as verticais do quadro, enquanto o ponto de fuga é colocado na entrada da igreja. Ainda, a iluminação é difusa, evidenciando cada detalhe e ornamento da decoração das paredes laterais.

---

<sup>66</sup> Até a emancipação política do Brasil, no ano de 1822, as cores mais utilizadas pela Coroa eram o vermelho e o azul. A adoção do verde e amarelo é mais um marco simbólico do fim da submissão à Portugal (SCHIAVINATTO, 1997, p. 341).

O resultado é uma imagem rigorosamente simétrica e estática (MURANO, 2013, p. 100).

Em resumo, a pintura *A Coroação de D. Pedro I* tem uma suntuosidade mais eloquente do que sua versão cinematográfica, pois Jean-Baptiste Debret inseriu mais elementos simbólicos à cena. Isso provavelmente não foi feito por Carlos Coimbra pela limitação física da capela, pois ele optou por filmar no local exato da Coroação em vez de locar um estúdio.

**Figura 26**



Comparação entre fotograma de *Independência ou Morte* (1972) e a pintura *A Coroação de D. Pedro I*. Créditos: Cinedistri, 1972; Palácio Itamaraty, óleo sobre tela, 340cm x 640cm, 1828, tela reproduzida no site oficial do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Disponível em <http://antigo.itamaraty.gov.br/pt-BR/diplomacia-cultural-mre/21572-coroacao-dom-pedro>. Acesso em 23 mai. 2021.

### 2.3.1 A Coroação por Jean-Baptiste Debret

Jean-Baptiste Debret<sup>67</sup> participou ativamente da construção pictórica da identidade nacional brasileira nos 14 anos em que viveu no país. Antes de propor a realização da tela *A Coroação de D. Pedro I* ao governo, o pintor integrou a comissão de organização desta que foi uma das principais cerimônias do novo império que

<sup>67</sup> A principal fonte de aprendizado de Jean-Baptiste Debret foi o primo Jacques-Louis David, com quem trabalhara em Paris e em Roma. A tela mais representativa de David com a qual Debret colaborou foi *O Juramento dos Horácios*, exposto no Salão Parisiense de 1785. A ilustração reúne as características típicas do Neoclassicismo, como a recuperação de uma narrativa greco-romana, o espírito heroico e a perspectiva clássica (DIAS, 2006, p. 244). Além da pintura, o primo o incentivou a ter uma participação política ativa durante o período revolucionário francês, como um jacobino. Debret acabou por integrar o grupo de pintores oficiais de Napoleão Bonaparte em 1805, ao lado de David, e realiza quatro quadros napoleônicos até 1812. A Restauração e a volta da dinastia Bourbon fizeram com que o pintor e outros artistas revolucionários perdessem prestígio na sociedade parisiense. É neste contexto que Debret recebeu o convite de Joachim Lebreton para integrar a expedição francesa rumo à corte de D. João VI, com o objetivo de criar uma cultura artística no Reino do Brasil e fundar uma academia de Belas Artes nas américas (TREVISAN, 2007, p. 11).

tentava se estabelecer nos trópicos. A comissão nomeada pelo imperador para preparar o evento tinha como membros, além do próprio Debret, José Bonifácio, Frei Arrábida, o Bispo do Rio de Janeiro e José Egídio Álvares de Almeida, o Barão de Santo Amaro (MURANO, 2013, p. 93).

A Coroação e a Sagração aconteceram em 1º de dezembro de 1822, considerado o dia em que a dinastia Bragança ascendeu ao trono português e iniciou a Restauração Portuguesa, acabando assim a União Ibérica (1580-1640), segundo suplemento da Gazeta do Rio de Janeiro de 3 de dezembro de 1822 (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1822). A escolha desta data reafirmou a força simbólica do ritual<sup>68</sup>, que deu mais legitimidade ao reinado de D. Pedro na nova nação (OLIVEIRA, 2009).

Quando a pintura *A Coroação de D. Pedro I* foi finalizada, Debret já estava há doze anos no Brasil. A iniciativa de realizar um quadro de grandes dimensões com a representação da Coroação partira do próprio artista, que solicitara à Coroa uma sala no prédio que viria a ser a AIBA, fundada em 1826. A obra foi iniciada em 1823 e finalizada cinco anos depois, com a assistência de sete alunos (TREVISAN, 2007, p. 23). A pintura histórica era destinada à sala do trono do Paço do Rio de Janeiro e ganhou duas importantes reproduções nos anos seguintes: uma em 1829, como parte da programação da Exposição de Classe de Pintura Histórica na Imperial Accademia de Bellas Artes, desenho que nunca mais foi encontrado (MURANO, 2013, p. 98); e outra em 1839, como litogravura, no terceiro volume de *Voyage pittoresque et historique au Brésil*<sup>69</sup>, livro organizado por Debret após retornar à França, em 1831.

Neste livro, além da ilustração da Coroação, o artista parisiense narra todo o cerimonial realizado na Igreja da Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé em 1º de dezembro de 1822. A descrição verbal do interior da igreja se assemelha à pintura de 1828 e traz informações sobre a disposição dos convidados no recinto<sup>70</sup>. Na

---

<sup>68</sup> Além de ser o primeiro rei a ser coroado desde o desaparecimento de D. Sebastião, D. Pedro I também foi o primeiro monarca de origem portuguesa a ser sagrado. Todo o cerimonial foi organizado a partir do Pontifical Romano, documento de 1596 que reunia as regras de sagração de reis (OLIVEIRA, 2009). O Pontifical estabelecia os procedimentos e a sequência do ritual, que se encerrava ao entronizar e coroar o rei, ungido da mesma forma que se fazia com o papa e os bispos (SCHIAVINATTO, 1997, p. 370).

<sup>69</sup> A edição analisada nesta dissertação é a dos irmãos Didot, publicada entre 1834 e 1839, em Paris, e disponibilizada no acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

<sup>70</sup> Debret nos conta que, no dia da cerimônia, o interior da igreja foi dividido da seguinte maneira: do lado direito da nave, uma fileira de bancos foi destinada aos senadores do Rio de Janeiro, enquanto o lado esquerdo foi reservado aos ministros e outras figuras da corte. Procuradores-gerais e demais representantes das províncias sentaram-se atrás destes grupos. As damas da corte e acompanhantes de outros convidados se acomodaram nas galerias, enquanto a Imperatriz Leopoldina e o corpo

cerimônia, D. Pedro I recebeu as insígnias imperiais já abençoadas pelo sacerdote, acompanhadas pela espada, pela coroa e pelo cetro, e foi ungido com os óleos santos (DEBRET, 1839, p. 65). Debret nos conta que, depois do sermão do Padre Francisco de Sampaio e finalizado o serviço religioso, o imperador fez o seguinte juramento, pronunciado em latim:

Eu, Pedro I, tornado imperador do Brasil pela graça de Deus e pela vontade unânime do povo, juro observar e manter a religião católica apostólica romana; juro observar e fazer cumprir as leis constitucionais do império; juro defender de todas as minhas forças para a preservação de sua integridade, juro, portanto, pelos santos Evangelhos<sup>71</sup> (DEBRET, 1839, pp. 66, tradução nossa).

Mais adiante, na seção em que apresenta os retratos de D. João VI e D. Pedro I, Jean-Baptiste Debret traz suas impressões sobre o jovem imperador, oferecendo pistas sobre suas escolhas de trajes e da posição do monarca na composição do quadro da Coroação:

Dom Pedro I, de forte e alta estatura, tinha um temperamento colérico e sanguíneo; [...] Naturalmente pouco generoso, ele também era econômico em seu estilo de vida. A sua boa fé fez dele um **reformador zeloso dos abusos que o revoltavam desde a sua infância, na corte do seu pai**. Ele deu o exemplo de privações durante sua regência e início do seu reinado: tempos difíceis em que desenvolveu todas as qualidades dignas de um regenerador soberano, mantendo uma paixão determinada pelo esplendor exterior que rodeia o trono<sup>72</sup> (DEBRET, 1839, p. 133, grifo nosso, tradução nossa).

Para explicitar as diferenças entre a monarquia de D. João VI, atrelada ao Antigo Regime, e o reinado de D. Pedro I, o libertador da nova nação, o artista francês realçou nas vestimentas elementos da terra brasileira. O manto do jovem imperador

---

diplomático ocuparam as galerias do coro. Ao observar a tela *Coroação de D. Pedro I*, conseguimos identificar esta organização espacial.

<sup>71</sup> "Moi, Pierre Ier, fait empereur du Brésil par la grâce de Dieu et la volonté unanime du peuple, je jure d'observer et de maintenir la religion catholique apostolique romaine; je jure d'observer et faire observer constitutionnellement les lois de l'empire; je jure de défendre de toutes mes forces la conservation de son intégrité, je jure ainsi sur les saints Évangiles."

<sup>72</sup> "Don Pedro Ier, d'une forte et grande stature, était d'un tempérament bilieux sanguin [...] Naturellement peu généreux, il était également économe dans sa manière de vivre. Sa bonne foi en fit un réformateur zélé des abus qui l'avaient révolté depuis son enfance, a la cour de son père. Il donna l'exemple des privations pendant sa régence, et le commencement de son règne: temps difficiles où il développa toutes les qualités dignes d'un souverain régénérateur, en conservant cependant une passion déterminée, pour le faste extérieur qui environne le trône."

lembra os ponchos usados pelo povo, principalmente os moradores de São Paulo e da região sul do país. O acessório é apresentado nas cores verde e amarela, decorado com uma murça de plumas de tucano. Outro acessório que se destaca em *A Coroação de D. Pedro I* são as botas do monarca, que realmente as utilizou no dia da cerimônia. A substituição dos sapatos e meias compridas pelas botas de soldado simbolizam uma nova monarquia, mais americanizada e ligada aos valores liberais. O calçado também remete à personalidade ativa do monarca, que teria transformado o Brasil independente graças à sua força, juventude e virilidade. Ele era um símbolo do imperador brasileiro, no entanto, não era de sua exclusividade. As botas militares integram a iconografia dos grandes líderes pós-Revolução Francesa, como uma expressão do caráter vigoroso e dinâmico destas figuras. A mais representativa é Napoleão Bonaparte, que fora pintado por Debret antes do artista se mudar para o Brasil (Figura 27). Demais lideranças do movimento independentista da América Espanhola também eram representados com as botas militares, como Simón Bolívar e Agustín Iturbide, o primeiro imperador do México (DIAS, 2006, p. 253-254).

Outro acessório usado para marcar as diferenças entre o reinado do pai e o do filho era a coroa imperial, disposta sobre a cabeça do jovem imperador na cerimônia de 1822 e na pintura de 1828. Seu modelo era diferente do usado por D. João VI em sua aclamação, em 1818, adotando a forma cônica (OLIVEIRA, 2009). Ainda, a própria cerimônia em si, a da coroação, não era realizada no interior da realeza portuguesa desde o desaparecimento de D. Sebastião em 1578. Segundo a tradição bragantina, o monarca retornaria do combate para devolver sua coroa à Portugal e, até que isso acontecesse, os reis da dinastia Bragança deveriam ser apenas aclamados. Por isso, em cerimônias e representações pictóricas, como as de D. João VI, o acessório monárquico sempre era colocado ao lado do trono, e não sobre a cabeça do rei. Em *A Coroação de D. Pedro I*, a coroa sobre a cabeça do imperador denotava a ruptura da tradição e a inovação, ao mesmo tempo em que o fundador do império brasileiro, um português da dinastia Bragança, se apresentava como o D. Sebastião em terras americanas. A insígnia monárquica era mais um recurso retórico de Debret para construir uma cena verossímil, com uma narrativa exata do cerimonial da coroação, que ao mesmo tempo ratificava os atributos de inovação e progresso ligados à imagem de D. Pedro (DIAS, 2006, p. 256).

Para construir uma narrativa visual ainda mais convincente, o pintor parisiense recorreu a elementos de duas pinturas históricas encomendadas por Napoleão

Bonaparte, *A Coroação de Napoleão e Josephine* (1806/07) (Figura 28), realizada por seu mestre e primo, Jacques-Louis David<sup>73</sup> (1748-1825), e *Primeira Distribuição das Cruzes da Legião de Honra na Igreja dos Inválidos* (1812) (Figura 27), feita por ele mesmo três anos antes de migrar para o Brasil.

**Figura 27**



Reprodução da pintura *Primeira Distribuição das Cruzes da Legião de Honra na Igreja dos Inválidos*, de Jean-Baptiste Debret. Créditos: Musée National du Château, óleo sobre tela, 403cm x 531cm, 1812, tela reproduzida no Joconde Database. Disponível em <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE004980>. Acesso em 23 mai. 2021.

<sup>73</sup> Jacques-Louis David é considerado o maior representante do Neoclassicismo francês. Nasceu em Paris em 1748 e foi aluno de Marie-Joseph Vien até ingressar na Académie des Beaux-Arts em 1783. Participou ativamente do movimento jacobino durante a Revolução Francesa, sendo eleito deputado do novo parlamento. Durante a Era Napoleônica, retratou o líder francês em diferentes fases, do generalato ao império. A derrota de Napoleão em 1815 levou David a se exilar em Bruxelas, onde continuou a pintar até sua morte, em 1825 (JACQUES-LOUIS DAVID, 2021).

Figura 28



Reprodução da pintura *A Coroação de Napoleão e Josephine*, de Jacques-Louis David. Créditos: Museu do Louvre, óleo sobre tela, 621cm × 979cm, 1807, tela reproduzida no Google Art Project. Disponível em <https://g.co/arts/NisHyGSnnGLX9TSC8>. Acesso em 23 mai. 2021.

*A Coroação de D. Pedro I* empresta da tela de Jacques-Louis David a composição. Ambos os imperadores estão do lado direito do quadro, próximos ao altar. Se o imperador francês está de pé, prestes a coroar a esposa, o brasileiro permanece sentado, mas com a perna esquerda projetada para frente, indicando que, apesar de estar em um ritual religioso, ele ainda é o soberano. Os pintores também compartilham a representação majestosa da arquitetura da igreja, a Catedral de Notre-Dame, em David, e a Igreja da Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé, em Debret. Ambos apresentam em detalhes as figuras e os símbolos religiosos presentes na cerimônia. Ainda, Debret ilustra os personagens históricos com expressões frígidas, uma marca davidiana e das obras neoclássicas. A razão deve predominar sobre o sentimento e dominar os impulsos da natureza, reinando assim a harmonia e a racionalidade na composição (MURANO, 2013, p. 102-103).

Já a tela *Primeira Distribuição das Cruzes da Legião de Honra na Igreja dos Inválidos* faz parte de uma série de quadros napoleônicos do pintor parisiense, que se torna um dos artistas oficiais de Napoleão Bonaparte em 1805, ao lado do mestre Jacques-Louis David (TREVISAN, 2007, p. 11). Da mesma forma que *A Coroação de Napoleão e Josephine*, ela também emprestou à pintura histórica brasileira a composição. Nas duas pinturas, o imperador está no lado direito do quadro e acima

da maioria dos personagens, que estão todos voltados para o líder. A disposição dos elementos em ambas faz com que o olhar do espectador seja direcionado aos imperadores. A perna esquerda de Napoleão também é projetada para frente. Os tons de vermelho predominam, assim como a amplitude do espaço (MURANO, 2013, p. 102).

É curioso que uma das testemunhas da Coroação de 1822, o agente diplomático da Áustria no Brasil, Barão de Mareschal, escreveu em suas memórias que o cerimonial realizado em terras brasileiras foi inspirado na sagração de Napoleão Bonaparte, de 1804 – figura a qual D. Pedro I nutria uma admiração pessoal. Eduardo Romero de Oliveira analisa o testemunho do austríaco e argumenta que, como o imperador francês era um inimigo dos Bragança e era visto como um usurpador de tronos, provavelmente a referência ao cerimonial tinha o objetivo de contrastar a figura napoleônica com a de D. Pedro I. Este era um monarca legítimo, que tinha legitimidade hereditária ao trono, e, ao mesmo tempo, um liberal que respeitava o direito dos cidadãos, ao contrário de Napoleão, que havia aterrorizado o povo com sua espada (OLIVEIRA, 2009).

Seja qual tenha sido a inspiração para a Coroação, o evento marca a construção da imagem de D. Pedro I como um defensor da Constituição e dos interesses da nação. O monarca estaria apto para entender os anseios do povo e guiá-lo no caminho da liberdade, nem que tivesse que se sacrificar na luta contra os inimigos que ameaçavam os direitos constitucionais da população. Não é à toa que o imperador usou os trajes militares na cerimônia, ele estava pronto para a batalha: "marchando à sua frente com a tábua da Lei em uma mão, e noutra com a vara da Justiça"; isto é, com a Constituição e o cetro – conforme o sermão de Frei Sampaio" (OLIVEIRA, 2009).

A faceta militar do imperador está presente nas pinturas de Jean-Baptiste Debret e Pedro Américo, contudo é atualizada no ano do Sesquicentenário para se alinhar à propaganda do regime militar. O filme *Independência ou Morte* colaborou com essa representação, ao dar mais visibilidade a um D. Pedro I que simbolizaria os valores conservadores propagandeados pelo governo.



## 2.4 A imagem de D. Pedro I e o Sesquicentenário

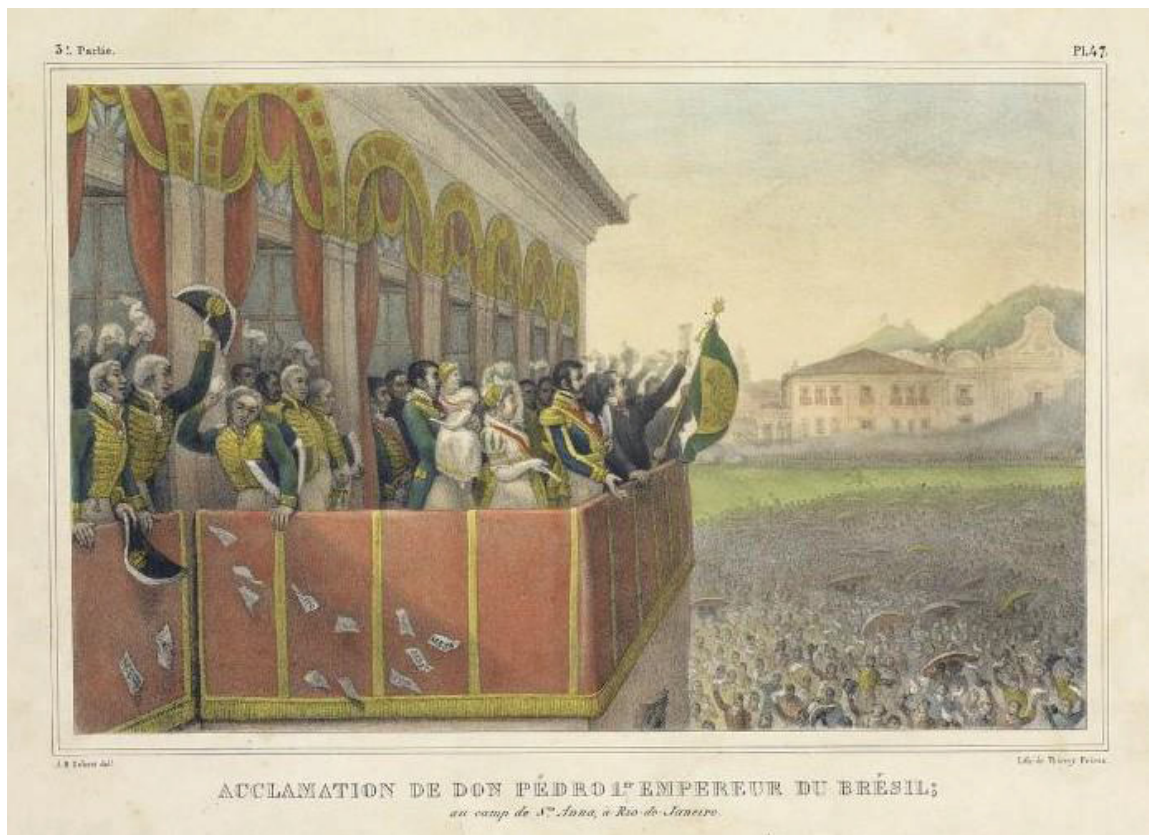
As telas *Independência ou Morte* (1888) e *A Coroação de D. Pedro I*, e, décadas depois, o próprio filme de Coimbra, firmaram-se como imagens canônicas, segundo definição do historiador Elias Thomé Saliba. Uma imagem canônica é uma imagem-padrão vinculada a conceitos-chave da vida social e intelectual, tornando-se um ponto de referência inconsciente, pois já está incorporada ao imaginário coletivo. Ela exerce um poder de coerção (SALIBA, 2011, p. 88), ou, como Peter Burke parafraseia Barthes, apoia-se em uma retórica imagética. O criador das imagens tem uma visão pré-concebida do espectador, utilizada para elaborar uma estratégia de persuasão que direcione a determinadas interpretações da obra, estimulando-o a se identificar com as figuras humanas retratadas ou ter a sensação de ser uma testemunha ocular do acontecimento representado. Como parte de uma estratégia retórica apoiada em diferentes discursos, a combinação de elementos pictóricos em três períodos distintos – o Primeiro e Segundo Reinado e a Ditadura Militar pós-1964 – contribui para a manutenção de determinados regimes políticos (BURKE, 2004, p. 74, p. 227).

Oswaldo Massaini e Carlos Coimbra negaram em entrevistas posteriores ao lançamento do filme que *Independência ou Morte* (1972) foi produzido com a ajuda do governo Médici. Mesmo que os autores não tivessem a intenção de criar um produto cultural de apoio ao regime, o longa-metragem foi associado à Ditadura Militar e à propaganda política deste período. A publicidade oficial do governo era camuflada para evitar que ela fosse associada ao discurso oficial, particularmente entre 1968 e 1978, anos que contemplam a organização e realização do Sesquicentenário da Independência. Nessa década, a propaganda do governo se concentrou no ufanismo, no desenvolvimentismo e na integração nacional, enquanto defendia o autoritarismo e normalizava as críticas recebidas pelo governo, em especial as relacionadas à tortura e censura da imprensa. A tônica era otimista, balizada pelo Milagre Econômico, pela vitória da Copa do Mundo de 1970 e por grandes obras de infraestrutura (ALMEIDA, 2009, p. 17, p. 57). O órgão estatal que moldou essa estratégia foi a AERP, comandada pelo coronel Octávio Costa – o mesmo a quem Massaini recorrera para conseguir o apoio governamental ao filme, em 1972.

A disseminação dos símbolos nacionais e figuras heroicas nos meios de comunicação de massas era um dos recursos empregados pela AERP para promover a integração nacional (ALMEIDA, 2009, p. 55). Dessa forma, *Independência ou Morte*

(1972) se mostrou um canal eficaz, por reiterar símbolos arraigados no imaginário brasileiro, como as pinturas de Pedro Américo e Jean-Baptiste Debret. O ocultamento de outros agentes no processo de Independência também contribuiu para esse projeto cultural, particularmente com a não representação da participação popular. É sintomático que Oswaldo Massaini e Carlos Coimbra não tenham escolhido a pintura *Aclamação de D. Pedro* (1839) (Figura 28), de Debret, para ser reconstituída no longa-metragem. Do Grito do Ipiranga passa-se direto para a Coroação, pois a aclamação simbolizaria um papel ativo do povo, que teria firmado um pacto com o imperador e permitindo que ele governasse. Ocultar a participação popular reitera o papel do protagonista como motor da história, além de sugerir a integração e harmonia entre grupos sociais tão diferentes que compõem uma nação continental. O povo, assim, aceita as ordens do seu superior, sem questioná-las e sem se envolver com política (LACOWICZ, 2021, p. 326).

**Figura 29**



Reprodução da gravura da *Aclamação de D. Pedro I*. Créditos: Biblioteca Nacional (Brasil), litografia, col, 22 x 35,4cm em f. 52,6 x 34,6. Imagem reproduzida digitalmente na Brasiliana Iconográfica. Disponível em <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/17470/acclamation-de-don-pedro-1er-empeur-du-bresil-au-camp-de-st-anna-a-rio-de-janeiro>. Acesso em 8 set. 2021.

A própria figura de D. Pedro I, inclusive, contribuiria para o propósito de disseminação e ocultamento, embora a princípio houvesse resistência dentro do governo em usá-lo como símbolo do Sesquicentenário (ALMEIDA, 2009, p. 73). Como recurso retórico empregado pelos militares, a figura de D. Pedro I simbolizava a continuidade entre o Grito do Ipiranga e o regime de então, legitimando assim a Ditadura Militar:

Simultaneamente, a figura de d. Pedro I apareceria como portadora de “virtudes” inquestionáveis: a nítida vinculação com o Estado, a defesa da manutenção da ordem constituída, ou seja, alguém distante da analogia à subversão pugnada pelo alferes [Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes]. Acrescente-se, ainda, que, em uma perspectiva extremada, seu autoritarismo e truculência se combinariam com a conjuntura do período: comandou a repressão a grupos oposicionistas, tolheu o parlamento, governou acima dos outros poderes constituídos, incorporando a imagem de árbitro que o Poder Moderador lhe facultava. Com isto, d. Pedro aparecia como um possível (mas questionável) reflexo do regime autoritário instaurado em abril de 1964 (ALMEIDA, 2009, p. 75).

Em sua tese de doutorado sobre o Sesquicentenário da Independência, Adjovanes Thadeu Silva de Almeida analisou a faceta militar de D. Pedro I representada em *Independência ou Morte* (1972) e trouxe uma interpretação interessante sobre o figurino usado pelo personagem, inspirado na pintura de Pedro Américo e nas gravuras de Debret. Nas sequências em que ele despacha com ministros e participa de cerimônias oficiais – como a Coroação –, o imperador usa uniformes militares, enquanto nas cenas em que está com a Marquesa de Santos traça roupas civis. A diferença entre os figurinos valorizaria as atitudes públicas do monarca em detrimento das ações privadas, pois os eventos solenes seriam o objeto da homenagem realizada durante o Sesquicentenário. Outro recurso adotado na película para valorizar as Forças Armadas, as grandes responsáveis pelo destino da sociedade brasileira, são os diálogos. Na sequência 57, por exemplo, que abordarei no capítulo 3, D. Pedro perde as esperanças de manter a Coroa após as tropas se amotinarem. O Exército é usado pelo imperador também nas sequências 39 e 50 para fazer valer sua vontade, sendo apresentados como fundamentais para os desdobramentos dos episódios históricos selecionados para o filme. Dessa forma, os militares, referenciados como “a tropa” ou “as tropas”, são representados como

defensores da pátria e grandes auxiliares do pai fundador da nação brasileira (ALMEIDA, 2009, p. 105-106).

Além da tônica militar, *Independência ou Morte* (1972) lembra a plateia a todo momento dos vínculos que o imperador e a nação fundada por ele têm com o colonizador. As sequências que se passam em ambientes internos, gravadas no Paço ou no Palácio do Itamaraty, ostentam na cenografia o brasão de armas de Portugal. Se ele não está fixado a uma parede, está na sela do cavalo usado por Pedro ao ir ter com Plácido nas estrebarias de São Cristóvão. O último plano da sequência do Dia do Fico também é bastante significativo, ao posicionar o imperador no seu traje militar de gala no centro do quadro, com um grande brasão às suas costas e a coroa sobre sua cabeça (Figura 30). Mais uma vez, o filme se alinha ao discurso do Sesquicentenário, que lembrou e celebrou a relação entre Brasil e Portugal, entre colônia e metrópole (CORDEIRO, 2012, p. 66-67). Uma ligação amistosa, pacífica e até submissa é enaltecida por Médici nos discursos de 1972, na chegada dos restos mortais de D. Pedro I ao Brasil:

Este gesto fraterno, raro e generoso exprime a certeza de que são permanentes e inquebrantáveis os vínculos raciais, a comunhão de sentimentos, a afinidade de espírito e a vocação cultural que unem os nossos povos. Afirmando-se, ao longo dos tempos, pelo vigor e audácia de seus filhos, como intemorato protagonista da História, Portugal infunde na alma brasileira a energia da sua capacidade criadora (MÉDICI, 1972, p. 55).

D. Pedro I seria um símbolo dessa relação de amizade entre colonizados e colonizador, da continuidade entre Brasil e Portugal, apesar de ser considerado o grande responsável pela independência. No entanto, a partir da análise das sequências selecionadas, nota-se que o fundador da nação não foi o protagonista das decisões que culminaram na emancipação política do Brasil. No filme, Pedro está à mercê dos acontecimentos, sendo levado a agir por orientação de terceiros, como Frei Arrábida, Leopoldina, José Bonifácio e, como será detalhado no próximo capítulo, Domitila de Castro. O líder enérgico que entendia os anseios do povo e deu-lhe a liberdade, ao final, não tinha a proatividade necessária para ser o motor da história da Independência do Brasil.

Figura 30



Fotograma da sequência 19, do Dia do Fico. Créditos: Cinedistri, 1972.

Liberdade, ordem, patriotismo, militarismo e paternalismo. Todos estes valores centrados na figura de D. Pedro I foram traduzidos dos relatos verbais para o discurso pictórico por Jean-Baptiste Debret e ganharam uma reinterpretação de Carlos Coimbra em 1972. Neste meio tempo, Pedro Américo transplantou estes valores para outro acontecimento histórico, com o intuito de reforçar o caráter de pai fundador da nação do imperador brasileiro. Dessa forma, a versão de D. Pedro I como único responsável pelo movimento independentista perpetua-se independentemente do regime político, sendo recuperada em momentos de efeméride – como no Sesquicentenário da Independência, na Ditadura Militar, e no Bicentenário da Independência, que será comemorado em 2022. A exploração desta perspectiva que coloca o imperador como protagonista do processo de Independência nas celebrações cívicas de 1972, em especial, não é por acaso: a autoridade e legitimidade do governo Médici se espelharia em D. Pedro I no quesito da integração do território nacional. Seja em 1822 ou em 1972, ambos os líderes estavam defendendo o povo brasileiro dos adversários políticos internos e externos, além de unir pontos distantes do país sob o espírito patriótico. No caso da Ditadura Militar, estes ideais se materializaram na Política de Segurança Nacional e em obras de

infraestrutura do Programa de Integração Nacional (PIN), como a Transamazônica (SCHIAVINATTO, 2002, p. 84).

A perpetuação da interpretação do IHGB sobre a Independência do Brasil ao longo de dois séculos mostra como o trabalho retórico da Coroa foi bem-sucedido, mesmo com os esforços da historiografia contemporânea em apresentar outros pontos de vista do episódio, especialmente em 1972. Em contraposição ao discurso oficial do governo Médici sobre o papel de D. Pedro I na emancipação política do país, historiadores como José Honório Rodrigues, Emília Viotti, Fernando Novais e Maria Odila da Silva Dias (COSTA, 2005) levavam ao debate público um ponto de vista diferente da interpretação conservadora que atribuía à monarquia a responsabilidade pela manutenção e pela consolidação da unidade territorial brasileira. Eles apontavam a participação de outros agentes no processo de Independência, além de contra-argumentar que a emancipação de Portugal não fora pacífica nem unânime entre os brasileiros (COSTA, 2005, p. 96). Entretanto, *Independência ou Morte* (1972) adota a interpretação conservadora nos argumentos, cenografia, figurino e fotografia, exatamente por ser a versão mais difundida e conhecida pelo grande público – e considerada essencial para alcançar os propósitos realistas e de ilusão de testemunho do passado.

Se Carlos Coimbra recorreu às pinturas históricas oficiais para apresentar um D. Pedro I militar e libertador da nação, é no romance histórico e nas biografias que ele encontrou elementos para representar a verve romântica do imperador e, assim, humanizá-lo. Os livros do biógrafo Otávio Tarquínio de Sousa e do escritor Paulo Setúbal serviram como base para a caracterização psicológica e para as sequências protagonizadas pela Marquesa de Santos, que levou o monarca a desvirtuar-se dos valores que o tornaram o fundador da nação. A decadência moral do protagonista e a consequente abdicação são o tema do próximo capítulo.

### Capítulo 3: A FAVORITA DO IMPERADOR

#### A humanização de D. Pedro I por meio da interdiscursividade com a literatura

Acho que conseguimos desenvolver um Dom Pedro imaturo, inconsequente, sem nenhum sentido de responsabilidade monárquica e as pessoas nem percebem que ele é mais *bon vivant* do que herói. Gosto da maneira como Tarcísio Meira incorpora Dom Pedro e da dupla que ele forma com a Glória Menezes, como a Marquesa de Santos. [...] O Dom 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 em política. Nada disso é por acaso (Carlos Coimbra, em entrevista para MERTEN, 2004, p. 232, p. 234).

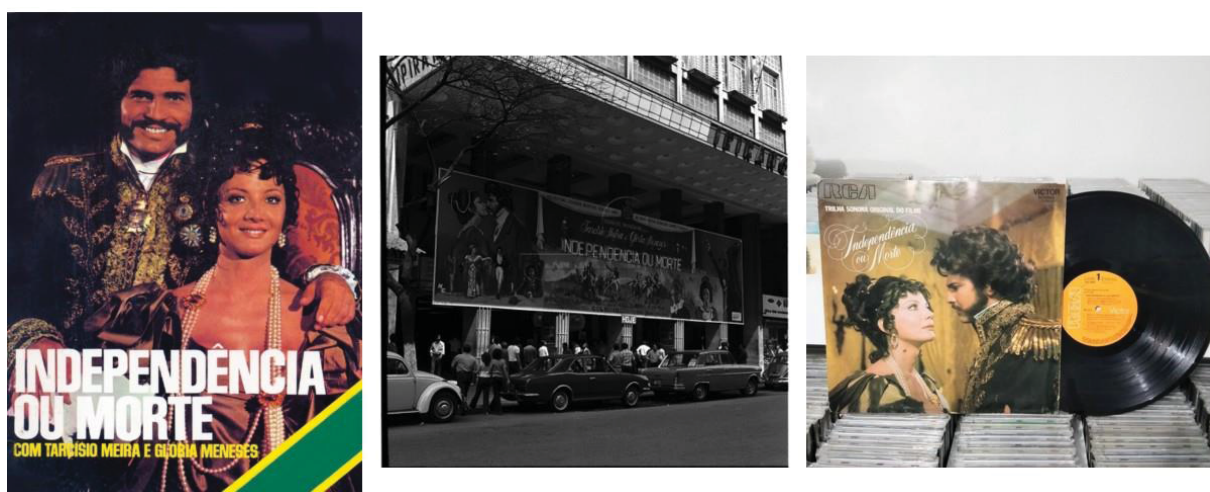
Se a primeira metade de *Independência ou Morte* é dedicada à trajetória política de D. Pedro I, a segunda metade concentra-se em seu relacionamento amoroso com a Marquesa de Santos e na consequente impopularidade do protagonista. O caso entre o imperador e a paulistana é um dos atrativos comerciais do filme, em particular por ser reencenado pelos atores Tarcísio Meira e Glória Menezes, que estampam os pôsteres e materiais de divulgação da produção da Cinedistri (Figura 31). Casados fora das telas, os intérpretes já faziam pares românticos em telenovelas de sucesso, como *2-5499 Ocupado* (TV Excelsior, 1963) (ORTEGA, 2019, p. 114). O romance extraconjugal do primeiro imperador do Brasil também foi abordado em representações literárias, de publicações na revista do IHGB às biografias escritas por Alberto Rangel<sup>74</sup> (1871-1945), Pedro Calmon<sup>75</sup> (1902-1985) e Otávio Tarquínio de

<sup>74</sup> Natural de Recife, Alberto Rangel era militar, engenheiro e diplomata. Defensor da causa republicana, desvinculou-se do exército em 1900 após se desiludir com os rumos dados pelos militares ao país. Iniciou uma carreira literária, com o lançamento do panfleto *Fora de forma* e a publicação de artigos na imprensa do Rio de Janeiro. Em 1904, passa a ocupar cargos públicos na Amazônia, primeiro como diretor de Terras e Colonização e depois como Secretário Geral do governo do Estado do Amazonas. É muito influenciado pela escrita de Euclides da Cunha, de quem era amigo. A filiação ao IHGB viria em 1912 e os primeiros trabalhos historiográficos, em 1916. O mais importante é *D. Pedro I e a marquesa de Santos: á vista de cartas intimas e de outros documentos publicos e particulares*. Também escreveu uma biografia do Conde d'Eu, além do romance histórico *Fura Mundo* (1930). Paralelamente, mantém uma carreira diplomática. Também foi sócio do IHG/SP e do Grêmio de Ciências e Letras de Campinas (ALBERTO RANGEL, 2005).

<sup>75</sup> Pedro Calmon atuou no meio político, acadêmico e literária do Brasil no decorrer do século 20. Advogado por formação, foi secretário da Comissão Promotora dos Congressos do Centenário da Independência. Em 1925, tornou-se conservador do Museu Histórico Nacional e, dois anos depois, foi eleito deputado estadual pela Bahia. Na década de 1930, enquanto exercia a função de deputado federal, escreveu uma biografia de D. Pedro I e a série de livros *História Social do Brasil*. Seu trabalho como historiador e escritor o habilitaram a compor os quadros do IHGB e da Academia Brasileira de Letras, tendo sido presidente do primeiro entre 1968 e 1985. No governo Dutra (1950-1954), ocupou o cargo de ministro da Educação e Saúde. Também foi professor e vice-reitor da Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), entre 1938 e 1966 (PEDRO CALMON, 2001). Calmon participou das organizações do Sesquicentenário e discursou na inumeração dos despojos imperiais de D. Pedro I, em 6 de setembro de 1972 (CORDEIRO, 2012, p. 52).

Sousa (1889-1959). Este pesquisou e analisou a trajetória do personagem de Tarcísio Meira em uma extensa obra, *A Vida de D. Pedro I* (1952)<sup>76</sup>, que serviu como fonte para elaboração do roteiro de *Independência ou Morte* (JORNAL DA TARDE, 1972 apud DÁVILA, 2018, p. 44). O biógrafo descreveu momentos íntimos do imperador com a marquesa, além de relatar anedotas das façanhas políticas do monarca, com o intuito de apresentar ao leitor uma versão humanizada do personagem histórico e, assim, auxiliar no ensino de saberes sobre o Brasil.

**Figura 31**



À esquerda, um dos pôsteres de *Independência ou Morte*. Ao centro, foto de um cinema em que o filme estava em cartaz. À direita, foto do LP especial com a trilha sonora do filme, lançado pela RCA. Créditos: Cinedistri, 1972, reprodução digital no IMDb. Disponível em [https://www.imdb.com/title/tt0184610/?ref=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt0184610/?ref=tt_mv_close). Acesso em 20 ago. 2021; AMARAL, 1972j; Mercado Livre. Disponível em [https://http2.mlstatic.com/D\\_NQ\\_NP\\_631097-MLB46346094185\\_062021-W.jpg](https://http2.mlstatic.com/D_NQ_NP_631097-MLB46346094185_062021-W.jpg). Acesso em 20 ago. 2021.

Outro escritor que abordou a relação entre D. Pedro I e Domitila de Castro foi Paulo Setúbal (1893-1937), notório pelos romances históricos nas décadas de 1920 e 1930 no país. O livro *As Maluquices do Imperador* (1927)<sup>77</sup> também serviu de inspiração ao diretor Carlos Coimbra na caracterização do protagonista (MERTEN, 2004, p. 228). E, apesar de não ser mencionado pelo cineasta, o romance *A Marquesa de Santos* (1925) foi usado como referência para diálogos, sequências e figurinos,

<sup>76</sup> A edição consultada para esta dissertação é a publicada pelo Senado Federal, em 2015, disponibilizada em PDF no site da instituição.

<sup>77</sup> Os livros *A Marquesa de Santos* e *As Maluquices do Imperador* já estão em domínio público no Brasil. As versões usadas nesta dissertação foram disponibilizadas em PDF pelo Núcleo de Educação a Distância (NEAD) da Universidade da Amazônia (Unama), que republicou em 2012 as edições da Companhia Editora Nacional. Esta lançou treze livros de Paulo Setúbal em 1984 para comemorar o 90º aniversário de nascimento do autor (PINTO, 1983).



como identificado por Ignácio Del Valle Dávila em sua pesquisa de pós-doutorado (DÁVILA, 2017, p. 42).

Cabe destacar que ambos os romances históricos de Paulo Setúbal e a biografia escrita por Otávio Tarquínio de Sousa são referências ocultas em *Independência ou Morte*. O filme não é uma adaptação autorizada nem direta dos livros, cujos autores não são creditados na abertura nem no encerramento. O nome de Sousa é mencionado brevemente por Oswaldo Massaini em uma entrevista de 1972 no *Jornal da Tarde*, enquanto o de Setúbal só foi apresentado indiretamente em 2004 por Carlos Coimbra, ao contar sobre a intenção de humanizar D. Pedro I tendo como base o romance *As Maluquices do Imperador* para o crítico cinematográfico Luiz Carlos Merten.

*Independência ou Morte* mais uma vez traduz enunciados de um discurso para outro, adaptando o verbal para o filmico – não com a intenção de criar uma versão realista do passado, como no caso das pinturas de Pedro Américo e Jean-Baptiste Debret, mas para humanizar seu protagonista e levar o maior número de pessoas possível ao cinema, tornando a narrativa sobre a Independência do Brasil mais palatável a um público não especializado. A adaptação dos romances e da biografia reitera o protagonismo no processo de emancipação política de D. Pedro I, cujas ações sofrerão a influência negativa da Marquesa de Santos, uma “mulher perdida” que altera os rumos da história da jovem nação ao desviar o imperador do seu destino. Ainda, o apoio nos dois livros de Setúbal adiciona o melodrama indispensável às cinebiografias hollywoodianas, gênero cinematográfico que a película da Cinedistri tenta emular.

Neste capítulo, analisarei a interdiscursividade entre *Independência ou Morte* e os discursos literários produzidos por Otávio Tarquínio de Sousa e Paulo Setúbal – em particular a biografia *A Vida de D. Pedro I* e os romances *As Maluquices do Imperador* e *A Marquesa de Santos* – para apreender quais enunciados sobre D. Pedro I presentes nos livros foram incorporados à representação fílmica do personagem. Os livros de Sousa e Setúbal e o longa-metragem da Cinedistri compartilham a noção de herói na representação do imperador – e, conseqüentemente, uma perspectiva histórica guiada pelas ações dos “grandes homens”. A vontade desse herói é a força motriz dos acontecimentos, além de seu comportamento ser um modelo de conduta (LACOWICZ, 2021, p. 240). Entretanto, mais um indivíduo foi responsável indiretamente pelo futuro da nação brasileira: a

favorita do imperador. De acordo com as narrativas de *Independência ou Morte* e dos romances de Setúbal, em especial, Domitila de Castro seria a responsável pela perda de popularidade e de poder do monarca.

Para construir a relação de causa e consequência, o filme se apoia em dois elementos narrativos comuns à fórmula das cinebiografias: a escolha entre o amor ou a carreira e a regeneração encontrada nas instituições da família, comunidade e lar (CUSTEN, 1992, p. 76, p. 149) – no caso, o trono do Império do Brasil e o casamento com D. Amélia de Leuchtenberg, respectivamente. Minha análise se apoiará mais uma vez na relação entre diferentes discursos e se concentrará nas ligações entre a biografia de Otávio Tarquínio de Sousa, os romances históricos de Paulo Setúbal e *Independência ou Morte*, que compartilham com a película o tom moralista e a representação da amante como um ser perigoso para a nação.

Este capítulo está dividido em três grandes partes. A primeira, que abrange duas seções, traz uma breve apresentação das obras de Otávio Tarquínio de Sousa e de Paulo Setúbal, além de dados sobre sua trajetória profissional que os legitimam a proferir discursos sobre a história do Primeiro Reinado. Na segunda, faço a análise fílmica de quatro sequências, divididas em duas seções, para identificar os enunciados compartilhados entre o filme e os discursos literários. Essas sequências envolvem a Marquesa de Santos, personagem essencial para a humanização do protagonista de *Independência ou Morte* e, de acordo com a narrativa fílmica, responsável pela derrocada do imperador. Também aponto elementos melodramáticos que o filme emprestou das telenovelas e do gênero cinematográfico das *biopics* para atender o grande público e alcançar o sucesso comercial. Por fim, analiso se os elementos reunidos na personificação de D. Pedro I em Tarcísio Meira para humanizá-lo foram o suficiente para distanciar a representação do imperador em *Independência ou Morte* do uso político da personagem histórica proposto pelo governo Médiçi no Sesquicentenário.

Tanto as obras literárias quanto o filme da Cinedistri acabam por utilizar esquematizações e simplificações para transpor sujeitos históricos – que são fragmentados e ambíguos – ao posto de personagens ficcionais. Esse processo acentua comportamentos, ideais, valores e crenças, com o intuito de condensar de forma pedagógica a complexidade de um indivíduo e de um evento histórico para transmitir uma mensagem determinada. Mesmo personagens considerados

complexos passam por esse processo, ao terem um perfil bem definido (GOMES, 2019, p. 95).

Ao realizarem essa esquematização, o filme histórico e biográfico e o romance recorrem a um terceiro discurso, cujas origens remontam à ópera italiana do século XVII, o melodrama (PORTO E SILVA, 2005, p. 47). Produtos culturais melodramáticos se caracterizam pelo confronto entre o vício e a virtude, que são corporificados em personagens planas que protagonizam uma trama repleta de reviravoltas, música e sentimentalismo. É uma dramaturgia da hipérbole, do excesso, que se tornou essencial para a imaginação moderna e contemporânea. A linguagem do melodrama é principalmente gestual, atrelada a mecanismos não verbais da visualidade e do som para construir elementos inacessíveis à linguagem verbal. Neste tipo de narrativa, o indivíduo é central ao sistema, por ser fonte de desejo, motivação e, principalmente, moralidade. Esta é expressa pela personalidade dos personagens, que se apoiam na aparência física do ator que os interpreta para que sua força ética se materialize (HAIDUC, 2020, p. 25). Dos palcos às páginas de jornais, das ondas sonoras do rádio ao audiovisual, o melodrama empresta às narrativas históricas voltadas ao grande público o tom moralizante e teleológico, auxiliando na recriação de um passado heroico protagonizado por grandes homens para promover sentimentos nacionalistas (PORTO E SILVA, 2005, p. 47-48).

No cinema, o melodrama compete com as pretensões realistas da linguagem clássica, devido à alta carga patética materializada em uma atuação considerada exagerada. Para Sonia Amalia Haiduc, no entanto, os filmes biográficos dependem do melodrama para serem considerados verdadeiros pelo espectador. Os atores que encarnam figuras históricas se utilizam dos próprios corpos para expressar valores por meio de gestos, ações e porte físico, que podem se tornar metafóricos ao tratar sobre algo além da expressão imediata. O corpo, assim, é um gerador de significados, alguns deles impossíveis de serem representados por estarem reprimidos, como o corpo real da personagem histórica. Esta depende do intérprete para se manifestar, que, por sua vez, está preso às noções de acurácia e autenticidade de um filme biográfico e histórico. O elenco é essencial para construir a ilusão de testemunho do passado por meio da imitação da aparência, comportamento, gestos e idiossincrasias destas pessoas que deixaram rastros no passado (HAIDUC, 2020, p. 26-27).

Atores e atrizes que interpretam pessoas reais dão à plateia a chance de criar uma conexão com uma imagem glamourosa de uma figura histórica dentro e fora das

telas. Acaba-se por fazer uma associação entre o personagem, o ator que o interpreta e sua trajetória profissional e pessoal, ou seja, eventos de fora da narrativa biográfica interagem com os que integram este mundo filmico (CUSTEN, 1992, p. 34, p. 45). Na estreia de *Independência ou Morte*, o público que foi ao cinema admirou D. Pedro I pelo seu suposto papel fundacional na história oficial do país ou porque ele era o astro das telenovelas Tarcísio Meira? Personagem e intérprete se confundem, fato que é integrado às estratégias de divulgação de um filme histórico e biográfico.

Uma fala do produtor-executivo de *Independência ou Morte*, Aníbal Massaini Neto, em reportagem sobre os bastidores do longa-metragem, ilustra esta relação entre a figura histórica e o ator que a encarna:

Para o papel de Dom Pedro I, afirmou Aníbal Massaini que não houve hesitação para **a escolha de Tarcísio Meira, tanto pelo seu tipo físico, "o que mais se assemelha à ideia que o público faz de Dom Pedro", quanto "pelo seu peso como ator consagrado e popular, fato que nos permite arriscar tanto no filme".**

Para a escolha que faria a Marquesa de Santos, o produtor executivo admitiu que houve dúvidas quanto à participação de Glória Meneses. Inicialmente pensou-se em Florinda Bulcão, que abriria uma possibilidade de lançamento do filme no mercado externo, mas outros compromissos de filmagem impediram sua participação.

Quanto a Glória, a preocupação era decorrente da imagem que o casal tem junto ao público, como consequência das novelas contínuas que vem fazendo. Mais uma repetição poderia cansar o público, ou decepcioná-lo, já que os espectadores de telenovelas sempre torcem para que acabem juntos num final feliz.

– Mas a força de Glória como atriz e seu talento – disse – acabaram me convencendo de que era a pessoa certa para o papel (JORNAL DO BRASIL, 1972, p. 17, grifo nosso).

Como exemplificado na entrevista, é preciso considerar que a noção de autenticidade na interpretação de uma figura histórica é conquistada ao se atender às expectativas que a audiência tem em relação ao personagem, e não necessariamente ao que está registrado na documentação e nas biografias literárias. O D. Pedro I da vida real não tinha o mesmo porte físico que o intérprete Tarcísio Meira, que seria quase 20 centímetros mais alto e mais magro que o imperador, que já durante o processo da Independência engordara nos quadris e nas coxas, conforme nos conta Debret (1839, p. 133). Contudo, o ator paulistano encarna valores associados à imagem do monarca elaborados já durante o Primeiro Reinado (ver capítulo 2), por ser tipificado como um galã, categoria que será detalhada mais adiante.

Dessa forma, *Independência ou Morte* atualiza a representação de D. Pedro I para que ela fique mais ao gosto do público em 1972. A escalação de Tarcísio Meira e de Glória Menezes também dá uma nova roupagem ao imperador biografado por Otávio Tarquínio de Sousa e aos romances históricos de Paulo Setúbal.

### 3.1 D. Pedro I por Otávio Tarquínio de Sousa

Otávio Tarquínio de Sousa foi advogado, jornalista, historiador, sócio do IHGB e ministro do Tribunal de Contas da União (TCU) entre 1932 e 1946. Como escritor, lançou uma série de biografias sobre os dirigentes do Império entre 1937 e 1952 como uma forma de estudar a história política brasileira. As trajetórias de Bernardo Pereira de Vasconcelos, Evaristo da Veiga, Diogo Antônio Feijó, José Bonifácio e D. Pedro I integraram a coleção *História dos Fundadores do Império do Brasil*, em 1958, que se propunha a instruir os leitores sobre o passado da nação brasileira por meio da vida os homens que a realizaram. Elas foram escritas durante o fenômeno editorial da Epidemia Biográfica, quando houve um crescimento na produção e no consumo de publicações de histórias de vida individuais no país, entre 1920 e 1950. Mais do que um sucesso comercial, Sousa buscava fazer novas reflexões sobre o Brasil, acompanhando assim intelectuais como Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior e Sérgio Buarque de Holanda (GONÇALVES, 2004, p. 130-131).

Apesar de construir uma narrativa sobre o Primeiro Reinado ancorada na perspectiva dos grandes homens, Sousa tentou inovar na historiografia sobre o período ao descrever a condição humana de indivíduos considerados fundadores da nação. O escritor seguia os princípios da biografia moderna, sedimentados na década de 1920<sup>78</sup>, que estabeleciam um método de investigação para biógrafos. Estes deveriam abandonar ideias pré-concebidas sobre os biografados e se ater à documentação disponível, considerando que um indivíduo muda ao longo da vida. Ainda, os leitores deveriam conseguir se identificar com o personagem e partilhar de

---

<sup>78</sup> As grandes referências da biografia moderna são o francês André Maurois (1885-1967) e o inglês Lytton Strachey (1880-1932). O primeiro ficou conhecido por sistematizar o método da escrita biográfica com *Aspectos da Biografia* (1928), enquanto o segundo pelo conjunto de quatro biografias *Eminent Victorians* (1918). Os autores se destacaram no mercado editorial e no meio literário por apresentarem as falhas de homens e mulheres considerados notáveis, opondo-se, assim, à tradição dos panegíricos oficiais do século XIX (GONÇALVES, 2004, P. 134-135).

seus problemas, por isso a obra precisava contemplar vícios e virtudes, erros e acertos, enfim, o lado humano do biografado (GONÇALVES, 2004, p. 136-137).

É o que vislumbramos na biografia de Otávio Tarquínio de Sousa sobre D. Pedro I que serviu como fonte em *Independência ou Morte*, em especial no aspecto político das ações do imperador. Apoiado em uma rigorosa pesquisa e crítica documental, o historiador buscou ao longo dos três tomos descrever aspectos psicológicos do primeiro imperador do Brasil que explicariam suas ações. A escrita de Sousa acompanhou o personagem do seu nascimento à sua morte, em 1834, permeada por notas de rodapé e reproduções de gravuras e pinturas históricas. No final de cada tomo foi inserido um índice onomástico, que apresenta as fontes consultadas pelo autor na elaboração da biografia. Sobressaem-se do conjunto a correspondência de D. Pedro I, Domitila de Castro, José Bonifácio, Barão de Mareschal, Príncipe de Metternich e do Marquês de Barbacena. As cartas serviram para conhecer o íntimo do biografado e descrever suas principais características como ser humano, conforme o autor explicou para os leitores. Destacam-se na narrativa de Sousa a virilidade, o autoritarismo, o carisma, a amizade com as pessoas comuns e o apetite sexual (SOUSA, 2015a, p. 22). Assim como no filme, tais aspectos seriam inatos e Pedro já estava com seu destino traçado ao nascer.

As referências à biografia escrita por Sousa estão dispersas nas sequências de *Independência ou Morte*. Uma bastante evidente é na sequência 28, em que o monarca faz troça com um capitão-mor de Itu e nega o cumprimento dos líderes da Bernardina de Francisco Inácio, durante um beija-mão em São Paulo (SOUSA, 2015b, p. 390-391). Em quatro minutos, as características selecionadas para a representação da personalidade do imperador nos são apresentadas: a simpatia ao conversar, ridicularizar e condecorar os súditos, a rigidez ao punir traidores – até a Marquesa de Santos está presente, para instigar o aspecto varonil do então príncipe. A sequência anterior, em que o casal de amantes se conhece, também se baseia no livro de Otávio Tarquínio de Sousa, que, por sua vez, consultou a obra de Alberto Rangel para reconstituir em palavras o encontro do príncipe com a paulistana:

Voltava D. Pedro de visita a certo bairro quando cruzou D. Domitila, carregada em cadeirinha por dois negros. Apeando-se do cavalo, saudou a desconhecida, louvando-lhe a beleza. Os mueres humanos tinham parado à espera do que decidisse a dona. Logo se entabulou um diálogo “entre a requestada e o cortejador” e, sobrando a este desenvoltura, propôs-se a suspender a cadeirinha. “Como V. A. é forte”, disse D. Domitila. E o príncipe,

já aí ajudado por oficiais da Guarda de Honra: “Nunca mais V. Ex.a terá negrinhos como estes.” (SOUSA, 2015b, p. 393).

O livro de Alberto Rangel, *D. Pedro I e a Marquesa de Santos: à vista de cartas íntimas e de outros documentos públicos e particulares* (1916), também é a fonte para o historiador descrever as características físicas e morais de Domitila de Castro. Rangel e Sousa a descrevem como uma mulher bela, que estava no auge das “graças femininas” ao conhecer o imperador. No entanto, era uma mulher infeliz por viver em um meio provinciano e por estar presa a um casamento errado, por isso ambicionava melhores posições na sociedade. Elas seriam alcançadas por meio da troca do consorte – e a passagem de D. Pedro I por São Paulo em 1822 teria sido a oportunidade perfeita (SOUSA, 2015b, p. 392). Além de “ambiciosa”, “aventureira paulista”, “mulher sem escrúpulos” e “paulista solerte” são outros adjetivos são empregados por Otávio Tarquínio de Sousa para caracterizar a marquesa (SOUSA, 2015b, p. 619, p. 628).

Se Domitila nos é apresentada sob uma ótica negativa, seu relacionamento com D. Pedro I é enquadrado a partir de uma perspectiva mais romântica na biografia. O narrador afirma que:

“A ligação com a futura marquesa de Santos teria **muitas das características de um grande amor** – pela duração, pelos frutos, pelo destemor ao escândalo, pela indiferença ao sofrimento que pudesse infligir à mulher legítima, pelo arrebatamento exteriorizado na correspondência epistolar. Neste, no lado de minúcias de repugnante prosaísmo, não faltam transportes, êxtases, arroubos líricos e lances dramáticos que só se encontram nas cartas dos grandes amorosos. Não foi um encontro como qualquer outro, o do imperador com a paulista; não foi uma aventura da mesma natureza das inúmeras em que reincidiu.” (SOUSA, 2015b, p. 557, grifo nosso).

Contudo, este grande amor era marcado pela lascívia. A relação com Domitila era “a mais funda impulsão amorosa de D. Pedro, a mais persistente e, embora mantida sempre no plano do comércio sexual” (SOUSA, 2015b, p. 655). A Marquesa de Santos, assim, é representada na narrativa de Otávio Tarquínio de Sousa de forma bastante sensualizada, sem parágrafos dedicados a uma análise de sua personalidade ou de suas ações, como acontece com José Bonifácio e D. Leopoldina. Para o narrador, é como se apenas o corpo da paulistana existisse, um corpo sensual usado para satisfazer e corromper o imperador.

Em *Independência ou Morte*, o aspecto romântico e imoral da relação entre D. Pedro I e Domitila de Castro é valorizado em detrimento à ligação sexual. Assim como no filme, a biografia relaciona a perda de popularidade do monarca à relação extraconjugal (SOUSA, 2015b, p. 619). Mas a responsabilidade pelo desvio do imperador do trajeto traçado rumo à grandeza é dividida entre a paulistana e a imperatriz, que não teria os dotes necessários para satisfazer a natureza sexual do marido, segundo o narrador. Ele reiteradamente a descreve como uma “mulher feia”, sustentando esta informação no estudo feito por Alberto Rangel e na correspondência dos responsáveis pela negociação do primeiro casamento. Ainda, Leopoldina seria “negligente e descuidada” com sua aparência, preferindo a montaria e os estudos de mineralogia às vaidades de tocador (SOUSA, 2015a, p. 107-110). A representação literária da imperatriz destoa da fílmica, que é corporificada na atriz Kate Hansen. A D. Leopoldina de *Independência ou Morte* atende aos padrões de beleza da década de 1970, sendo uma mulher magra, elegante e impecavelmente vestida.

Os romances históricos que serviram de referência para *Independência ou Morte* também ligam o envolvimento de D. Pedro I com a Marquesa de Santos à aparência de D. Leopoldina. Apesar de serem categorizados em um gênero literário distinto, *As Maluquices do Imperador* e *A Marquesa de Santos* compartilham com a biografia *A Vida de D. Pedro I* o objetivo de disseminar um discurso pedagógico sobre os personagens históricos do Primeiro Reinado.

### 3.2 D. Pedro I por Paulo Setúbal

Conforme abordado no capítulo anterior, o protagonismo paulista no processo de Independência do Brasil marca a narrativa de *Independência ou Morte*. Um dos grandes contribuidores na promoção desta versão para o público em geral foi Paulo Setúbal, escritor bastante popular nas décadas de 1920 a 1940 no país. Seu êxito editorial é comparável ao de Monteiro Lobato, que, coincidentemente, também editava seus livros (PAULO SETÚBAL, 1993). Apesar de hoje ser pouco estudado no meio acadêmico, o autor é uma das principais referências no cinema e na teledramaturgia para construir uma representação de D. Pedro I. Filmes históricos e novelas ambientadas<sup>79</sup> no Primeiro Reinado dialogaram nos últimos 70 anos muito mais com

---

<sup>79</sup> Algumas das produções inspiradas nos livros de Paulo Setúbal sobre o Primeiro Reinado são o filme argentino *Embrujo* (Enrique Telémaco Susini, 1941) e as minisséries *A Marquesa de Santos* (TV



as obras de Setúbal do que com a historiografia contemporânea de suas produções. Dessa forma, o escritor emprestou sua visão de história, em particular sobre o protagonismo de D. Pedro na emancipação política do Brasil, para produtos audiovisuais com grande poder de massificação e legitimação de um imaginário sobre as origens de uma comunidade imaginada. É preciso lembrar também que, quando Paulo Setúbal publicou seus romances históricos sobre a Família Real, o Brasil comemorava o Centenário da Independência, que disseminou pelo país uma versão do momento histórico cujo berço seria São Paulo (DÁVILA, 2017, p. 41, p. 49).

Assim como Otávio Tarquínio de Sousa, Setúbal se mobilizou para construir uma narrativa de história ensinável a crianças, jovens e adultos dentro e fora do meio escolar, com o intuito de promover o patriotismo e o "espírito da brasilidade" a partir dos feitos dos homens ilustres do passado. Ambos eram membros de Institutos Históricos, que, na primeira metade do século XX, legitimavam o exercício da profissão de historiador e visavam à elaboração de uma história do Brasil científica e moderna (GOMES, 2019, p. 92-93). Ou seja, Sousa e Setúbal estavam autorizados a proferir discursos históricos sobre o Brasil Imperial, seja por meio de biografias ou romances.

Além de romancista, Paulo Setúbal era advogado por formação e jornalista. Seu livro de estreia é a coletânea de poemas *Alma Cabocla* (1920), publicado na mesma época em que atuou nos periódicos *A Cigarra*, *Diário Popular*, *A Tarde*, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal do Commercio*. Cinco anos depois lança *A Marquesa de Santos*, que teria alcançado uma tiragem de 50 mil exemplares, número surpreendente para o mercado editorial brasileiro à época. *As Maluquices do Imperador* veio três anos depois, sucedido por romances sobre os bandeirantes paulistas. Ocupou cargos públicos em São Paulo, como o de promotor e de deputado estadual pelo Partido Republicano Paulista (PRP). Setúbal também era membro da Academia Brasileira de Letras, da Academia Paulista de Letras, do IHGB e do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (PAULO SETÚBAL, 1993).

Como romancista histórico, Paulo Setúbal se apoiava em documentos como cartas, atas oficiais e publicações do IHGB para narrar a ação dos personagens,

---

Manchete, 1984) e *O Quinto dos Infernos* (Rede Globo, 2002). Em 2017, a telenovela *Novo Mundo*, também da Rede Globo, trouxe algumas referências a *As Maluquices do Imperador* e *A Marquesa de Santos*, em especial no figurino de D. Pedro I (Caio Castro) e nas cenas protagonizadas por Domitila de Castro (Agatha Moreira).

geralmente pontuada por notas de rodapé com referências. Em *A Marquesa de Santos*, por exemplo, é usada como base a coletânea e biografia *D. Pedro I e a Marquesa de Santos: à vista de cartas íntimas e de outros documentos públicos e particulares*, de Alberto Rangel. Já em *As Maluquices do Imperador* o autor cita as fontes logo na introdução, após receber críticas pelas notas de rodapé que acabam por “mostrar os andaimes do edifício” (SETÚBAL, 2012, p. 2). Dentre as obras consultadas por Setúbal estão *Memórias oferecidas à Nação Brasileira* (1831), de Francisco Gomes da Silva, o Chalaça; *Chronica geral do Brazil* (1886), de Alexandre José de Mello Moraes; e *A côrte de D. Pedro IV* (1896), de Alberto Pimentel. Foi Paulo Setúbal, aliás, o grande responsável pela divulgação do relato de Padre Belchior sobre o Grito do Ipiranga fora do meio intelectual, ao reproduzi-lo no livro *Nos Bastidores da História* (1928) (OBERACKER JÚNIOR, 1972, p. 421-422).

Paulo Setúbal escreveu, ao todo, dez romances históricos, entre 1925 e 1937, além de um artigo comemorativo para o centenário da morte de D. Leopoldina em *O Estado de S. Paulo* e um ensaio sobre o Grito do Ipiranga para ser usado em sala de aula na Escola Normal de Pirassununga (OBERACKER JÚNIOR, 1972, p. 422-423). Estima-se que foram vendidos mais de meio milhão de exemplares de seus livros entre as décadas de 1920 e 1950 (PINTO, 1983). O maior sucesso comercial do romancista foi *A Marquesa de Santos*, escrito sob encomenda do editor Octalles Marcondes Ferreira, sócio de Monteiro Lobato na Companhia Editora Nacional (CEN). Assim como Oswaldo Massaini viu em uma efeméride uma oportunidade de negócio, Ferreira enxergou um nicho pouco explorado no mercado editorial brasileiro, o romance histórico, no qual sua editora poderia se tornar uma referência nacional. Ele convidou Setúbal para este trabalho, direcionado a um público leigo em história, que foi prontamente aceito. Com a publicação, o escritor acabou por se tornar um intelectual mediador entre as memórias históricas nacionais e leitores não especializados (GOMES, 2019, p. 92) – que, décadas depois, também teriam contato com a obra de Paulo Setúbal no meio audiovisual.

Os objetivos educacionais permeiam toda a obra de Setúbal, como o próprio escritor indicava em seus prefácios. Ele mencionava o aspecto cívico da narrativa e sua função utilitária, realizando conscientemente um trabalho educativo da disseminação de um saber até então restrito a uma comunidade letrada. Seus livros tiveram ainda a intenção de contribuir para a construção de uma identidade coletiva no presente a partir da mobilização do passado. É preciso lembrar que Setúbal fazia

parte de um movimento de produção histórico-ficcional paulista que desejava educar o leitor médio sobre a história do país (LACOWICZ, 2021, p. 251-253).

*A Marquesa de Santos* inicia-se com a festa de casamento entre Domitila de Castro e o alferes Felício Pinto Coelho de Mendonça, culminando no exílio da marquesa da Corte após D. Pedro I romper o relacionamento para casar-se com a nova imperatriz, D. Amélia. No decorrer da leitura, vemos a ascensão política da paulistana pela grande influência que exercia sobre o imperador. Ela é descrita por Setúbal como “a mais perigosa das desencabeçadoras de rapazes”, além de “endiabrada” e “um primor de tentações” (SETÚBAL, 2012a, p. 2-3). No entanto, o escritor ressalta a descendência fidalga da família de Domitila, atribuindo-lhe qualidades nobres e de pureza racial para vincular a personagem ao imaginário da nobreza. Assim, o narrador adota uma posição ambígua em relação à protagonista, mesclando desejo e repulsa, sempre a partir da perspectiva dos homens que a observam (LACOWICZ, 2021, p. 255, p. 258). O tom moralizante e machista também marca *As Maluquices do Imperador*, porém na descrição do temperamento do monarca e do seu círculo íntimo de assessores. Adjetivos recorrentes associados por Setúbal à figura de D. Pedro são “desmiolado”, “estroina” e “doidivasas” (2012b, p. 11), enquanto os companheiros eram descritos da seguinte forma:

O nosso primeiro Imperador teve, durante a vida inteira, essa fraqueza imperdoável: gostou sempre de gente canalha. Circundou-se continuamente da ralé, tipos à-toa, escória apanhada no enxurro da vida. Os seus três favoritos, os servidores mais do peito aqueles que D. Pedro mais amou, demonstram-no dolorosamente. Um foi o Plácido; outro, o Chalaça; o terceiro, o João Pinto. O Plácido iniciou-se na vida como varredor do Paço; o Chalaça, como criado de galão; o João Pinto, como negociante falido e expulso da alfândega por ladrão. Esses três homens, no Primeiro Império, ergueram-se a alturas vertiginosas. Tornaram-se os poderosos do dia. Não houve mercê que pleiteassem e não alcançassem (SETÚBAL, 2012b, p. 32).

*As Maluquices do Imperador* traz um retrato cômico do monarca a partir da Chegada da Família Real em 1808, com a descrição de episódios romanescos e atitudes impensadas do protagonista. Com o 7 de setembro, o livro ganha um tom mais sisudo e segue nesta toada até a morte de D. Pedro I, em 24 de setembro de 1834. As ações de D. Pedro oscilam entre a ordem e a desordem, o público e o privado, o absolutismo e o liberalismo, desviando a construção da personagem da completa monumentalização. Apesar de exaltar o adultério, o narrador do romance

isenta o imperador da responsabilidade pelos casos extraconjugais, assim como Otávio Tarquínio de Sousa: se ele teve várias amantes ao longo da vida, foi porque "D. Leopoldina não foi hábil. Não teve a astúcia de se fazer amar: preocupou-se muito pouco em ser mulher. Desleixou sempre a arte de seduzir pela graça" (SETÚBAL, 2012b, p. 28). No entanto, ao contrário de *Independência ou Morte*, as atitudes autoritárias do imperador seriam uma "face despótica do seu caráter" (SETÚBAL, 2012b, p. 39) e não uma consequência do seu envolvimento com Domitila de Castro. A biografia *A Vida de D. Pedro I* também relaciona o autoritarismo à natureza do imperador, que tinha uma "avidez de autoridade" e "sede de mando" (SOUSA, 2015a, p. 22).

O filme da Cinedistri mostra o lado doidivanas do imperador nas sequências iniciais, descritas no capítulo 2, fazendo referência a *As Maluquices do Imperador*. A face despótica, por sua vez, seria uma consequência da relação com Domitila, representada por Carlos Coimbra de forma semelhante à feita pelos narradores de *A Marquesa de Santos* e *A Vida de D. Pedro I*.

### **3.3 O início da decadência moral e política em *Independência ou Morte***

A sequência 35 de *Independência ou Morte* marca o início da decadência política de D. Pedro I, que seria uma consequência do envolvimento com Domitila de Castro – nesta parte do filme, ela ainda não havia recebido título de nobreza algum. Sequências anteriores denotaram como o relacionamento prejudicou o envolvimento do imperador com os assuntos do Estado, como a sequência 33, em que o monarca não aparece para as audiências com diplomatas por estar com Domitila. Já na sequência 36 vemos a paulistana tramando com Chalaça e influenciando as decisões de D. Pedro I, o que acarretaria na demissão de José Bonifácio. O confidente, na sequência seguinte, conta para o monarca que o ministro proibiu a entrada de Domitila no teatro para manter o decoro da corte. Tanto Domitila quanto Chalaça conspiram contra José Bonifácio, que seria o pilar moral do imperador.

Apesar de *Independência ou Morte* ordenar os acontecimentos a partir da trajetória de D. Pedro I, o personagem do ministro é essencial para a argumentação do filme, devido à importância que a história oficial dá para sua atuação no processo de rompimento político do Brasil com Portugal. Por exemplo, na sequência 31, descrita no capítulo anterior, o estopim para o Grito do Ipiranga foi uma carta de José Bonifácio

para o então príncipe regente, urgindo para que a independência fosse declarada. Nas demais sequências que serão analisadas a seguir, o velho Andrada compartilha o protagonismo da cena com o imperador.

O primeiro sinal de alerta da perda de foco de D. Pedro I nos assuntos de Estado por causa de Domitila de Castro é apresentado na sequência 33, cujos desdobramentos vemos na 35. José Bonifácio ainda está à espera do imperador, que está atrasado para a audiência com os embaixadores (Figura 32). O ministro está de pé sobre as escadas do Paço, ao lado de um busto, cujo rosto não conseguimos identificar. Ele olha para baixo e move a cabeça de um lado para o outro, com os lábios franzidos, para em seguida descer alguns degraus e parar sobre o patamar da escada. O plano é aberto e Bonifácio é enquadrado em câmera baixa, enquanto uma música dramática não diegética toca ao fundo. Um *travelling* acompanha o movimento do Andrada, que tem às suas costas um soldado em posição de sentido.

Ouvimos barulho de passos. D. Pedro chega ao Paço, como vemos no plano seguinte em um enquadramento aberto. O imperador caminha em direção a José Bonifácio, pedindo desculpas pelo atraso. Ele está trajando roupas civis, uma casaca vermelha, calças e botas de montaria. Ele também passa as mãos uma sobre a outra, como se estivesse limpando-as do pó da viagem. Um *travelling* da direita para a esquerda segue seus movimentos, até a câmera enquadrá-lo em um plano médio. A expressão de D. Pedro contrasta com a de José Bonifácio, ele está sorrindo enquanto o outro mantém a sisudez. O imperador sobe as escadas até chegar ao patamar em que o ministro está parado:

D. Pedro: Eu sinto tanto... Sei que não estou convenientemente trajado para uma audiência oficial.

José Bonifácio: Uma nação exige muito mais de um imperador. **Exige respeito... Dignidade... Responsabilidade!**

Ao ouvir a reprimenda do ministro, D. Pedro para de subir as escadas, permanecendo de costas para o santista. A partir deste momento, planos com zoom em direção ao rosto dos dois personagens são intercalados, para realçar a tensão crescente entre ambos. Enquanto os planos de José Bonifácio enquadraram-no em câmera alta, os de D. Pedro posicionam-no em câmera baixa. O imperador não gosta do que está ouvindo e fica cada vez mais irritado, até girar o corpo para trás e olhar para o velho Andrada. Quando este termina sua reprimenda, o monarca responde-o:

"é exatamente isso que eu exijo de meus ministros para comigo. E tem mais! Eu não admito intromissões na minha vida particular". Ao ouvir estas palavras, José Bonifácio respira profundamente, como estivesse se contendo para não desrespeitar o chefe da nação. D. Pedro retoma a subida das escadas e tem seu movimento acompanhado pelo olhar do ministro, que mantém uma expressão séria e o sobreceño franzido.

**Figura 32**



Primeira discussão entre D. Pedro I e José Bonifácio. O ministro repreende o imperador por deixar os assuntos de Estado de lado para ficar com Domitila de Castro. Créditos: Cinedistri, 1972.

Após a sequência 35, a tensão entre D. Pedro e José Bonifácio culminará no fim do gabinete Andrada na sequência 38, que merece maior atenção pelo diálogo que explicita a influência negativa que Domitila tem sobre o imperador<sup>80</sup>. A sequência começa logo após Chalaça delatar a atitude de José Bonifácio em relação à Domitila de Castro. O secretário está saindo do gabinete do imperador quando percebe o ministro se aproximando (Figura 33). Ele se esconde atrás de uma coluna para observar Bonifácio, que está subindo as escadas. Em segundo plano, o Andrada se dirige ao laçao que guarda a porta do gabinete e solicita uma audiência com D. Pedro. Enquanto o ministro faz sua solicitação, a câmera se movimenta levemente para à direita, ao redor das costas de Chalaça, que está em primeiro plano e enquadrado em plano médio. Já Bonifácio está no terço direito do quadro e é mostrado dos pés à cabeça.

Um corte nos leva para dentro do gabinete. O ponto de partida do plano é um detalhe do brasão do império, fixado à parede. A câmera se abre a partir do símbolo imperial para nos mostrar D. Pedro despachando. Em um plano aberto, vemos o imperador sentado à mesa, cercado por papeis, livros, penas, nanquim e dois candelabros. Ele usa uma farda verde de gala, com o peito repleto de insígnias e medalhas. Às suas costas estão um busto e um espelho, que recobre boa parte de uma das paredes do gabinete – as demais estão cobertas por um tecido vermelho aveludado. É no reflexo desse espelho que veremos as expressões faciais do monarca e de José Bonifácio ao longo do diálogo que irão travar. Antes, ele nos mostra a entrada do laçao para anunciar a solicitação de audiência do ministro, que é autorizada pelo imperador.

Voltamos à antessala do gabinete para ver José Bonifácio entrar. O enquadramento é o mesmo do plano que inicia a sequência, mostrando que Chalaça

---

<sup>80</sup> Cabe ressaltar que os motivos da demissão de José Bonifácio apontados pela historiografia não estão ligados ao relacionamento extraconjugal do monarca, mas sim à forma como a família dos Andrada perseguiu desafetos políticos, processo chamado de Bonifácia, e à perda de autoridade após a instauração da Constituinte (LUSTOSA, 2006, p. 99). A Bonifácia foi um processo de devassa contra Gonçalves Ledo e os maçons republicanos, que disputavam com José Bonifácio a influência sobre D. Pedro I. O documento acusava o grupo liderado por Ledo de conjuração, chamando-os de “facção oculta e tenebrosa de furiosos demagogos e anarquistas”. Este mesmo grupo era o que havia promovido o abaixo-assinado para a realização da Constituinte de 1823. Aliados de Gonçalves Ledo foram presos ou deportados, enquanto ele se exilou em Buenos Aires (LUSTOSA, 2006, p. 93). Outra circunstância que motivou a demissão foi o apoio que José Bonifácio deu ao projeto de Francisco Muniz Tavares, deputado da Primeira Assembleia Nacional Constituinte que propôs em 22 de maio de 1823 expulsar do país os portugueses que não comprovassem o apoio à causa brasileira (SILVA, 2020, p. 130-132).

ainda está escondido atrás de uma coluna para observar o ministro. Depois que este passa pela porta do Gabinete, o secretário do imperador gira o corpo para ficar de frente para a câmera. Ele dá um tapa na coxa com a mão direita e mantém um sorriso enquanto caminha à esquerda para sair do quadro.

**Figura 33**



Chalaça espia José Bonifácio solicitando uma audiência com o imperador, após instigar a desconfiança de D. Pedro I em relação ao ministro. Créditos: Cinedistri, 1972.

Novamente estamos dentro do gabinete de D. Pedro (Figura 34). Vemos José Bonifácio se aproximar da mesa de despachos pelo reflexo do espelho às costas do imperador. O ministro faz uma leve reverência, com as duas mãos à frente da barriga e segurando uma cartola preta pelas abas. D. Pedro continua a despachar e não levanta os olhos para Bonifácio, convidando-o a sentar-se. O Andrada olha de relance para a cadeira que está à sua esquerda, mas prefere ficar de pé. Ele manterá essa posição por toda a sequência, assim como a grande distância que há entre o ministro e o monarca. Bonifácio permanecerá na maioria dos planos seguintes em terceiro plano, diminuto no quadro, da mesma forma que sua influência sobre o imperador se apequenou. O monarca, por sua vez, aparecerá sempre em segundo plano, em uma



proporção maior que a do Andrada. No plano em questão, a câmera faz um leve zoom em direção à D. Pedro, enquanto José Bonifácio explica o que o levou a pedir uma audiência:

José Bonifácio: Fui informado de que Francisco Inácio e os demais sediciosos de São Paulo foram libertados.

Pedro: Hoje mesmo despachei o decreto.

José Bonifácio: tal decreto implica um erro de direito.

Pedro: A anistia foi ponderada, senhor ministro. Não foi um ato de irreflexão como dá a entender.

D. Pedro levanta os olhos dos papéis após ouvir que teria cometido um erro. A câmera aproxima-se de seu rosto até enquadrá-lo em close, vemos que ele mantém uma expressão grave. Inicia-se um jogo de plano e contra-plano para mostrar a discussão entre os dois, começando com José Bonifácio no centro do quadro, em plano americano. Enquanto o ministro fala, Pedro volta a despachar:

José Bonifácio: Anistia se concede a quem foi condenado. Os sediciosos de São Paulo nem sequer foram julgados.

Pedro: Tanto melhor. Talvez sejam inocentes.

José Bonifácio: Aos inocentes não se perdoa, se faz justiça.

Pedro: Não me venha com meias palavras, senhor ministro.

A câmera faz um leve movimento de zoom em direção ao rosto de José Bonifácio enquanto ele fala. Já de D. Pedro ela se afasta quando ele para de escrever e levanta os olhos para o ministro, diante das acusações. Durante toda a discussão Bonifácio manterá o tom de reverência ao monarca, porém neste ponto do debate ele aperta com força as abas da cartola e gira-a em sentido anti-horário, como se estivesse nervoso por expressar o que pensa a D. Pedro. Bonifácio dá alguns passos à direita para ficar frente a frente ao imperador e volta a responder. A cada palavra pronunciada pelo ministro, a fúria de D. Pedro aumenta. Em um primeiro momento, ele joga a pena sobre a mesa, para, em seguida, bater no tampo dela com os dois punhos cerrados e levantar-se:

José Bonifácio: Não sou homem de subterfúgios, majestade. Comenta-se na cidade que vossas decisões são sugeridas por dona Domitila de Castro.

Pedro: Não admito que se intrometa em meus assuntos particulares.

José Bonifácio: Eu me intrometo, sim, majestade, quando essas particularidades trazem a **desmoralização do governo**.

Pedro: Meça suas palavras, senhor José Bonifácio!

José Bonifácio: Aconselho vossa majestade a mandar a moça de volta para São Paulo.

Pedro: Que moça!?

José Bonifácio: Dona Domitila de Castro Canto e Mello.

Figura 34



José Bonifácio mantém o tom solene, mesmo quando o imperador se enfurece e o desafia.

Créditos: Cinedistri, 1972.

Vemos a raiva de D. Pedro crescer à medida que ouve as palavras de José Bonifácio pelo reflexo do espelho do gabinete. O monarca está de costas para a câmera, em plano médio (Figura 35). Quando o ministro sugere que Domitila volte para São Paulo, o imperador se volta para a câmera, surpreso com a ideia de

Bonifácio. Neste momento, os dois estão de pé, frente a frente e fitando um ao outro. D. Pedro fixa o olhar no rosto de Bonifácio, ainda incrédulo. O Andrada não desvia o rosto e mantém uma expressão séria, reforçando a gravidade das suas acusações. Esse breve entrave se encerra com uma ameaça do imperador, que volta a sentar-se à mesa e a mirar os despachos:

Pedro: Saiba que é mais fácil os ministros deixarem suas pastas do que a moça deixar a corte.

José Bonifácio: Queira vossa majestade aceitar a minha demissão.

D. Pedro fica surpreso com o pedido de demissão e levanta a cabeça. José Bonifácio suspira ao perceber que o imperador está irredutível. Em um tom solene, explica o que o levou a pedir a exoneração:

José Bonifácio: **Quando o favoritismo, o escândalo e a irresponsabilidade ditam regras ao governo, não posso me conformar.**

Pedro: Está aceita vossa demissão.

José Bonifácio: Ampliai o vosso decreto. Também estão demitidos meus irmão Martim Francisco e minha irmã Maria Flora. Não só os cargos, mas até a própria vida perdem os Andradas **em defesa de sua honra.**

Figura 35

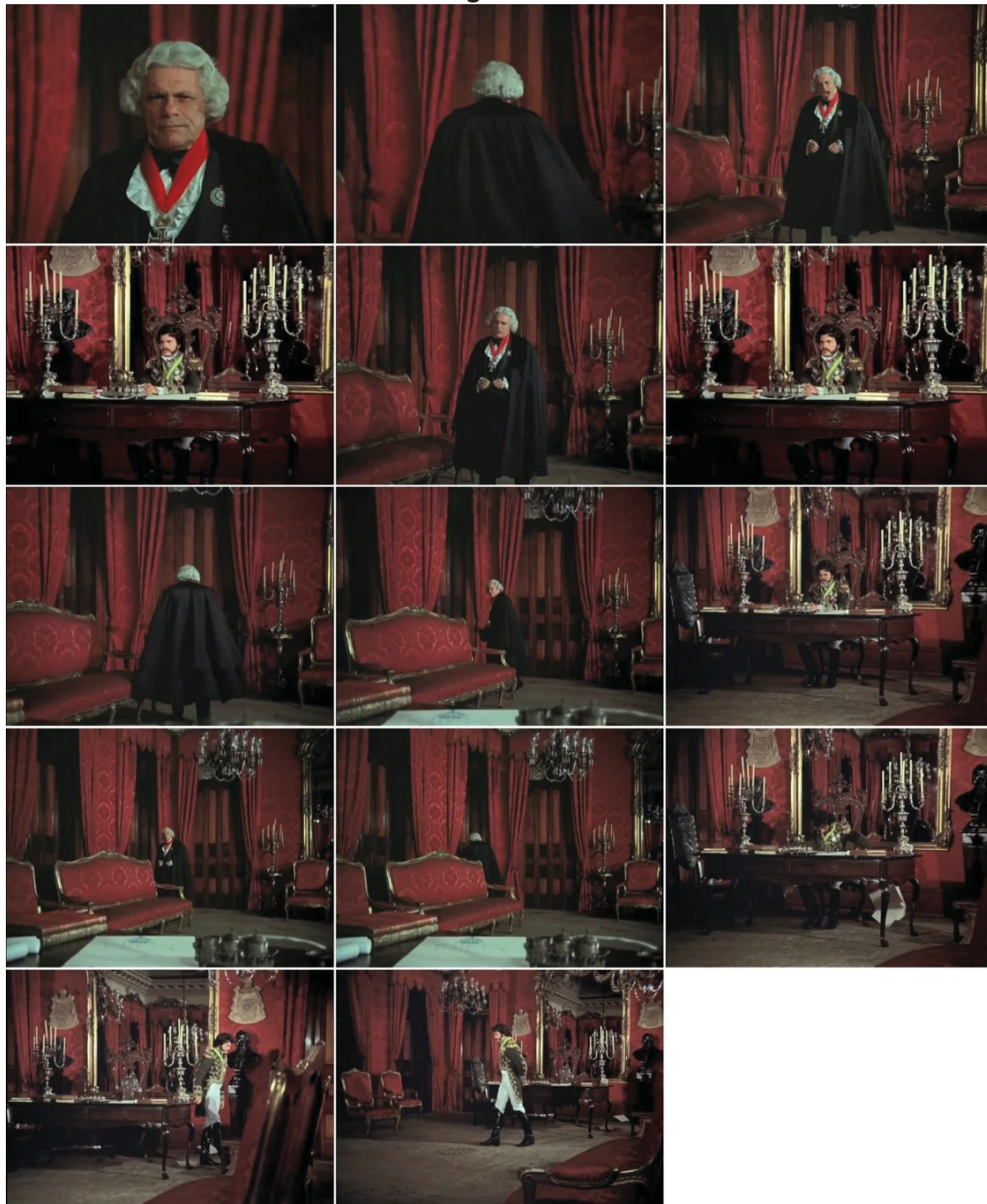


Créditos: Cinedistri, 1972

D. Pedro mira o horizonte com um olhar perdido ao ouvir o pedido de José Bonifácio. Este o olha brevemente antes de dar às costas e se dirigir à porta do gabinete. A câmera se abre até chegar a um plano aberto do gabinete, com Bonifácio no centro do quadro (Figura 36). Ainda segurando a cartola à frente do corpo, ele olha para o imperador mais uma vez antes de sair do cômodo: "Lastimo tudo que vem acontecendo, pelo meu país". Com esta frase, começa uma música não diegética com um tom dramático. O ministro sai de cena e finalmente D. Pedro pode extravasar sua raiva. Ele bate as duas mãos sobre a mesa e empurra os papéis para o chão, para em seguida se levantar, dar à volta em torno do móvel e caminhar em direção ao centro do gabinete. A câmera acompanha todo o movimento de D. Pedro, em um plano aberto. O imperador dá passos lentos, olhando para baixo, as mãos atrás das costas, como se estivesse refletindo sobre a discussão que acabara de acontecer.

Assim termina a sequência 38, que dará lugar às cenas do fechamento da Assembleia Constituinte e da prisão de José Bonifácio.

**Figura 36**



D. Pedro fica surpreso com o pedido de demissão, mas aceita. Mais uma vez, José Bonifácio reitera o seu papel de guia moral do imperador. Créditos: Cinedistri, 1972.

É importante nos determos também na descrição da sequência que trata sobre a prisão dos Andradas, precedida pela dissolução da Assembleia Constituinte de

1823<sup>81</sup>. Ao contrário da anterior, que conta com mais de trinta planos, essa sequência é curta, com apenas cinco, porém bastante poderosa. Sua força advém de uma fala de José Bonifácio sobre a incoerência política de D. Pedro, que passa de um monarca liberal e constitucionalista para um autoritário. A sequência 40 começa com na sala em que José Bonifácio revisa o conteúdo de um jornal, provavelmente *O Tamoyo*<sup>82</sup>, fundado com os irmãos<sup>83</sup>. O plano é aberto e nos mostra um homem escravizado ao lado do ex-ministro, trabalhando na prensa. Bonifácio está do lado esquerdo do quadro, sentado à mesa e de frente para a câmera. Ele está com a cabeça baixa e a testa apoiada em uma das mãos. Com a outra, ele escreve em um papel com pena e nanquim. O escravizado está à direita do quadro, sendo o ponto de partida de um zoom-out que mostrará o cômodo por inteiro. Atrás dos dois homens há uma estante de madeira, um retrato fixado à parede e uma porta aberta.

---

<sup>81</sup> *Independência ou Morte* associa as posturas despóticas de D. Pedro I ao seu envolvimento com Domitila de Castro. No entanto, a dissolução da Assembleia Constituinte está dissociada da influência da favorita do imperador nas pesquisas historiográficas consultadas para este capítulo. No processo da emancipação política do Brasil, dois grupos principais se opunham em torno do arranjo institucional da jovem nação. O primeiro defendia uma Constituição que limitasse os poderes do monarca, que estaria abaixo da Carta Magna e também do Poder Legislativo. O segundo, representado pelos irmãos Andrada, colocava a autoridade da Coroa acima do Poder Legislativo, argumentando que o poder deveria se concentrar em D. Pedro I para evitar a desagregação do país. A discussão sobre o nível de poder do imperador acompanhou as sessões da Constituinte até sua dissolução e o imperador não ficou alheio ao debate. Na primeira Fala do Trono na cerimônia de abertura da Assembleia, D. Pedro I lembrou o momento de sua coroação e disse que defenderia a Constituição, desde que ela fosse digna dele e do Brasil. O projeto pedrino defendia uma monarquia constitucional, porém sem a igualdade entre os poderes Executivo e Legislativo (FLORINDO, 2020, p. 163, p. 167). Soma-se à disputa a tensão entre portugueses e brasileiros natos, que é representada na sequência 54 de *Independência ou Morte*. O corte com os vínculos coloniais estimulou um movimento nacionalista, cujos representantes viam os portugueses como uma classe privilegiada (LUSTOSA, 2006, p. 99).

<sup>82</sup> *O Tamoyo* foi lançado no Rio de Janeiro em 12 de agosto de 1823, um mês depois da demissão de José Bonifácio. O periódico fazia oposição a D. Pedro I e atacava os portugueses, além de defender os irmãos Andrada de ataques políticos. As edições semanais de *O Tamoyo* eram compostas de 4 páginas, a maior parte delas ocupada por um só artigo que trazia comentários sobre a situação política do período. O último número do jornal saiu em 11 de novembro de 1823, um dia antes da dissolução da Assembleia Constituinte (BRASIL, 2021).

<sup>83</sup> Isabel Lustosa adiciona a querela entre D. Pedro I e os Andradas como fator de dissolução da Constituinte. Após Antônio Carlos e Martim Francisco serem ovacionados em uma sessão, por defenderem um jornalista brasileiro e antilusitano que supostamente teria sido agredido por militares portugueses, o imperador mandou toda a tropa pegar em armas e se dirigir a São Cristóvão. *Independência ou Morte*, inclusive, mostra o protesto dos deputados por estarem cercados pelas tropas. Um ofício do ministro Vilela Barbosa revelou que a movimentação dos soldados foi motivada pelos insultos feitos à honra de sua majestade por certos redatores de periódicos e que a Assembleia deveria puni-los. Em forma de protesto, os deputados continuaram em sessão permanente até que o governo dispersasse a tropa, decisão que ficou conhecida como “A Noite da Agonia”. Houve legisladores que exigiram que o imperador fosse declarado fora da lei, o que teria motivado D. Pedro a lavrar e referendar o decreto de dissolução da Assembleia Constituinte. O monarca argumentou no documento que os trabalhos legislativos foram encerrados porque os deputados haviam faltado ao juramento de defender a integridade e a independência do Império e da dinastia Bragança, contudo, ele convocaria outra que apresentaria um projeto institucional mais liberal (LUSTOSA, 2006, p. 101-102).

Enquanto o escravizado entrega para Bonifácio uma folha que acabou de ser prensada para o conteúdo ser revisado, o mesmo soldado que deu ordem de prisão aos deputados da Constituinte aparece sob o batente da porta (Figura 37). Ele veio acompanhado por mais guardas para anunciar a prisão do ex-ministro, que ouve a notícia com tranquilidade. A câmera faz um movimento de zoom em direção a José Bonifácio, até enquadrá-lo em um plano médio, e uma música não diegética, acompanhada pelo rufar de tambores, inicia-se. O Andrada levanta a cabeça dos papéis e olha para frente, com uma expressão séria. Em seguida, ele olha para trás para ver os guardas, deixa os papéis sobre a mesa e se levanta. O homem negro também olha para os soldados, mas surpreso.

José Bonifácio volta a cabeça para frente e, com um olhar resolutivo, veste a capa negra e a cartola. Ele não resiste à prisão, que será a ambientação do plano seguinte. Este começa com a câmera aberta, mostrando paredes de pedra e corredores escuros. A música não diegética e o rufar de tambores acompanham os passos de Bonifácio e dos guardas até a cela. O grupo é mostrado dos pés à cabeça, caminhando em uma linha diagonal em direção à câmera. que está levemente posicionada em câmera baixa. Há uma sobreposição com o plano seguinte, que mostra as grades da cela no meio do quadro. A câmera faz um *travelling* em direção à porta da cela, enquanto José Bonifácio entra no pequeno cômodo. À direita do quadro, está um soldado em posição de sentido, enquanto à esquerda está o guarda que fecha as grades da cela.

No mesmo espaço também está preso Martim Francisco. Os dois irmãos estão de pé, olhando para a câmera. José Bonifácio está à frente do irmão, ambos usando as mesmas roupas do momento em que foram presos. A câmera faz um zoom em direção ao rosto dos dois até o ponto de close, colocando assim as grades em primeiríssimo plano. Como se estivesse explicando a gravidade da situação para quem assiste ao filme, José Bonifácio sentencia: "Lamentavelmente Dom Pedro escolheu o caminho da violência, do absolutismo, o primeiro passo para sua **decadência**".

Figura 37



José Bonifácio prenuncia a decadência política de D. Pedro I, depois do imperador adotar uma postura absolutista e dissolver a Assembleia Constituinte. Créditos: Cinedistri, 1972.

As sequências acima explicitam a relação de causa e consequência contida entre o relacionamento com Domitila de Castro e a perda de poder de D. Pedro. A sequência 38, em particular, é uma adaptação da seção *A Primeira Dama* do romance *A Marquesa de Santos*. Nela é descrita a demissão de José Bonifácio por motivos semelhantes ao que nos é apresentado em *Independência ou Morte*, com pequenas alterações<sup>84</sup> no diálogo entre o ministro e o imperador. Nota-se que as motivações

<sup>84</sup> Outras diferenças significativas entre filme e romance são a presença de Domitila de Castro e de Chalaça na discussão, que a ouvem por inteiro após se esconderem em outro cômodo; a convalescência de D. Pedro I, que está acamado recuperando-se da queda de um cavalo; e a ordem dos acontecimentos selecionados para ambas as narrativas. Em *Independência ou Morte*, a sequência em que a Marquesa de Santos é humilhada na Capela Imperial pelas damas da corte é posterior à



para a solicitação da audiência com o monarca são outras: enquanto no filme Bonifácio questionou a anistia a Francisco Inácio de Sousa Queirós e aos participantes da Bernarda<sup>85</sup>, seus inimigos políticos em São Paulo, no romance ele está indignado pela posição de honra concedida à Domitila na Capela Imperial. Contudo, o cerne da argumentação de José Bonifácio é o mesmo:

— E que pensa, sr. Ministro, que eu deva fazer?

— Vossa Majestade, que tem a obrigação do exemplo, deve, como Esposo, como Pai, como Imperador, terminar de vez com essa ligação. E preciso, Majestade, **para o respeito e para o decoro do Trono**, que Vossa Majestade obrigue essa mulher a sair imediatamente da Corte.

— Sr. José Bonifácio! — atalhou D. Pedro, com voz vibrante, que cortava: o respeito e o decoro do Trono são coisas que competem ao Imperador, e não aos Ministros, de vigiar. E essa mulher, de que Vossa Excelência fala com tanto desdém, veio à Corte por minha ordem. Permanece na Corte por minha ordem. E é por minha ordem — fique sabendo! — que ela não sairá da Corte!

— É pena que Vossa Majestade não queira ouvir a palavra dum amigo. E maior pena ainda, muito maior, **é ver que Vossa Majestade, na cegueira da paixão, deixa-se arrastar pelos caprichos de uma mulherinha.**

— Saiba Vossa Excelência, sr. Ministro, que a Sra. D. Domitila de Castro não sairá do Rio: é mais fácil — ouça-o bem! — é mais fácil os Ministros deixarem as pastas do que a mulherinha deixar a Corte.

José Bonifácio ergueu-se de pronto. A frase não lhe caíra no chão. Sentiu bem o veneno que ela continha. De pé, a cabeça erguida, com os seus nobres cabelos brancos aureolando-lhe a fronte, o velho paulista exclamou com dignidade:

— A Domitila continuará na Corte, Sr. D. Pedro. Mas o Primeiro-Ministro demite-se. Vossa Majestade, com seus vinte e quatro anos, **prefere os amavios enganadores dessa mundana aos conselhos sensatos dos homens de bem. Mas eu, José Bonifácio de Andrada e Silva, não posso assistir, como Ministro, a esse desmoronar...**

D. Pedro, rompendo as ligaduras que o atavam, levantou-se a chamejar. Punhos cerrados, sobreceño franzido, tudo nele era fúria. E exclamou num berro:

— O senhor está demitido! O senhor não é mais Ministro! O senhor não é mais nada! Ouviu? Mais nada!

O velho sorriu. Sorriu com alta superioridade esmagadora. E retorquiu sem pestanejar:

---

demissão de José Bonifácio. Já no romance de Setúbal, o episódio é anterior à discussão entre ministro e imperador, sendo o estopim para a saída de todos os Andrada dos serviços da Corte.

<sup>85</sup> A Bernarda de Francisco Inácio foi deflagrada em 23 de maio de 1822, na capital da província de São Paulo, resultado de uma disputa entre dois grupos que lideravam o governo provisório. O primeiro era liderado por João Carlos Augusto de Oeynhausen e o coronel Francisco Inácio de Sousa Queirós, enquanto o segundo era representado pelos irmãos José Bonifácio e Martim Francisco de Andrada. A revolta se inicia com a convocação de Oeynhausen e Francisco Inácio para irem à Corte no Rio de Janeiro, o que colocaria Martim Francisco no cargo de presidente da junta de governo paulista. Para que isso não acontecesse, Francisco Inácio mobiliza a população e depõe Martim Francisco da presidência, que volta a ser ocupada por Oeynhausen. Assim a dupla permanece em São Paulo e desobedece às ordens do imperador, que acaba por cassar o governo provisório a pedido de José Bonifácio (LEONZO, 1982, p. 182).

— Alargue um pouco mais o decreto de Vossa Majestade. Eu e Martim Francisco, desde este instante, deixamos de ser Ministros. E mais ainda: D. Maria Flora deixa também de ser a Primeira Dama da Imperatriz.

E ereto, a fronte escampada, com aquele orgulho tranqüilo de homem honrado, José Bonifácio disse apenas:

— Os Andradas, Majestade, são paulistas de velha raça: eles não se apartam da estrada da honra!

Sereno, imperturbável, o velho José Bonifácio, a passos lentos, saiu majestosamente do aposento do Imperador (SETÚBAL, 2012a, p. 55-56, grifo nosso).

É curioso observar as notas de rodapé inseridas por Setúbal ao longo da discussão, com referências às memórias de Antônio de Menezes Vasconcellos de Drummond<sup>86</sup> (1794-1874), conselheiro e diplomata do Império. Publicadas originalmente em 1836, as memórias colocam Domitila como responsável pela queda dos Andradas e até pela dissolução da Constituinte. A favorita do imperador teria recebido doze contos de réis pela tarefa, segundo Drummond, que afirma ter obtido essas informações em uma carta escrita por D. Leopoldina a José Bonifácio, entre novembro e dezembro de 1824. Cabe notar que o memorialista era um opositor da presença da marquesa na Corte, por ser aliado dos Andradas e defensor da imperatriz (REZZUTTI & VASCONCELOS, 2018, p. 9). De qualquer modo, as memórias são usadas por Setúbal para validar a descrição do pedido de demissão de José Bonifácio, referendando assim o relacionamento extraconjugal como motivo principal da saída do cargo de ministro.

O atestado de veracidade da discussão acaba por dar mais força à imagem do Patriarca da Independência como guia moral do fundador da nação, função replicada em *Independência ou Morte* ao seguir a fórmula dos filmes biográficos de Hollywood. Neste tipo de narrativa, o protagonista adquire aspectos negativos ou sombrios ao se distanciar da sua origem, seja ela a família, a comunidade ou um velho amigo. Este relembra-o de onde ele veio, geralmente de um estrato social inferior. Outro tipo de personagem que exerce uma função parecida é o do velho sábio, que não apenas lembrará a origem do herói, mas o aconselhará a cumprir o seu destino (CUSTEN, 1992, p. 69).

---

<sup>86</sup> Vasconcellos de Drummond também era aliado dos Andrada e, ao lado deles, fundou e redigiu o jornal *O Tamoyo*. Trabalhou no serviço público em Portugal e no Brasil, onde participou da articulação do processo de Independência. Assim como Bonifácio, foi preso e exilado após a dissolução da Constituinte em 1823. Voltou ao Brasil em 1829 e passou a atuar como conselheiro de D. Pedro II. Foi membro ativo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e de outras academias europeias (PAULA, 2020, p. 1). As memórias citadas por Paulo Setúbal estão presentes em DRUMMOND, 1886.

A imagem de José Bonifácio como um velho sábio e guia de D. Pedro I também aparece na biografia escrita por Otávio Tarquínio de Sousa. O escritor afirma que o Andrada causou grande impressão no monarca, sendo “o primeiro brasileiro de valor admitido na intimidade do príncipe” (SOUSA, 2015a, p. 345):

Iniciava-se D. Pedro na convivência de uma **personalidade realmente superior**, pela altura do espírito, pela variedade e profundidade do saber, e ao mesmo tempo pelo caráter franco e natureza expansiva, tocada de uma vivacidade inquieta e curiosa que lhe emprestava os mais simpáticos atributos da juventude perene (SOUSA, 2015a, p. 327, grifo nosso).

O papel de velho sábio de José Bonifácio presente em *Independência ou Morte* extrapolou sua função na fórmula dos filmes biográficos quando o personagem se aliou à Imperatriz Leopoldina no planejamento da emancipação política do Brasil de 1822. O longa-metragem histórico apresenta dois casais ao tratar sobre os momentos fundacionais da nação: o primeiro, formado por D. Pedro I e Domitila de Castro, tem caráter erótico; enquanto o segundo, composto por Bonifácio e Leopoldina, tem o caráter político. Este último representa a razão e o dever, que, para o imperador, são inconciliáveis com a paixão e o prazer (DÁVILA, 2018, p. 51-52). Nas sequências analisadas até aqui nesta dissertação, Pedro é constantemente tensionado pela oposição entre prazer e dever, virtude e corrupção moral, honra e descontrole sexual. A tensão entre obrigações e desejo é explicitada na biografia que serviu de base para o roteiro do filme:

"No conflito íntimo entre o homem e o príncipe, este avultava e se impunha escudado em razões que não eram as do coração, mas as de ordem pública – do estado e da dinastia. Não poderia deixar livres os impulsos mais pessoais: cumpria submetê-los aos interesses do trono a que ascenderia e dos povos que mais tarde governaria. Amar a uma mulher porque lhe parecia bela era direito que não assistia ao príncipe. Isto tocava ao comum dos homens, não a ele, herdeiro da coroa, com responsabilidades próprias. O amor, não: o dever. O amor à consorte por quem sentisse a atração da beleza e do sexo só por acaso lhe chegaria nos anos derradeiros; o amor sem fins políticos só alcançaria sob disfarces, embaçado, a medo, hipocritamente, ou então com escândalo e repulsa geral (SOUSA, 2015a, p. 91, grifo nosso).

Essas dicotomias compõem uma maior, a de Eros e Polis, que se aproxima do modelo de "ficções fundacionais" estudado por Doris Sommer, na literatura, e por Ismail Xavier, que o chamou de “narrativas de fundação” ao tratar sobre cinema, como observado por Ignacio Dávila. Nos romances fundacionais latino-americanos, há uma

relação retórica entre a paixão heterossexual e o Estado, que funciona como uma alegoria mútua. Erotismo e nacionalismo se complementam e ditam os rumos da nova nação, firmando uma união alegórica entre Eros e Polis. A paixão e o desejo são mesclados aos acontecimentos históricos e, quando o casal não consegue consumir o seu amor, não há a construção da nação (DÁVILA, 2018, p. 50). Os obstáculos que eles enfrentam para ficarem juntos simbolizariam as diferenças sociais, regionais e étnicas que precisavam ser superadas para construir a nação. Dessa forma, as ficções de fundação contribuíam para a constituição da nacionalidade, integrando os leitores a uma rede que fizesse com que eles sentissem fazer parte de um grupo maior com um passado comum (LACOWICZ, 2021, p. 240).

Para Dávila, *Independência ou Morte* inverte esse modelo. O relacionamento extraconjugal de D. Pedro I com Domitila de Castro desestabiliza simbolicamente a nação brasileira. Quanto mais o imperador se envolve com a amante, mais ele se afasta dos deveres do Império. Por isso, para cumprir o seu destino e estabilizar a nova nação, Pedro deve cortar os vínculos com a Marquesa de Santos (2018, p. 50).

### **3.4 A derrocada do imperador**

D. Pedro começa a cogitar a possibilidade de separar-se de Domitila após a morte de D. Leopoldina e a recusa dos ministros em deixarem a Marquesa de Santos ver a imperatriz no leito de morte – o que acarretaria na demissão de todo o gabinete. A partir deste ponto da narrativa, o imperador não usará mais o traje militar azul fortemente associado à sua imagem com a pintura de Pedro Américo. A morte da imperatriz, um dos baluartes da moralidade de Dom Pedro I, assim como José Bonifácio, é o ápice de sua decadência política e moral. O monarca não merece mais usar uma cor tão digna, que será substituída por tons escurecidos de verde e marrom no restante do filme. O azul só será recuperado após sua abdicação, porém não será usado por ele e, sim, pelo filho, responsável pela restauração do Império ao assumir o nome de D. Pedro II.

A sequência 53 traz as cores escurecidas na caracterização do personagem e na cenografia, que acompanharão as reflexões do imperador sobre romper ou não o relacionamento extraconjugal (Figura 38). Ela começa com Pedro descendo as escadas do Paço, com um plano aberto que mostra o imperador de perfil e de corpo inteiro. Ele usa uma capa preta sobre os ombros e coloca sobre a cabeça um chapéu

negro de abas largas, os mesmos acessórios usados em suas escapadas românticas antes de assumir a Regência e cuja inspiração está em *As Maluquices do Imperador*. Para Stanis David Lacowicz, a imagem do imperador com o chapéu e a capa é donjuanesca, ao estar associada à sedução e compor um ato discursivo que se distende em ato teatral e sexual (2021, p. 263). Por baixo da capa, vemos que ele está usando roupas civis. A câmera acompanha com um *travelling* todo o seu movimento, até enquadrá-lo em um plano médio. Pedro agora está de frente para a câmera, ocupando o centro do quadro. Ele olha sorrateiro para os dois lados, para checar se há alguém por perto. Em seguida, joga uma das pontas da capa sobre um dos ombros e sai de cena pelo lado direito. Não há trilha sonora na sequência, apenas o barulho dos passos de Tarcísio Meira.

No plano seguinte, descobrimos que Pedro estava indo ao encontro de Domitila. Se nas sequências anteriores de *Independência ou Morte* o monarca não escondia do público seus encontros amorosos com a amante, após a morte de Leopoldina eles tornaram-se furtivos. Antes o imperador não usava a capa e o chapéu negros para ver a favorita, simbolizando o início do enfraquecimento do relacionamento. A trilha sonora, direção de arte e de fotografia também marcam o desgaste da relação, a partir da comparação entre as sequências românticas com Tarcísio Meira e Glória Menezes antes e depois do falecimento da imperatriz. As sequências que tratam sobre o momento em que Pedro conhece Domitila (27), o pedido de auxílio para o divórcio (29), confidências e beijos trocados em um jardim (34), pedidos políticos em meio a uma festa particular (36), o anúncio da gravidez de Isabel Maria<sup>87</sup> e o recebimento do título de viscondessa (41), a concessão do título de Duquesa de Goiás para a primeira filha do casal (45) e, por fim, o baile no palacete da Marquesa de Santos (48) têm cores vivas, são iluminadas, contam com planos abertos para mostrar a opulência dos palácios ou da natureza brasileira. Todas elas também têm uma trilha sonora adequada ao melodrama, dividida entre as músicas *Meu Único Amor*, *Minha Querida Marquesa* e *Os Namorados*, compostas por Chico de Moraes e

---

<sup>87</sup> Isabel Maria de Alcântara Brasileira (1824-1898) foi a primeira filha de D. Pedro I e Domitila de Castro. Ela recebeu o título de Duquesa de Goiás do imperador e foi reconhecida pelo pai, que a tirou dos cuidados da mãe em 1827. Foi educada entre os meios-irmãos em São Cristóvão até a chegada de D. Amélia Leuchtenberg, que pediu ao marido que a menina não ficasse mais na Corte. Foi estudar em Paris e, em 1843, casou-se com o conde de Treuberg e barão de Holzen. Viveu em Murnau, na Baviera, até vir a falecer. Em vida, pouco conviveu com a Marquesa de Santos e, quando adulta, não se recordava do rosto da mãe biológica (REZZUTTI, 2015, p. 362-365).

Wilson Miranda exclusivamente para a personagem Marquesa de Santos<sup>88</sup>. Não detalharei essas sequências aqui, porém é preciso pontuar que elas são importantes para a ilustração da decadência moral de D. Pedro I em *Independência ou Morte*, por serem intercaladas com sequências em que José Bonifácio e Leopoldina alertam o imperador sobre os deveres do governo – além do ponto de vista comercial para o filme, por darem espaço a Tarcísio Meira mostrar suas habilidades de galã.

Retomando a descrição da sequência 53, ela contrasta das cenas listadas acima pela escuridão. Pedro está no palacete de Domitila, todas as luzes estão apagadas como se fosse de madrugada. Em um plano aberto, vemos o imperador em primeiro plano, de costas para a câmera. Domitila está em terceiro, no topo das escadas, de frente para a câmera e no centro do quadro. Ela usa um penhoar amarelo de cetim sobre uma camisola da mesma cor, enquanto o amante veste uma casaca marrom. Eles caminham vagarosamente em direção um do outro, a câmera acompanhando a aproximação com um *travelling* à direita, circundando os passos do casal. Pedro tira a capa preta e joga-a para o lado direito enquanto caminha. Domitila está sorridente e corre para abraçar o amante, que a abraça de volta. A câmera faz um zoom em direção aos rostos do casal, que ficam em primeiro plano. Eles fitam os olhos um do outro, trocam juras de amor e, em seguida, beijam-se longamente. Domitila suspira e sorri, ação imitada por Pedro. Uma música não diegética toca ao fundo, com uma melodia semelhante à de uma caixinha de música. Abraçado, o casal começa a subir as escadas e a conversar. A marquesa quer fazer um pedido ao monarca, que diz que o atenderá prontamente. Ele também conta que já demitiu os ministros que a insultaram.

---

<sup>88</sup> A trilha sonora de *Independência ou Morte* ganhou um LP próprio em 1972, da gravadora RCA Victor. Os títulos das músicas que listei aqui estão disponíveis em IMMUB, 2017.

Figura 38



A capa preta e o chapéu de abas largas usado por D. Pedro I é baseado em *As Maluquices do Imperador*. É a primeira vez que ele usa os acessórios para ver Domitila. Créditos: Cinedistri, 1972.

No plano seguinte, a música para de tocar e ouvimos apenas o barulho dos passos do casal. O plano é aberto e vemos Pedro e Domitila de corpo inteiro, subindo as escadas enquanto olham um para o rosto do outro (Figura 39). Eles estão enquadrados no centro, em câmera alta. Em seguida, ela faz um pequeno *travelling* à direita para acompanhar o movimento dos dois, que param sobre o patamar da escada. Domitila faz o seu pedido:

Domitila: Tu me amas?

Pedro: Muito!

Domitila: Então prometes que não ficarás mais afastado de mim.

Pedro: Isso é o que eu mais desejo, mas não sou dono de minha vontade. Ainda mais agora, que existe uma forte oposição política contra nós dois. O casamento de um imperador não deveria ser uma obrigação de Estado.

A câmera faz um zoom em direção ao rosto de Pedro enquanto ele responde ao pedido de Domitila. A marquesa não gostou do que ouviu. Ela dá a volta em torno do corpo do imperador e sobe mais um degrau, posicionando-se de frente para a câmera e colocando o monarca de costas para o dispositivo. Domitila tenta argumentar e um zoom aproxima-se do seu rosto: "muitos imperadores abdicaram por amor". Ao ouvir a exigência, Pedro olha para baixo por um breve momento e volta a mirar a amante, com uma expressão séria. Há um close no rosto do imperador, a câmera se fecha ainda mais quando ele responde: "muitos, porém, renunciaram ao amor **em benefício do povo**". O último plano da sequência é um close no rosto de Domitila, com a câmera levemente baixa. Ela olha levemente para baixo ao ouvir que poderia ser preterida em benefício do povo, suspira e, em seguida, mira novamente Pedro.

**Figura 39**



D. Pedro I faz a primeira menção à separação e Domitila não gosta do que ouviu. Créditos: Cinedistri, 1972.



O rompimento definitivo do casal se dá na sequência 56, antecedida por uma briga na Taberna da Corneta entre brasileiros e portugueses sobre o suposto casamento entre D. Pedro e a Marquesa de Santos, a negociação do matrimônio com D. Amélia de Leuchtenberg e os devaneios de Domitila na sala do trono ante à possibilidade de ser imperatriz. Esta última acontece paralelamente à conversa do imperador com o Barão de Mareschal<sup>89</sup> (Renato Restier), que fala sobre os atributos da noiva. O diálogo entre os dois é importante para a sequência que será descrita em detalhes a seguir:

Barão de Mareschal: Uma linda princesa, dezessete anos. É neta da Imperatriz Josefina, a primeira esposa de Napoleão.

Pedro: De fato, é muito graciosa.

Barão de Mareschal: Uma ótima união. Vossa majestade não deve se esquecer de que o casamento de um monarca é, acima de tudo, **um negócio de Estado**.

Pedro: Negócio de Estado...

Após este diálogo, D. Pedro manda chamar a Marquesa de Santos para uma audiência particular, ordem feita fora da tela, como percebemos pelo diálogo entre Domitila e Chalaça na sequência 55. A representação da separação do casal acontece no gabinete de D. Pedro, mesmo cenário da demissão de José Bonifácio. Em vez do tecido aveludado vermelho, as paredes estão cobertas por um tecido amarelado, cor semelhante ao do damasco. O mesmo tom escurecido marcará o figurino dos personagens: D. Pedro usará um uniforme militar de gala verde, enquanto Domitila estará com um vestido amarelo queimado, contrastando com o penhoar de cores vivas da sequência 53.

A sequência do fim do relacionamento começa com D. Pedro dentro de seu gabinete, sentado sobre a ponta da mesa enquanto admira o retrato de D. Amélia entregue pelo Barão de Mareschal (Figura 40). Ele ouve a porta se abrindo, olha em direção ao lado direito e se levanta, soltando o retrato sobre a mesa. O plano é aberto e o monarca está no centro do quadro. Um corte nos mostra Domitila entrando no cômodo, sorridente, expressão que se contrasta com a de D. Pedro, como vemos no

---

<sup>89</sup> Philippe Leopold Wenzel (1784-1851), o Barão de Mareschal, era o diplomata encarregado dos negócios da Áustria no Brasil entre 1819 e 1826, com quem D. Leopoldina tinha grande proximidade. Após a morte da imperatriz, o barão auxiliou D. Pedro I na procura por uma noiva. O diálogo presente em *Independência ou Morte* foi criado para o filme. Quem envia o retrato e tece comentários sobre D. Amélia, em carta para o imperador, é o Marquês de Barbacena. Para saber mais detalhes sobre as negociações do segundo casamento de D. Pedro I, ver REZZUTTI, 2015.

plano seguinte. Ele se aproxima da marquesa, que, ao perceber a seriedade do amante, deixa o sorriso desvanecer. Quando ela se aproxima do imperador, ele para de caminhar, o que a deixa ainda mais confusa. Porém ela insiste na aproximação e o abraça, sendo correspondida. D. Pedro esconde o rosto no pescoço de Domitila, que ri e suspira. Tudo se desenrola em um plano médio, com o casal no centro do quadro e um leve zoom em direção ao dois. Ouvimos apenas a respiração e os passos dos personagens.

D. Pedro para de corresponder ao abraço da Marquesa de Santos, que percebe a interrupção e deixa de sorrir. Ela solta o amante dos braços e fita seu rosto. O imperador evita olhar para Domitila, levanta a cabeça e caminha para a direita para se afastar dela. A paulistana apenas o observa, com uma expressão séria, enquanto ele se dirige para uma cadeira sem braços e senta-se olhando para baixo. Ela está de pé com uma expressão confusa, no centro do quadro, em plano médio, quando D. Pedro começa a falar: "vossa mercê deve deixar esta cidade o mais depressa possível. Acabo de assentar o meu casamento com uma das princesas da Europa".

Figura 40



Domitila entra no gabinete de D. Pedro I com a expectativa de ser pedida em casamento e se tornar imperatriz. No entanto, o imperador a chama para romper com o relacionamento. Créditos: Cinédistri, 1972.

A forma de tratamento usada por D. Pedro contrasta com a maneira com que ambos conversavam anteriormente. Domitila fica boquiaberta ao ouvir a notícia e aperta as mãos uma contra as outras sobre o peito (Figura 41). Ela acena negativamente com a cabeça, como se não acreditasse no que ouvia, e caminha em

direção ao amante, estendendo o braço esquerdo. Ela se ajoelha e segura o braço do monarca, estupefata. D. Pedro não olha para a marquesa nem um instante, permanecendo sentado, de perfil para a câmera. Ele explica a situação para Domitila: "o imperador tem obrigações para com seu povo, e o meu povo já não aceita a nossa situação, senhora marquesa".

Um corte para um close no rosto da Marquesa de Santos realça sua decepção. Ainda ajoelhada, ela olha para cima enquanto ouve as palavras de D. Pedro. Volta a acenar negativamente com a cabeça, suspira, engole seco e apoia a testa na mão do amante, que está apoiada na sua cocha. Ele não sabe muito bem como reagir e acaba por afagar os cabelos de Domitila. Por um momento e com uma expressão grave, o imperador olha para a marquesa, que tenta contra-argumentar, mas desiste. Ela fecha os olhos enquanto D. Pedro acaricia sua cabeça e aperta a mão do imperador que está apoiada na cocha.

**Figura 41**



Créditos: Cinedistri, 1972.

O carinho cessa e D. Pedro se levanta da cadeira. Dois planos com closes no rosto de Domitila mostram sua reação à ação do amante. Ela abre os olhos e, com uma expressão perdida, acompanha o caminhar do imperador (Figura 42). Ele se dirige até à mesa onde está o retrato de D. Amélia, com as mãos apoiadas na região lombros e de costas para a câmara. Domitila chora ao ouvir um misto de promessa e de ameaça de D. Pedro:

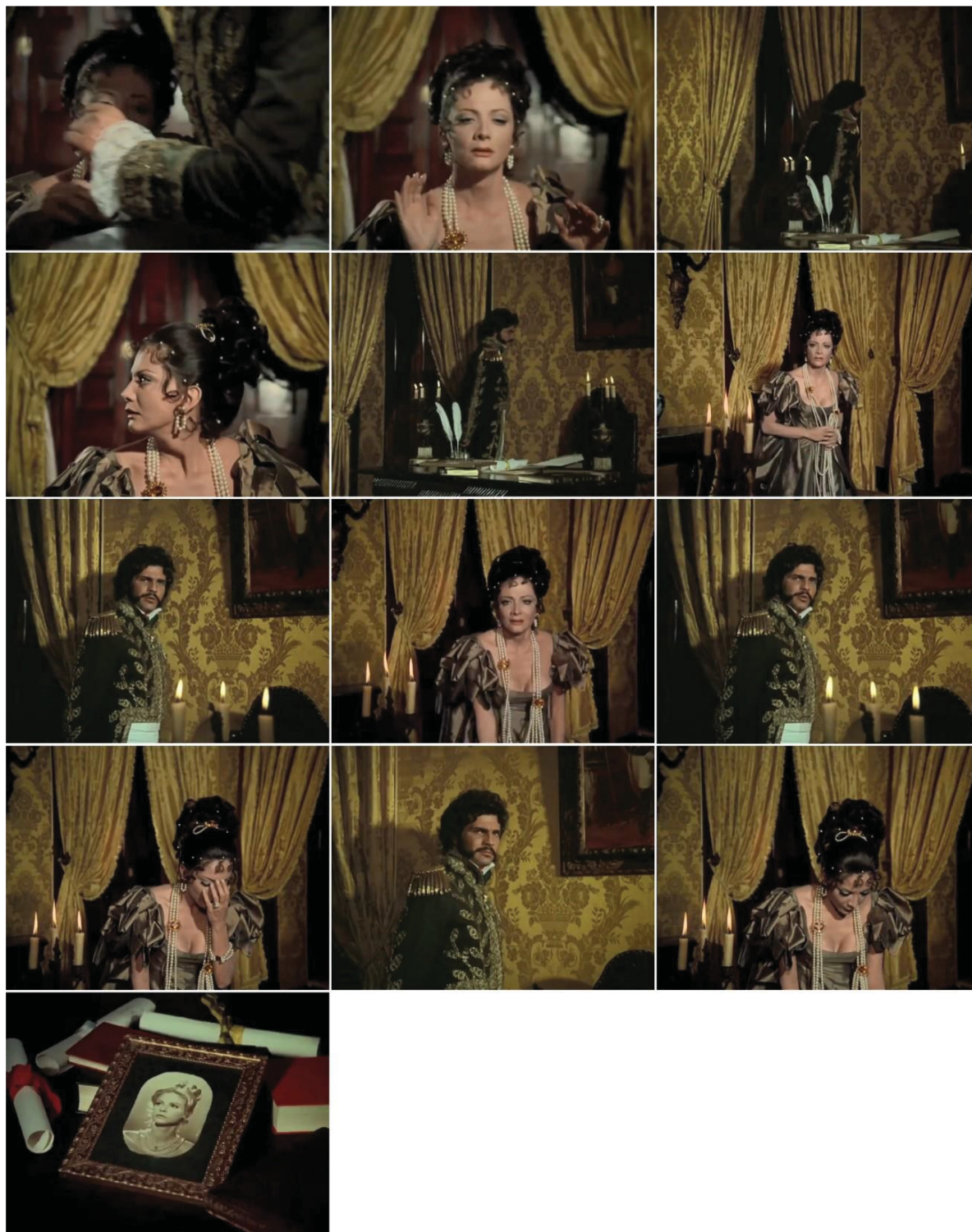
Pedro: Providenciarei para que vossa mercê seja amplamente recompensada, longe daqui.

Domitila: Daqui eu não vou sair, Pedro.

Pedro: Eu espero que não me crie dificuldades, que não me forces a tomar atitudes que não gostaria de tomar.

Enquanto ameaça a marquesa, D. Pedro fita uma das paredes do gabinete, pois não consegue olhar para ela. Ele está de perfil, enquadrado em plano americano e no centro do quadro enquanto fala. Um corte para a reação de Domitila coloca-a no mesmo enquadramento, mas com a câmara alta. Ela se levanta, indignada, e aperta os colares de pérola com força. D. Pedro olha para ela quando ela diz que não irá embora, porém para responder com uma ameaça. A marquesa se aproxima do imperador e se apoia na mesa, com uma expressão de choro. Quando Pedro termina de falar, Domitila suspira e abaixa a cabeça, levando a mão para o rosto. Ela chora por um momento e olha novamente para o amante. Este continua a observá-la, em silêncio. Domitila fecha os olhos devagar e suspira, aceitando o seu destino. Quando os abre novamente, vê o retrato de D. Amélia.

Figura 42



Domitila repara no retrato de D. Amélia. Em vez de ser uma pintura, o retrato traz uma fotografia da atriz Maria Cláudia. Créditos: Cinedistri, 1972.

Assim como Domitila, esta é a primeira vez que vemos o rosto da nova imperatriz. O plano seguinte é exclusivo para o retrato, enquadrado em plano detalhe. O silêncio da cena é interrompido por uma melodia de piano não diegética, enquanto

a câmera faz dois movimentos de zoom em direção ao retrato para dar mais dramaticidade à cena. É preciso pontuar que o retrato não é uma pintura de D. Amélia de Leuchtenberg, porém uma foto da atriz Maria Cláudia caracterizada como a personagem. A escolha dos realizadores por esse tipo de retrato mostra uma concepção da pintura histórica como uma fotografia, sendo ambas uma representação transparente da realidade. A foto, assim, seria a tradução exata e fidedigna da realidade (FONSECA, 2002, p. 45).

No plano seguinte, Domitila pega o retrato de D. Amélia, posicionada ao centro do quadro e em plano médio. Ela olha fixamente para a imagem, acena negativamente com a cabeça e volta a chorar. Pergunta incrédula para D. Pedro: "é esta menina?" (Figura 43). O imperador ainda mantém a distância da marquesa, também em plano médio, e responde-a apenas com o nome da noiva: "Dona Amélia de Leuchtenberg, futura imperatriz do Brasil". Um close mostra Domitila boquiaberta, as lágrimas escorrem em suas faces. Ela olha para baixo e os lábios tremem, enquanto a câmera faz um zoom em direção ao seu rosto. O piano não diegético não para de tocar e torna-se mais agudo, enquanto a imagem se desfoca para dar lugar à sequência seguinte, que retoma o *flashback* de D. Pedro I no início de *Independência ou Morte*.

**Figura 43**



Créditos: Cinedistri, 1972.

### 3.4.1 Elementos melodramáticos na representação do relacionamento entre D. Pedro I e a Marquesa de Santos

Assim D. Pedro se afasta da fonte de corrupção e inicia um processo de regeneração, representado pelo casamento com D. Amélia. O diretor Carlos Coimbra já havia explorado a tensão entre virtude e corrupção em outros filmes, como em *O Santo Milagroso* (1965), *Madona de Cedro* (1968) e *Signo de Escorpião* (1974), a partir das noções católicas de pecado, arrependimento e redenção. Crenças não católicas são retratadas por ele como obscurantistas, misteriosas e violentas, geralmente associadas à erotização do corpo feminino. Em *Independência ou Morte* ele utiliza este repertório na representação da maçonaria (DÁVILA, 2018, p. 52), além de associar a corrupção ao adultério com os personagens de D. Pedro I, Domitila de Castro e D. Leopoldina. No triângulo amoroso, em especial, percebe-se o empréstimo de elementos do melodrama da teledramaturgia, com a combinação das figuras do galã, da “mocinha” e da “vilã”.

O adjetivo “galã” é usado desde o século XV em países de origem latina para descrever homens que chamam a atenção pela aparência e que encantam as mulheres. Ele ganhou força nas peças melodramáticas nos séculos XIX e XX, ao classificar atores com determinadas características físicas. Para serem considerados galãs, eles “deveriam ser, em geral, bem vestidos, bem falantes, pródigos em qualidades masculinas, nobres ou desprezíveis, capazes de viabilizar a figura como primeiro papel masculino” (GUINSBURG, FARIA, LIMA, 2006, p. 151 apud ORTEGA, 2019, p. 85). A aparência era uma importante ferramenta para interpretar o protagonista masculino dos melodramas, pois materializava valores como a moral, a virtude e o heroísmo. Estes geralmente são associados ao conceito de beleza, um atributo indissociável da ideia de galã. A ligação entre o belo e o comportamento heroico faz com que este personagem-tipo seja merecedor do amor da protagonista feminina, elemento que será herdado pelas radionovelas e telenovelas brasileiras (ORTEGA, 2019, p. 81, p. 86), às quais Tarcísio Meira deve sua popularidade no meio audiovisual. Ele foi o ator que assumiu o maior número de papéis de galã nas décadas de 1960 e 1970 na televisão brasileira, dezessete ao todo, segundo levantamento da pesquisadora Daniela Afonso Ortega para sua dissertação de mestrado (2019, p. 167-169).



Ao escalar um ator associado à categoria de galã para interpretar o protagonista, *Independência ou Morte* associa à figura histórica de D. Pedro I valores como heroísmo, liberdade e patriotismo a partir das qualidades físicas de Tarcísio Meira. Entretanto, Carlos Coimbra e os demais roteiristas incorporaram características menos enaltecidas à representação fílmica do imperador para humanizá-lo (MERTEN, 2004, p. 232, p. 234).

É importante frisar que a representação do D. Pedro I como um homem simpático, próximo ao povo, mulherengo e inconstante, ou seja, como a síntese do malandro brasileiro, é a forma mais tradicional de descrever sua personalidade. Ela também está presente nas obras de Otávio Tarquínio de Sousa e Paulo Setúbal, que, assim como na versão fílmica, têm um narrador que nutre simpatia por esse tipo social popular. *As Maluquices do Imperador* se concentra na vida privada de D. Pedro I e acaba trazendo-o para mais perto da população, mantendo ainda um tom oficialista e de promoção de imagens edificantes da história do Brasil. O romance histórico, assim como o filme, humaniza a figura histórica sem perder de vista a visão do herói e da história nacional sem tensões sociais (LACOWICZ, 2021, p. 295). Já *A Vida do D. Pedro I* propõe uma análise psicológica do comportamento inconstante do monarca, sem deixar o leitor esquecer que, apesar dos erros cometidos, o biografado era um ser fadado à glória.

Em *Independência ou Morte* e nos livros de Setúbal e Sousa, D. Pedro I não é condenado por sua imoralidade nem pelas suas contradições políticas, ao adotar uma postura absolutista durante seu reinado. Ao final, ele se sacrificou para fundar o país. Os desvios de percurso não são culpa dele, pois o imperador seria alguém altamente influenciável (DÁVILA, 2018, p. 52-53). A grande responsável pelo primeiro imperador do Brasil quase não cumprir o seu destino seria a Marquesa de Santos. A culpabilização da mulher pelos erros do homem é algo comum ao melodrama (ORTEGA, 2019, p. 74) e está presente em *Independência ou Morte*, nos romances de Paulo Setúbal e na biografia de Otávio Tarquínio de Sousa.

Neste sentido, a humanização do protagonista se dá com o relacionamento extraconjugal com Domitila de Castro. A personagem é a antagonista de D. Pedro I em *Independência ou Morte*, pois é um obstáculo que dificulta o percurso do monarca rumo ao seu destino glorioso. No entanto, a marquesa foi representada com

características típicas das vilãs de melodrama<sup>90</sup> para criar um contraste entre os personagens que são os baluartes morais do protagonista, José Bonifácio e, em especial, a imperatriz Leopoldina.

Geralmente, as vilãs na teledramaturgia são mulheres bonitas, fortes, que valorizam a maternidade e que nutrem uma forte relação com o dinheiro – ou nasceram em famílias ricas ou ambicionam se tornarem ricas. A Marquesa de Santos reuniria estes elementos e mais: por ter a sensualidade exaltada, ao contrário de Leopoldina, a paulistana seria uma mulher de “índole duvidosa” em uma perspectiva melodramática (ORTEGA, 2019, p. 41, p. 51). Ao contrário da versão fílmica da personagem, Setúbal dá uma certa dignidade às ações da Marquesa de Santos no romance homônimo, ao inserir a seguinte fala da personagem logo no início da trama: "não sei se o Príncipe é atrevido. Só sei que ele proclamou, hoje, a Independência do Brasil; e isto é o quanto basta para que eu, brasileira, já o tenha aqui dentro do coração!" (SETÚBAL, 2012a, p. 12). Dessa forma, Domitila faz uma importante declaração de amor ao Brasil, pois, envolvendo-se com o então príncipe, também estaria demonstrando o amor que tem pelo país. Apesar do narrador ainda retratá-la como uma mulher mundana que enriqueceu e ganhou poder político ao seduzir o imperador, a Marquesa de Santos de Setúbal se diferencia de outros perfis escritos sobre a personagem histórica, que a representavam como alguém de muita beleza e nenhum caráter (GOMES, 2019, p. 97-98).

Leopoldina, por sua vez, reúne em sua imagem os valores do casamento e do nacionalismo em *Independência ou Morte*, segundo o próprio Carlos Coimbra:

Para mim, toda a relação de Dom Pedro com a Marquesa de Santos – e a Glória Menezes é impecável no papel – faz dele um homem mais do que um herói. Se há uma personagem maior que a vida, uma heroína, é a Imperatriz Leopoldina, interpretada pela Kate Hansen. Ela não é só a mulher traída. É a digna, a patriota, a pessoa mais afinada com os visionários que sonham com a separação do Brasil de Portugal do que da irresponsabilidade do marido. Kate acrescentou a tudo isso sua beleza. É maravilhosa, criando a Imperatriz

---

<sup>90</sup> As biografias sobre Domitila de Castro baseadas em cartas e documentos trazem mais nuances à figura histórica. Ela é apresentada aos leitores como uma mulher perspicaz, que soube usar sua condição privilegiada de favorita do imperador para conquistar benefícios econômicos, sociais e políticos. As cartas trocadas entre os amantes mostram uma Domitila com gosto pela política e envolvida na condução do governo durante o Primeiro Reinado (REZZUTTI & VASCONCELOS, 2018, p. 8). Ela conseguiu para o pai, os irmãos e cunhados títulos de nobreza, pediu propinas para influenciar em nomeações no Paço (LUSTOSA, 2006, p. 121) e intermediou as negociações para o reconhecimento da Independência do Brasil por parte da Inglaterra, em 1825, ao receber a visita de sir Charles Stuart (REZZUTTI & VASCONCELOS, 2018, p. 9).

Leopoldina de maneira inesquecível e antológica (Carlos Coimbra, em entrevista para MERTEN, 2004, p. 235).

A partir desta perspectiva, *Independência ou Morte* construiu uma representação alinhada ao que estava sendo escrito sobre a Arquiduquesa da Áustria no período das celebrações do Sesquicentenário, em particular as pesquisas desenvolvidas por Carlos Oberacker Júnior<sup>91</sup>. Não encontrei documentação que confirmasse que o historiador foi consultado ou que seu trabalho foi usado como fonte para o roteiro, porém as semelhanças entre a Leopoldina de Kate Hansen e a descrita pelo pesquisador são perceptíveis. A partir da análise da correspondência da imperatriz, Oberacker Júnior defendia a participação ativa que ela teve no processo de Independência do Brasil (1977, p. 392), ao contrário das obras literárias que serviram como base para a narrativa de *Independência ou Morte*. Otávio Tarquínio de Sousa chega a afirmar em *A Vida de D. Pedro I* que:

[...] Nula ou de pequena monta seria a influência que sobre ele poderia exercer a mulher arranjada pelos diplomatas de D. João VI. D. Leopoldina, sem ser nenhuma sábia, nenhum portento de cultura, num cotejo superficial levar-lhe-ia vantagem. [...] Mas não influiria nele em nada de essencial e, ao revés, deixar-se-ia influenciar (SOUSA, 2015a, p. 125).

A Marquesa de Santos exercia, sim, influência nas decisões de D. Pedro I, contudo, imputar-lhe toda a responsabilidade pela decadência política e moral do monarca seria atrelar às ações de um único indivíduo os acontecimentos históricos. *Independência ou Morte* faz o mesmo ao representar a emancipação política do país, ao apresentar José Bonifácio como “Patriarca da Independência” – alcunha que, aliás, ele mesmo deu a si próprio (PRIORE, 2019) – ou afirmar que D. Pedro I “deu ao Brasil a Independência”, como acontece nas sequências finais.

### 3.5 O sacrifício pela nação

Ao encerrar o relacionamento extraconjugal, D. Pedro I permite que a construção da nova nação retome seu rumo, seguindo o caminho dos valores e da

---

<sup>91</sup> Carlos Oberacker Júnior foi membro do IHGB e estudou a presença teuta no Brasil. Em 1973, publicou a biografia *A Imperatriz Leopoldina: sua vida e sua época*, sob a chancela do Conselho Federal de Cultura e do instituto. É possível consultar os artigos escritos pelo historiador na biblioteca do IHGB, que fica no Rio de Janeiro.

moralidade. Em uma das elipses do filme, sabemos que ele se casou com D. Amélia, contudo, a regeneração veio tarde demais: o imperador já havia perdido o apoio do povo<sup>92</sup>. A única solução é abandonar o trono, decisão tomada após o *flashback*. A sequência da Abdicação é composta por doze planos, todos acompanhados por uma música não diegética dramática. Ela começa com o rosto de D. Pedro I em close ganhando foco, sua expressão é de tristeza e seu olhar, perdido. O imperador usa uma casaca preta, vestimenta que contrasta com o azul vivo do traje militar do 7 de setembro e com o verde-escuro do momento em que rompeu com Domitila. O figurino conota que ele chegou a um ponto de derrocada.

"Pedro... Pedro!". D. Amélia chama o nome do marido em *off* e resgata-o das lembranças (Figura 44). D. Pedro volta a si e olha para o lado esquerdo, na direção da voz da esposa. A câmera faz um zoom-out e inclui no quadro a imperatriz, que coloca a mão sobre o ombro esquerdo do monarca, para consolá-lo:

D. Amélia: Já enfrentastes situações mais difíceis.

D. Pedro: Minha querida Amélia... Esta é a mais grave de todas as crises que enfrentei. Pela primeira vez não tenho o povo ao meu lado. **Perder o povo significa perder o poder.**

O casal está em primeiro plano, no centro do quadro. Enquanto fala, D. Pedro leva a mão direita ao rosto de D. Amélia para, em seguida, abraçá-la. Ela aninha a cabeça no ombro do marido, também com uma expressão preocupada. Ambos fitam o chão e, quando o imperador termina sua resposta, trocam olhares entre si, como se estivessem prestes a se beijar. Porém são interrompidos por um militar, que adentra ao cômodo. Um zoom-in e um leve desfoque no casal direcionam nossa atenção ao guarda, que está em terceiro plano, atrás dos imperadores. Ele chegou para avisar que o batalhão do imperador aderiu à rebelião, alerta acompanhado por uma música dramática mais aguda. Ao ouvir as palavras do militar, o casal se assusta e se separa.

---

<sup>92</sup> Outro fator apontado pela historiografia para a perda de apoio popular de D. Pedro I, tampouco abordado no filme, é o acordo firmado com Portugal para o reconhecimento do Brasil, em 1825. D. Pedro conduziu-o à revelia do Legislativo e ratificou o Tratado de Paz e Amizade, além de tomar para o governo a dívida de 1,4 milhão de libras esterlinas contraída pela Coroa portuguesa junto à Inglaterra em 1823 (LUSTOSA, 2006, p. 125). Ainda, a historiografia aponta a tensão entre colonizadores e colonizados como a principal causa da Abdicação, pois D. Pedro I teria se posicionado em favor dos portugueses – ele próprio sendo um deles. Pesou contra o monarca seus esforços para garantir o trono português para a filha, Maria da Glória, o que mostraria um certo desinteresse pelos assuntos brasileiros. A ampliação de um espaço público na sociedade brasileira, por meio da imprensa, contribuiu para sua queda, por disseminar acusações sobre o imperador e permitir que mais pessoas participassem do debate político (PANDOLFI, 2007, p. 7-8).

O foco volta para eles, que olham para trás por um instante e voltam a cabeça para frente. D. Amélia olha para D. Pedro, esperando sua reação. O imperador mantém o olhar fixo ao chão e lamenta: "a minha guarda...". Um corte nos mostra a reação do militar que trouxe o recado. Ele está em plano médio e a câmera é baixa. O plano seguinte devolve a atenção aos imperadores, que ainda estão assimilando a informação. Em plano médio, vemos D. Amélia em primeiro plano, levemente desfocada, enquanto D. Pedro está em segundo. A câmera faz um zoom-in no monarca, que olha para a esposa com preocupação. Ele caminha em direção a ela, primeiro com as mãos apoiadas às costas e depois em frente ao corpo. D. Amélia levanta a cabeça e olha para o marido, que ainda a observa. Eles são surpreendidos por mais uma notícia, contada em *off* pelo mesmo militar: "o brigadeiro Lima e Silva não consegue conter os amotinados".

Figura 44



D. Pedro I retorna do flashback do início do filme logo após romper com Domitila. O casamento com D. Amélia de Leuchtenberg não foi suficiente para que ele recuperasse a popularidade e o poder político. Créditos: Cinedistri, 1972.

Voltamos à D. Amélia, que olha o marido apreensiva, temendo pela reação dele. Ela está em plano médio, no centro do quadro, mesmo enquadramento que nos mostrará a reação do imperador às notícias. Ao ouvir sobre os amotinados, D. Pedro percebe que não há saída. Um zoom-out mostra-o caminhando para a esquerda,

movimento acompanhado por um *travelling*. Vemos que ele anda em direção à uma grande porta de madeira, toda entalhada. D. Pedro a abre e sai do cômodo, sendo observado pelas damas da corte e os ministros que ainda estão ao seu lado. Todos estão na expectativa pela decisão que o monarca irá tomar. D. Amélia se desespera e corre em direção à porta, chamando pelo nome do marido. Um *travelling* à direita acompanha o movimento da imperatriz, que bate desesperada na porta. Mais uma vez vemos o soldado que deu a notícia, em plano médio e a câmera baixa.

Em plano médio e no centro do quadro, vemos D. Amélia ajoelhada, com as mãos e o rosto apoiados na porta. Duas damas de companhia se aproximam para consolá-la, ajoelhando-se também. A imperatriz deixa as mãos escorregarem até o chão, enquanto fecha os olhos e soluça. Ela levanta a cabeça e olha para trás, buscando o consolo das damas. Estas a ajudam a levantar-se, enquanto um zoom-out mostra cômodo por inteiro novamente. Um dos ministros também vai amparar D. Amélia, oferecendo-lhe o braço direito. Ela aceita a ajuda e caminha em direção à esquerda, com um dos braços apoiado nas mãos de uma das aias e o outro no antebraço do ministro. Um *travelling* acompanha o movimento do grupo.

A porta se abre e D. Pedro volta à cena, em plano médio e no centro do quadro. Ele está carregando o filho no colo, que está de costas para a câmera e abraçada ao pescoço do pai. Cabisbaixo, o imperador conta aos presentes a sua decisão. Ele ainda está no centro do quadro, de frente para a câmera. Um plano aberto mostra a imperatriz e o militar do lado esquerdo do quadro e, do lado direito, os dois ministros, todos de costas:

D. Pedro: Comunico-vos que acabo de abdicar em favor de meu mui amado filho Pedro de Alcântara.

Ministro: O príncipe tem apenas cinco anos, majestade.

Quando D. Pedro termina de falar o nome do filho, a criança finalmente olha para frente. O imperador olha para o rosto do menino, enquanto um ministro se aproxima e estende a mão direita em direção aos cabelos loiros da criança. Ele recolhe a mão após alertar sobre a idade do herdeiro do trono brasileiro. Um zoom-in em direção a D. Pedro e à criança dá mais força à última fala do protagonista de *Independência ou Morte*:

D. Pedro: Neste país, há um homem capaz de transformar esta criança em um verdadeiro soberano. A ele vou confiar a educação de Pedro II, novo imperador do Brasil.

O novo imperador terá o mesmo guia moral que o pai fundador do Brasil, o velho sábio José Bonifácio. Enquanto explica sua decisão, D. Pedro olha para o horizonte, como se estivesse admirando o futuro do Brasil. Seu filho ajudará a nova nação a se desenvolver e, com a ajuda de Bonifácio, não correrá o risco de se desviar do seu destino, ao contrário do pai. O camisolão azul usado pelo menino, da mesma cor que marcou o auge político de D. Pedro I, simboliza a continuidade entre os reinados.

**Figura 45**



D. Pedro I abdica em nome do filho. O camisolão azul do menino simboliza a continuidade entre os dois reinados, além de remeter ao uniforme militar azul usado pelo imperador durante seu auge político. Créditos: Cinedistri, 1972.



A Abdicação é sucedida por um plano sequência de 54 segundos de duração. Ele se inicia com José Bonifácio no centro do quadro, em plano médio, trajando uma casaca cinza. Esta é a primeira e única vez que o personagem usa um figurino que não é da cor preta, indicando que, naquele momento, ele não ocupava cargo político algum. O santista tem a mão esquerda apoiada ao primeiro balaústre de uma escada de madeira, da qual ele se aproxima com um passo. A câmara faz um giro de 90° em torno de José Bonifácio, ao mesmo tempo em que se aproxima do rosto dele com um zoom. Tal movimento coloca Martim Francisco no quadro, sentado à uma mesa com papeis, duas xícaras de chá, um bule e um pedaço de pão sobre ela. Atrás dele há uma estante de madeira recheada de livros com capas vermelhas, conotando assim o caráter intelectual dos Andrada. Sobre ela há dois castiçais e, à sua direita, uma porta alta de madeira, emoldurada por paredes brancas do que parece ser uma casa colonial.

Em *off*, ouvimos o caçula dos Andrada perguntar se José Bonifácio pretende aceitar o pedido de D. Pedro I. “Não posso recusar um pedido de quem recorre aos meus préstimos num momento de aflição”, responde o primogênito, mostrando mais uma vez sua magnanimidade ao ajudar o imperador que o havia demitido e mandado prender por causa da favorita. Agora os irmãos estão em plano americano e um *travelling* da esquerda para a direita posiciona-os lado a lado no quadro. Bonifácio fita a mão apoiada no balaústre para, em seguida, colocá-la atrás das costas. Ele gira o tronco para trás para olhar Martim Francisco, que continua sentado. O irmão mais novo começa a refletir sobre as ações de D. Pedro I, alternando o olhar entre José Bonifácio e os papeis que estão sobre a mesa:

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 deste vasto império... Impediu a volta do Brasil à condição de colônia de Portugal... E, acima de tudo, deu-nos a Independência.

José Bonifácio coloca a mão esquerda sobre o ombro do Martim Francisco ao responder a análise dele sobre o imperador. O caçula olha para o rosto do irmão e ambos sorriem levemente enquanto conversam sobre as ações contraditórias do imperador. Quando José Bonifácio termina a frase “impediu a volta do Brasil à

condição de colônia de Portugal”, começa a tocar o Hino da Independência de forma não diegética. Mas o ponto culminante de sua fala é a afirmação de que D. Pedro I deu aos brasileiros a Independência. Neste momento, o personagem brevemente quebra a quarta parede e olha para os espectadores, para nos lembrar dos presentes que o pai fundador da nação nos deu em 1822: a integração nacional, a soberania e a independência política. Estas dádivas não podem ser ofuscadas pelos erros cometidos pelo protagonista ao longo de *Independência ou Morte*, apesar de eles terem sido inseridos na narrativa para humanizá-lo.

Figura 46



Créditos: Cinedistri, 1972.

A quebra da quarta parede é seguida por um efeito de transição entre um close do rosto de José Bonifácio e um plano médio em câmera baixa de D. Pedro I. O Hino da Independência continua a tocar enquanto o imperador observa o cais do Rio de Janeiro, onde José Bonifácio e o filho acenam para ele em sinal de despedida. O monarca também nos observa, enquanto a câmera faz um *zoom out* para mostrar a embarcação que o está levando para Paris, acompanhado por D. Amélia e três damas

da corte. Pela primeira vez ouvimos a letra do Hino da Independência e os créditos de encerramento começam a rolar, sobrepostos às cenas da sequência do Grito do Ipiranga. E assim se encerra *Independência ou Morte*.

Figura 47



Créditos: Cinedistri, 1972.

As sequências 56 a 60 acabam por sobrepujar os esforços de Carlos Coimbra e de toda a equipe de produção de humanizar D. Pedro I, seguindo um percurso semelhante ao da narrativa dos livros *As Maluquices do Imperador*, *A Marquesa de Santos* e *A Vida de D. Pedro I*. A interdiscursividade com romances históricos e biografias teve o intuito de adicionar humanidade a uma figura monumentalizada, porém as mesmas referências literárias têm como conclusão a fixação do imperador

no Olimpo dos grandes homens. Assim como em *Independência ou Morte*, os narradores das obras de Paulo Setúbal e Otávio Tarquínio de Sousa argumentam que, apesar de todas as suas falhas, como o autoritarismo e o apetite sexual<sup>93</sup>, D. Pedro I deve ser lembrado por ter cumprido o seu destino de libertar o Brasil. Tal representação do imperador é congruente com a construída pelo IHGB e pela AIBA, como detalhado no capítulo 2. O monarca foi descrito por membros do instituto ao longo do Segundo Reinado como um libertador, humanista e legislador de dois mundos, ao dar à Constituição aos brasileiros e impedir que a nova nação passasse por um banho de sangue, como as demais repúblicas americanas (ENDERS, 2000, p. 57). Nas pinturas de Debret e Pedro Américo, é o pai fundador da nação, pronto para se sacrificar em nome do povo.

*Independência ou Morte* combina todos estes enunciados da historiografia, da pintura histórica, do romance histórico e da biografia e constrói uma narrativa fílmica adequada ao discurso oficial dos eventos do Sesquicentenário. No capítulo 1 desta dissertação, as entrevistas concedidas pelos realizadores do filme a pesquisadores e veículos de comunicação mostram a intencionalidade de criar um produto fílmico que estivesse de acordo com o tom celebrativo de 1972. O resultado é uma representação de D. Pedro I que destaca os supostos sacrifícios que o imperador teve que fazer em nome dos brasileiros, uma perspectiva alinhada aos cumprimentos do general Médici ao então presidente de Portugal, Américo Deus Rodrigues Thomaz, quando os despojos imperiais retornaram ao Brasil, em 22 de abril de 1972:

Retorna ao solo brasileiro o Defensor Perpétuo do Brasil, aquele que, por amor à nossa gente, renunciou ao trono da nação que ajudou a construir. Os seus despojos mortais estarão divididos, doravante, entre a cidade do Porto e a cidade de São Paulo, como divididos estiveram sempre o seu espírito e o seu afeto entre as duas pátrias que igualmente amou. Imperador brasileiro, não deslembra Portugal; rei português, não esquecia, um só instante, o seu Brasil. Também nós jamais o esquecemos, reivindicando-o sempre para as honras de nossa gratidão (MÉDICI, 1972, p. 55-56).

A contribuição de D. Pedro I para a integração nacional é outro elemento da representação fílmica do imperador que atendeu as expectativas do governo militar. A sequência 50, em particular, aborda a ameaça à integridade da nação e a atuação

---

<sup>93</sup> Há outras características bem documentadas da personalidade de D. Pedro I e presentes na biografia escrita por Otávio Tarquínio de Sousa que o roteiro de *Independência ou Morte* optou por omitir. É o caso da epilepsia, a atuação na imprensa e a grande preocupação com as finanças pessoais.

do monarca para defendê-la. Ela reencena a Guerra da Cisplatina (1825-1828)<sup>94</sup> a partir de uma montagem com cenas de batalha, em que a plateia não vê o inimigo, apenas D. Pedro I liderando as tropas e cavalgando corajosamente em meio ao fogo cruzado. Esta e outras sequências agradaram aos representantes do governo Médici, que elogiaram *Independência ou Morte* como um todo em entrevistas para jornais de grande circulação. O ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, foi um deles, em uma matéria de *O Estado de S. Paulo* sobre a pré-estreia do longa-metragem da Cinedistri:

Ele relata fielmente os principais lances de patriotismo, coragem, aventura, drama e amor, sem se afastar da realidade política brasileira que levaram o Imperador D. Pedro I ao histórico grito de Independência, representando assim as legítimas aspirações do nosso povo (O ESTADO DE S. PAULO, 1972a, p. 22).

O mesmo jornal publicaria três dias depois um comentário de um dos realizadores de *Independência ou Morte*, cujo nome não foi mencionado no periódico, traçando um paralelo entre D. Pedro I e o general Médici:

Outro diretor do filme, presente à reunião informal, disse que, ao estudar profundamente a vida de D. Pedro I, concluiu pela existência de um paralelo entre a atuação do Imperador e a do presidente Médici, especialmente "pela coragem de enfrentar os problemas". Médici aceitou o paralelo e chegou a observar que, a exemplo de D. Pedro I, que se deslocou até Minas Gerais, a fim de conhecer os problemas daquele Estado, ele também fez questão de ir pessoalmente ao Nordeste, para ver de perto os problemas provocados pela seca (O ESTADO DE S. PAULO, 1972b, p. 22).

A *Folha de S. Paulo* publicou no mesmo dia uma matéria sobre o encontro entre o presidente e a equipe de produção de *Independência ou Morte*. Nela descobrimos que o autor da associação entre D. Pedro I e Emílio Garrastazu Médici é o roteirista Abílio Pereira de Almeida. O jornal descreveu o encontro entre o general, Oswaldo

---

<sup>94</sup> *Independência ou Morte* não menciona o nome que a historiografia deu ao conflito nem suas consequências políticas para D. Pedro I. O filme omite os altos custos financeiros decorrentes da perda do território que hoje é o Uruguai. Ainda, o conflito fomentou um espírito de desconfiança em relação ao imperador. Opositores políticos acreditavam que, para o Brasil progredir, a paz era necessária, em especial para estabelecer parcerias com os países vizinhos (PEREIRA, 2007, p. 185). Também pesou contra o imperador o fato de a nação ainda não ter se recuperado dos conflitos ao Norte, que consumiram energia e recursos do Estado (PEREIRA, 2007, p. 185, p. 198). O conflito em questão é a Confederação do Equador, que não é abordada em *Independência ou Morte*, mas que revelou mais uma vez a faceta despótica de D. Pedro I, com a execução de lideranças como Frei Caneca (LUSTOSA, 2006, p. 109).

Massaini, Tarcísio Meira, Glória Menezes e demais realizadores como “informal e alegre”. Ele ainda incluiu um elogio do militar à atuação do galã, feito quando os dois pararam em frente a uma pintura de D. Pedro I. Médici apontou para o retrato e disse: “Ele deve estar muito satisfeito com a sua interpretação, que foi excelente...” (FOLHA DE S. PAULO, 1972a, p. 45).

A representação de D. Pedro I em *Independência ou Morte* contribuiu para o uso político do personagem histórico feito pela Ditadura Militar em uma efeméride que mobilizou diferentes setores da sociedade brasileira. Apesar da humanização proposta pelo filme, o imperador corporificado no ator Tarcísio Meira disseminou em um produto cultural de grande aceitação popular discursos oficiais do governo Médici. A escalação de um galã sintetizou o heroísmo necessário para reforçar as narrativas sobre o processo de Independência do Brasil, enquanto a seleção de episódios históricos referendada por documentos e obras validadas por uma ordem do discurso deu a legitimidade para ratificar os supostos avanços que os militares possibilitaram ao país.

A defesa contra invasores externos, a integração nacional e a soberania compõem um discurso mais amplo: a de que um governo que não foi eleito pelo povo, mas, sim, imposto, deve ser aceito devido às melhorias que concedeu à sociedade, independentemente do autoritarismo e dos crimes cometidos contra a própria população. Em *Independência ou Morte*, D. Pedro I declarou a Independência sem consultar o povo, impôs uma Constituição e trocou um gabinete inteiro de ministros para vingar a amante. Emílio Garrastazu Médici censurou jornais e produções culturais, intensificou as torturas e a perseguição política e promoveu um genocídio indígena<sup>95</sup>. Mas ambos deram aos brasileiros duas independências, uma política, com o Grito do Ipiranga, e uma econômica, com o Milagre.

---

<sup>95</sup> Relatórios da Comissão Nacional da Verdade (CNV) estimam que a construção das rodovias BR-230, BR-174, BR-210 e BR-163 tenham ceifado cerca de 8 mil vidas indígenas. Para saber mais, ver MEMÓRIAS DA DITADURA, 2016.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No mesmo ano em que os militares recorreram ao momento fundacional da nação para legitimar uma ditadura, a produtora Cinedistri capitaneada por Oswaldo Massaini lançou nos cinemas de todo o Brasil o filme *Independência ou Morte*, cuja narrativa é centrada na trajetória da vida de D. Pedro I. A realização do longa-metragem histórico durante a aproximação de uma efeméride não foi uma coincidência – e este foi o ponto de partida desta dissertação. Ao longo da minha pesquisa, analisei a representação do primeiro imperador do Brasil no filme da Cinedistri para entender como ela contribuiu para os usos políticos do personagem histórico realizados pelo governo Médici durante o Sesquicentenário.

Investiguei a produção de sentidos que legitimaram a realização de *Independência ou Morte* antes de me concentrar na análise da representação de D. Pedro I em si. Até hoje o filme é considerado um exemplo de conteúdo educativo sobre a História do Brasil, porém novos significados foram adicionados à película após 1972. Na semana de estreia, o longa-metragem foi enaltecido pelas qualidades técnicas, que se equiparariam com as produções épicas de Hollywood. Oswaldo Massaini, o general Emílio Garrastazu Médici, o ministro Jarbas Passarinho e o coronel Octávio Costa foram os principais entusiastas do feito alinhado às expectativas desenvolvimentistas do Milagre Econômico.

Os realizadores do filme da Cinedistri foram acusados de colaboracionistas, o que os levou a adotar uma postura defensiva nas décadas seguintes ao serem indagados sobre a produção em entrevistas para a imprensa. Na documentação levantada nesta pesquisa, Oswaldo Massaini, Carlos Coimbra, Tarcísio Meira e demais profissionais envolvidos no longa-metragem não apoiaram explicitamente o golpe de 1964 nem o regime militar. Contudo, a obra foi vista com bons olhos pelo governo, tendo recebido elogios do Ministro Jarbas Passarinho e do Presidente Emílio Garrastazu Médici, além de constar, nos créditos do filme, o apoio financeiro parcial da Embrafilme. Construiu-se uma imagem militarizada de D. Pedro I, que chegou a ser comparado com o próprio presidente. Torna-se, então, indiscutível a colaboração de *Independência ou Morte* aos propósitos propagandísticos do governo Médici, em especial a representação fílmica do protagonista no uso político de D. Pedro I planejado para as comemorações oficiais da efeméride.

*Independência ou Morte* ajudou os organizadores das celebrações do Sesquicentenário ao criar uma imagem popular e com grande alcance do imperador que voltava de Portugal para a nação que havia fundado. O filme histórico se utilizou da interdiscursividade com pinturas históricas, que são até hoje imagens canônicas do processo de Independência do Brasil, e com obras literárias para legitimar seu discurso. Consequentemente, a representação de D. Pedro I corporificada no galã Tarcísio Meira atendeu as expectativas da ditadura, por reunir os enunciados de um tempo pedagógico que ratificavam um projeto antidemocrático de integração nacional.

Para apreender a forma como estes enunciados foram incorporados ao discurso fílmico, explorei as semelhanças e diferenças entre sequências de *Independência ou Morte*, a tela homônima de Pedro Américo de Figueiredo e Melo e o quadro *A Coroação de D. Pedro I*, de Jean-Baptiste Debret. Os pintores integravam órgãos oficiais da Coroa do Primeiro e Segundo Reinados que também se utilizaram da imagem do primeiro imperador do Brasil para construir um discurso uno sobre a fundação da nação com fins políticos específicos. A partir de referenciais pictóricos da pintura histórica praticada na Europa, Coimbra, Pedro Américo e Debret condensaram os valores da liberdade, ordem, patriotismo, militarismo e paternalismo na representação de D. Pedro I.

A imagem do imperador foi atualizada para o Brasil de 1972 com a escalação de Tarcísio Meira, considerado o principal galã da teledramaturgia do país. O ideal de “galã” sintetiza os mesmos valores propostos pelas pinturas históricas, apesar das tentativas de Carlos Coimbra de humanizar o protagonista de *Independência ou Morte*. Para isso, o diretor e demais roteiristas recorreram aos romances históricos *As Maluquices do Imperador* e *A Marquesa de Santos*, de Paulo Setúbal, e à biografia *A Vida de D. Pedro I*, de Otávio Tarquínio de Sousa. Eles também se valeram do relacionamento extraconjugal entre o monarca e a Marquesa de Santos para adicionar o romance que daria mais apelo popular ao filme histórico. As produções literárias estabeleceram uma relação de causa e consequência entre o envolvimento com Domitila de Castro e o isolamento político de D. Pedro I, componente que foi incorporado à narrativa fílmica de 1972 – o que, inclusive, foi destacado pelos censores Antonio Gomes Ferreira e Maria Luiza S. Cavalcante ao avaliarem a fita.

Destacar o lado estroina, sensual e mundano em algumas sequências não foi suficiente para criar uma representação mais humana de D. Pedro I e, assim, dissociar *Independência ou Morte* do discurso oficial do Sesquicentenário, ao contrário do que



argumentou o diretor Carlos Coimbra em entrevista para o crítico de cinema Luiz Carlos Merten, em 2004. As três sequências finais do longa-metragem, que abrangem um diálogo entre José Bonifácio e Martim Francisco e os créditos de encerramento, perdoam o imperador por suas falhas, pois ele teria se redimido ao conceder aos brasileiros a Independência.

O Brasil deveria relevar o autoritarismo de D. Pedro I devido aos sacrifícios que fez para libertar o povo. Da mesma maneira, o Brasil de 1972 deveria relevar o autoritarismo do general Médici devido aos avanços socioeconômicos que ele trouxe para o país. *Independência ou Morte* permite traçar paralelos entre o monarca e o ditador, assim como o fez o roteirista Abílio Pereira de Almeida em 1972. Ambos os líderes governaram sem terem sido escolhidos pelo povo, mas, sim, impostos. Médici buscou legitimidade no imperador em 1972, ao frisar sua importância para a integração nacional nos discursos oficiais e no retorno dos despojos imperiais. O filme contribuiu para o uso político de D. Pedro I por reiterar o discurso do papel da monarquia na consolidação do território brasileiro, da importância dos militares para a manutenção da ordem e do poder e da defesa do povo contra invasores externos. Ainda, o longa-metragem deu uma visualidade atualizada para o fundador da nação, que mobilizou a sociedade civil a rememorar seus feitos no Sesquicentenário.

Em suma, *Independência ou Morte* serviu aos propósitos do governo Médici de legitimar um projeto político antidemocrático por meio do uso político do passado. O D. Pedro I do galã Tarcísio Meira acabou por sumarizar valores que compunham a estratégia de propaganda oficial do Sesquicentenário, além de sua interpretação ter entrado para o repertório de imagens canônicas do imperador e da Independência do Brasil.

Isso não significa que minha pesquisa tenha esgotado as possibilidades de investigação em torno de *Independência ou Morte*. O filme histórico pode – e deve – ser analisado a partir de outros pontos de vista. As representações de outros personagens históricos (Imperatriz Leopoldina, José Bonifácio e a Marquesa de Santos, por exemplo) e de grupos sociais (maçons, militares, religiosos, escravizados, mulheres, negros, indígenas...) renderiam pesquisas à parte. As estreias do filme *A Viagem de Pedro* (Laiz Bodanzky, 2021)<sup>96</sup> e da série *O Sono do Homem Branco* (Luiz

---

<sup>96</sup> *A Viagem de Pedro* propôs apresentar uma visão mais intimista do primeiro imperador do Brasil, tendo como ponto de partida o retorno para Portugal após a Abdicação. O filme estreou na 45ª Mostra

Fernando Carvalho, 2022)<sup>97</sup> abrem margem para estudos comparativos entre novas produções audiovisuais e o filme de 1972.

Os fins políticos que o governo Bolsonaro dará para o Bicentenário da Independência e à imagem de D. Pedro I, por enquanto, estão no campo das especulações. Na última semana do ano de 2021, a Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Turismo enviou um ofício às demais pastas com orientações sobre as comemorações do Bicentenário da Independência, além de um manual com orientações sobre como usar o selo criado para a efeméride em documentos oficiais:

No ano do Bicentenário da Independência, o objetivo é valorizar nossa História, ressaltar nossos valores e expor as entregas do Governo aos Brasileiros sempre com INDEPENDÊNCIA, SOBERANIA e LIBERDADE como norte. Desta forma, cada órgão deve atrelar suas ações aos conceitos de força acima - Soberania, Liberdade e Independência no cotidiano de suas publicações e comunicações oficiais. (O GLOBO, 2021)

**Figura 48**



Internacional de Cinema de São Paulo, no dia 30 de outubro de 2021. Mais uma vez, D. Pedro I é corporificado em um galã, o ator Cauã Raymond.

<sup>97</sup> Prevista para estrear em setembro de 2022 na TV Cultura, a série *O Sono do Homem Branco*, cujo nome oficial não foi divulgado durante o desenvolvimento desta pesquisa, propõe abordar de forma crítica a visão eurocêntrica da Independência do Brasil, ao trazer para o primeiro plano as perspectivas dos povos africanos e indígenas. A série deve abordar o período entre 1808 e 1834, ano de falecimento de D. Pedro I (HADDAD, 2021).

Selo do Bicentenário da Independência instituído pelo governo federal. Créditos: BRASIL, 2021.

Este foi mais um gesto tímido da organização das comemorações dos 200 anos da Independência do Brasil, precedido pelo lançamento de um edital para selecionar projetos audiovisuais inspirados na data e de uma linha de crédito no valor de R\$ 600 milhões (O GLOBO, 2021). A importância dada à efeméride de 1972 e de 2022 para as ações de propaganda política destoa entre o governo Médici e o governo Bolsonaro, apesar deste ser abertamente um admirador da Ditadura Militar. Enquanto o general apoiava os estímulos à produção de filmes históricos instituídos pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) e promovia pessoalmente um longa-metragem sobre a Independência do Brasil, o capitão reduziu a pasta da Cultura a uma secretaria, ignorou o estado crítico do acervo da Cinemateca Brasileira e diminuiu o teto da Lei Rouanet (GOBBI, 2022). A tendência é de queda no orçamento da Cultura, que em 2011 era de R\$ 3,34 bilhões e foi reduzido para R\$ 1,77 bilhão em 2020 (MOURA, 2021).

Contudo, é possível perceber uma continuidade nos valores associados ao 7 de setembro, em particular na figura de D. Pedro I. O governo Bolsonaro escolheu o detalhe da mão do imperador empunhando a espada como selo oficial do Bicentenário, destacando a ação individual de um grande homem como força-motriz da Independência do Brasil. Ainda, a Secretaria Especial da Cultura determinou que as ações organizadas por órgãos oficiais deveriam se prender aos conceitos de “INDEPENDÊNCIA, SOBERANIA E LIBERDADE”, enfatizados pela escrita em caixa alta. Este trio de palavras também marcou as celebrações de Sesquicentenário, que serviram ao governo Médici para comunicar à população os avanços pós-1964: a suposta independência econômica do Brasil, com o Milagre Econômico, o combate aos inimigos externos e a integração nacional de um país com grandes diferenças socioeconômicas.

Ainda não estão programadas reprises nem relançamentos nos serviços de streaming para relembrar os 50 anos da estreia de *Independência ou Morte*. Mas a combinação entre as duas efemérides, caso se concretize, faria surgir novas possibilidades de pesquisa sobre a relação entre usos do passado, filmes históricos e projetos políticos.

## FONTES

### 1. Filme

INDEPENDÊNCIA OU MORTE. Direção: Carlos Coimbra. Produção: Oswaldo Massaini. Intérpretes: Tarcísio Meira, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Kate Hansen e outros. Roteiro: Dionísio Azevedo, Carlos Coimbra, Anselmo Duarte, Lauro César Muniz, Abílio Pereira de Almeida. São Paulo: Cinedistri, 1972. Cópia digital, vídeo online (108 min), son., color.

### 2. Jornais e revistas

AMARAL, Zózimo Barrozo. **O impossível acontece**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 jan 1973, p. 3, caderno B. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/76752](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/76752). Acesso em 5 abr. 2021.

FILME CULTURA. **A hora e a vez dos filmes históricos**. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 18, seção Movimento, jan./fev. 1971, p. 1. Disponível em <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-18/>. Acesso em 5 abr. 2021.

FILME CULTURA. **A Independência em superprodução**. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 20, seção Movimento, mai./jun. 1972a, p. 61. Disponível em <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-20/>. Acesso em 12 dez. 2021.

FILME CULTURA. **Presidente da República saúda "Independência"**. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 21, seção Movimento, jul./ago. 1972b, p. 61. Disponível em <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-21/>. Acesso em 29 nov. 2021.

FOLHA DE S. PAULO. **Atores de "Independência" com Médici**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 1 set. 1972a, p. 45. Disponível em <https://acervo.folha.uol.com.br/files/flip/3/70/21/36/4362170/original/4362170.png>. Acesso em 16 jan. 2022.

FOLHA DE S. PAULO. **Estamos agradecendo tudo o que Massaini fez pelo cinema brasileiro nestes 35 anos**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 7 set. 1972b, p. 66.

FOLHA DE S. PAULO. **Canal Brasil só apresenta as produções brasileiras**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 13 set. 1998. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv13099817.htm>. Acesso em 17 jul. 2021.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. **Império do Brasil. Novus Ad integro seculorum nascitur ordo.** Suplemento ao nº 145 da Gazeta do Rio de Janeiro, 3 dez. 1822. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/7667>. Acesso em 20 mai. 2021.

JORNAL DO BRASIL. **Itamarati vira estúdio de filme de Dom Pedro I.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. 17, 8 abr. 1972.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, Ano LXXXII, n. 139, 7 set. 1972, Caderno B, p.2

O ESTADO DE S. PAULO. **Embrafilme vai sair logo.** O Estado de S. Paulo, São Paulo, 31 jan. 1970, p. 7.

O ESTADO DE S. PAULO. **DF vê antes o filme mais caro.** O Estado de S. Paulo, São Paulo, 29 ago. 1972a, p. 22.

O ESTADO DE S. PAULO. **Filme abre nova era, diz Médici.** O Estado de S. Paulo, São Paulo, 1 set. 1972b, p. 22. Disponível em <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720901-29884-nac-0022-999-22-not>. Acesso 11 mai 2020.

O JORNAL. **Independência ou Morte.** O Jornal, Rio de Janeiro, 9 abr. 1972, p. 11.

O PASQUIM. Rio de Janeiro, n. 147, 1 mai 1972, p. 7.

PINTO, José Nêumanne. **Paulo Setúbal: a volta do mais popular autor brasileiro das décadas de 20 e 30,** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 de jul. de 1983.

ZANIN, Luiz. **Independência ou Morte: filme patriótico?** Blog Luiz Zanin, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 23 fev. 2007. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/independencia-ou-morte-filme-patriotico>. Acesso em 24 nov. 2021.

### 3. Críticas cinematográficas

AZEREDO, Ely. **O festivo filme da independência.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 set. 1972. Caderno B, p. 8.

BERNARDET, Jean-Claude. **Nota sobre Independência ou Morte.** *In:* Trajetória Crítica. São Paulo: Polis, 1978, pp. 208-209.

BERNARDET, Jean-Claude. **Qual é a história?** *In:* Coleção Anos 70 – Ainda sob a tempestade, Revista Artepensamento. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2005. Disponível em <https://artepensamento.com.br/item/qual-e-a-historia/>. Acesso em 1º de fev 2021.

BRANDÃO, Roberto. **Todo Cuidado.** Revista Veja, São Paulo, Abril, 6 set. 1972, n. 209, p. 112.

QUEIROZ, Dinah S. **Jornalzinho Pobre - Independência ou Morte.** Jornal do Commercio, Recife, 10 set. 1972.

SILVA, Alberto. **Independência ou Morte.** Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 7 set. 1972. Anexo, p. 5.

SILVEIRA, Helena. **Video e sesquicentenário.** Helena Silveira vê TV, Folha de S. Paulo, São Paulo, 10 set. 1972. Caderno de Domingo, p. 51.

VARTUCK, Pola. **Uma aula de História alegre e movimentada.** O Estado de S. Paulo, São Paulo, 7 set. 1972, p. 29.

#### 4. Entrevistas de Oswaldo Massaini

CASTRO, Clovis de. **Projeto mais ambicioso do cinema brasileiro será filme de 1 milhão sobre D. Pedro I e a independência.** Luta Democrática, Rio de Janeiro, 19 e 20 set. 1971, p. 4.

JONALD. O filme histórico brasileiro. **Revista Filme Cultura**, p. 32–35, jan. 1973.

O GLOBO. **Filme sobre a Independência, com Tarcísio Meira como Pedro I, já está em fase de montagem.** Rio de Janeiro, 27 jun. 1972, p. 7.

MASSAINI, Oswaldo. **Programa Luzes.** Entrevista concedida a Sylvia Regina Bahiense Naves. Fundação Padre Anchieta, São Paulo, 17 mai. 1976. Arquivo .mp3 (85 min). Disponível em <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/programa-luzes-oswaldo-massaini-parte-12>. Acesso em 16 dez 2020.

MASSAINI, Oswaldo. Memória do Cinema: entrevista com Oswaldo Massaini. Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS), São Paulo, 15 nov. 1989. Cópia digital, vídeo online (32 min). Disponível em <https://youtu.be/PI9QdWYAN28>. Acesso em 22 nov. 2021.

RAMON, Clovis. **Massaini desabafa com exclusividade: "Independência ou Morte" deu prejuízo e de nada adiantou apoio do governo.** Luta Democrática, Rio de Janeiro, 26 nov. 1972, p. 6.

## 5. Documentos oficiais

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Política Nacional de Cultura.** Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 1975. Disponível em <http://187.0.209.89/bitstream/20.500.11997/7834/1/753%20Politica%20nacional%20de%20cultura%201975.pdf>. Acesso em 15 mar. 2021.

BRASIL. Ministério do Turismo. **Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019.** Brasília: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, Agência Nacional do Cinema, 2020. Disponível em <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>. Acesso em 15 nov. 2021.

MÉDICI, Emílio Garrastazu. **O Sinal do Amanhã.** Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1972. Disponível em [http://biblioteca.in.gov.br/o/biblioteca-digital-internet-1f7\\_1-ce-theme/pdf/index.html?file=/documents/20127/780948/O+Sinal+do+Amanhã--1972+Emilio+Garrastazú+Medici.pdf/e00f3d65-dfa9-cda0-1a58-83957fde0daf](http://biblioteca.in.gov.br/o/biblioteca-digital-internet-1f7_1-ce-theme/pdf/index.html?file=/documents/20127/780948/O+Sinal+do+Amanhã--1972+Emilio+Garrastazú+Medici.pdf/e00f3d65-dfa9-cda0-1a58-83957fde0daf). Acesso em 19 nov. 2021.

## 6. Romances históricos e biografias

SETÚBAL, Paulo. **A Marquesa de Santos.** Belém: Universidade da Amazônia, 2012a, 151 p. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000276.pdf>. Acesso em 30 jun. 2021.

SETÚBAL, Paulo. **As Maluquices do Imperador.** Belém: Universidade da Amazônia, 2012b, 106 p. Disponível em [http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit\\_online/paulo\\_setuba3.pdf](http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/paulo_setuba3.pdf). Acesso em 30 jun. 2021.

SOUSA, Otávio Tarquínio. **História dos fundadores do Império do Brasil: a vida de D. Pedro I.** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2015a, v. 2, tomo 1. Disponível em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/528942>. Acesso em 11 ago. 2021.

SOUSA, Otávio Tarquínio. **História dos fundadores do Império do Brasil: a vida de D. Pedro I.** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2015b, v. 2, tomo 2. Disponível em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/528942>. Acesso em 11 ago. 2021.

SOUSA, Otávio Tarquínio. **História dos fundadores do Império do Brasil: a vida de D. Pedro I.** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2015c, v. 2, tomo 3. Disponível em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/528942>. Acesso em 11 ago. 2021.

## 7. Fotografias digitalizadas

AMARAL, José. Fotografia sem nome. 1972a. 1 fotografia. 480x323 pixels. Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://www.bcc.org.br/fotos/841855>. Acesso em 11 dez. 2021.

AMARAL, José. Fotografia sem nome. 1972b. 1 fotografia. 480x480 pixels. Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://www.bcc.org.br/fotos/849706>. Acesso em 23 dez. 2021.

AMARAL, José. Fotografia sem nome. 1972c. 1 fotografia. 480x480 pixels. Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://www.bcc.org.br/fotos/849716>. Acesso em 23 dez. 2021.

AMARAL, José. Fotografia sem nome. 1972d. 1 fotografia. 480x480 pixels. Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://www.bcc.org.br/fotos/849856>. Acesso em 23 dez. 2021.

AMARAL, José. Fotografia sem nome. 1972e. 1 fotografia. 480x321 pixels. Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://www.bcc.org.br/fotos/865689>. Acesso em 23 dez. 2021.

AMARAL, José. Fotografia sem nome. 1972f. 1 fotografia. 480x321 pixels. Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://www.bcc.org.br/fotos/865730>. Acesso em 23 dez. 2021.

AMARAL, José. Fotografia sem nome. 1972g. 1 fotografia. 480x321 pixels. Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://www.bcc.org.br/fotos/865732>. Acesso em 23 dez. 2021.

AMARAL, José. Fotografia sem nome. 1972h. 1 fotografia. 480x480 pixels. Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://www.bcc.org.br/fotos/858065>. Acesso em 23 dez. 2021.



AMARAL, José. Fotografia sem nome. 1972i. 1 fotografia. 480x480 pixels. Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://www.bcc.org.br/fotos/855499>. Acesso em 23 dez. 2021.

AMARAL, José. Fotografia sem nome. 1972j. 1 fotografia. 480x480 pixels. Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://www.bcc.org.br/fotos/849967>. Acesso em 23 dez. 2021.

## 8. Versões digitalizada de pinturas

CALIXTO, Benedito. **Retrato de D. Pedro I**. Museu Paulista, óleo sobre tela, 100 × 140 cm, 1902, tela reproduzida na Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3176/retrato-de-d-pedro-i>. Acesso em 23 dez. 2021.

DAVID, Jacques-Louis. **A Coroação de Napoleão e Josephine**. Museu do Louvre, óleo sobre tela, 621cm × 979cm, 1807, tela reproduzida no Google Art Project. Disponível em <https://g.co/arts/NisHyGSnnGLX9TSC8>. Acesso em 23 mai. 2021.

DEBRET, Jean-Baptiste. **A Coroação de D. Pedro I**. Palácio Itamaraty, óleo sobre tela, 340cm x 640cm, 1828, tela reproduzida no site oficial do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Disponível em <http://antigo.itamaraty.gov.br/pt-BR/diplomacia-cultural-mre/21572-coroacao-dom-pedro>. Acesso em 23 mai. 2021.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Aclamação de D. Pedro I, 1º Imperador do Brasil**. Biblioteca Nacional (Brasil), litografia, col, 22 x 35,4cm em f. 52,6 x 34,6. Imagem reproduzida digitalmente na Brasiliana Iconográfica. Disponível em <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/17470/acclamation-de-don-pedro-1er-empereur-du-bresil-au-camp-de-st-anna-a-rio-de-janeiro>. Acesso em 8 set. 2021

DEBRET, Jean-Baptiste. **Primeira Distribuição das Cruzes da Legião de Honra na Igreja dos Inválidos**. Musée National du Château, óleo sobre tela, 403cm x 531cm, 1812, tela reproduzida no Joconde Database. Disponível em <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE004980>. Acesso em 23 mai. 2021.

MEISSONIER, Jean-Louis Ernest. **1807, Friedland**. Metropolitan Museum of Art, óleo sobre tela, 135.9 x 242.6 cm, 1875. Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437052>. Acesso em 23 mai. 2021.

MELO, Pedro Américo de Figueiredo. **Independência ou Morte**. Museu Paulista, óleo sobre tela, 415 × 760 cm, 1888, tela reproduzida no Google Arts & Culture. Disponível em <https://g.co/arts/wgm8jaHjTVFjTptbA>. Acesso em 23 mai. 2021.

## 9. Outros

ARAÚJO, Ernesto. **Discurso de posse do ministro das Relações Exteriores Ernesto Araújo**. Centro de História e Documentação Diplomática da Fundação Alexandre de Gusmão, Brasília, 2 jan. 2019. Disponível em <https://www.funag.gov.br/chdd/index.php/ministros-de-estado-das-relacoes-exteriores?id=317>. Acesso em 26 nov. 2021.

DEBRET, Jean-Baptist. **Voyage Pittoresque et Historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot Frères, 1839. Tome troisième, 3<sup>a</sup> Partie. Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4716>. Acesso em 16 mai. 2021.

DRUMMOND, Antônio de Menezes Vasconcelos de. **Anotações de A. M. V. de Drummond à sua Biografia**. 1.ed., 1836. In: BIBLIOTECA NACIONAL do RIO de JANEIRO. v. XIII. Rio de Janeiro: Leuzinger e Filhos, 1886. Anais..., (3<sup>a</sup> Parte).

LISBOA, José da Silva. **Historia dos principaes sucessos politicos do Imperio do Brasil : dedicada ao sr. D. Pedro I**. Rio de Janeiro: Typ. Imperial e Nacional, 1827. Disponível em <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/182900>. Acesso em 7 mai. 2021.

IMMUB. **Independência ou Morte - Trilha Sonora do Filme**. Niterói: Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB), 2017. Disponível em <https://immub.org/album/independencia-ou-morte-trilha-sonora-do-filme>. Acesso em 12 ago. 2021.

MEIRA, Tarcísio. **Tarcísio Meira fala de sua vida como ator**. Entrevista concedida a Augusto Nunes. Roda Viva, TV Cultura, São Paulo, 16 nov. 2015. Cópia digital, vídeo online (82 min). Disponível em <https://youtu.be/KFWWWLVI2Jc>. Acesso em 11 dez. 2021.

MEIRA, Tarcísio. **Tarcísio Meira interpretou Dom Pedro no filme 'Independência ou Morte'**. Entrevista concedida a Pedro Bial. Conversa com Bial, Rede Globo, Rio de Janeiro, 5 nov. 2019. Cópia digital, vídeo online (2 min). Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/8063825/?s=0s>. Acesso em 25 nov. 2021.

MERTEN, Luiz Carlos. **Carlos Coimbra: um homem raro**. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, 334 p.

NETO, Aníbal Massaini. **Sala de Cinema: Aníbal Massaini Neto**. Entrevista concedida a Miguel de Almeida, Flávio Brito, Eder Mazini e Matheus Trunk. SescTV, São Paulo, 25 mar. 2013. Cópia digital, vídeo online (48 min). Disponível em <https://youtu.be/Dyh1fMQ8h6Q>. Acesso em 22 nov. 2021.

TARCÍSIO MEIRA. In: **Memória Globo**. Rio de Janeiro: Globo.com, 2008. Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/tarcisio-meira/perfil-completo>. Acesso em 11 dez. 2021. Verbetes de catálogo.

## REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA

### 1. Artigos e capítulos de livro

ADAMATTI, Margarida Maria. **Crítica de cinema e política: o filme histórico nos jornais alternativos "Opinião" e "Movimento"**. In: Anos 90, Porto Alegre, v. 19, n. 36, pp. 173-198, dez. 2012.

ADAMATTI, Margarida Maria. **Crítica ensaística e resistência política em Jean-Claude Bernardet: o caso Lição de Amor**. In: Galáxia, São Paulo, v. 14, n. 27, jun. 2014.

ALTMANN, Eliska. **Olhares da recepção, a crítica cinematográfica em dois tempos**. In: Caderno CRH, Salvador; v. 21, n. 54, pp. 611-622, Set./Dez. 2008.

AMANCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme**. In: ALCEU, v.8, n.15, pp. 173-184, jul./dez. 2007. Disponível em [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Amancio.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf). Acesso em 16 dez 2020.

AMANCIO, Tunico. **Sob a sombra do Estado: Embrafilme, política e desejo de indústria**. In: RAMOS, Fernão Pessoa. SCHVARZMAN, Sheila. Nova história do cinema brasileiro. Sesc São Paulo: São Paulo, 2018, v. 2, pp. 290-321.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Tradução de Marcelo Felix. 3ª edição. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

AUTRAN, Arthur. ORTIZ, José Mario. **O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980**. In: RAMOS, Fernão Pessoa. SCHVARZMAN, Sheila. Nova história do cinema brasileiro. Sesc São Paulo: São Paulo, 2018, v. 2, pp. 202-265.

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

AZEVEDO, Sônia Cristina Santos. **Ditadura Militar Brasileira e Política Nacional de Cultura (PNC): algumas reflexões acerca das políticas culturais**. In: Revista Brasileira de Sociologia, v. 4, n. 7, jan. e jun, 2016, pp. 317-339. <http://dx.doi.org/10.20336/rbs.159>.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARTHES, Roland. **O mito, hoje**. In: Mitologias. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S. A., 1989. p. 131–178.

BHABHA, Homi. **DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna**. In: O local da cultura. Tradução de Myriam Avila, Eliane Livia Reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 198-238.

BURGOYNE, Robert. **Introduction: reenactment and imagination in the historical film**. In: "Leidschrift", vol 24, no. 3, 2009, pp. 7-18.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Rev. técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: EDUSC, 2004, 270 p.

CALEIRO, Maurício. **A crítica de cinema como agente historiográfico e a história canônica do cinema brasileiro**. In: Encontro Nacional de História da Mídia, 8., 2011, Guarapuava. Anais eletrônicos. Disponível em <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/A%20critica%20de%20cinema%20como%20agente%20historiografico%20e%20a%20historia%20canonica%20do%20cinema%20brasileiro.pdf/view>. Acesso em 16 dez 2020.

CARDOSO, L. A. **Subsídios para a gênese da imprensa musical brasileira e para a história do Hino da Independência, de Dom Pedro I**. In: Per Musi, Belo Horizonte, n.25, 2012, p.39-48. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/pm/n25/04.pdf>. Acesso em 30 jun 2020.

CARTMELL, Deborah. **The Hollywood Biopic of the Twentieth Century: A History**. In: CARTMELL, D.; POLASEK A. D. A Companion to the Biopic. 1 ed. Hoboken: John Wiley & Sons, 2020, pp. 89-102. <https://doi.org/10.1002/9781119554783.ch6>

CATELLI, Rosana Elisa. **A revista Cinearte e o projeto de modernização cultural pelo cinema**. ALCEU, v. 13, n.25, p. 123-134. jul./dez. 2012. Disponível em [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/artigo10\\_25.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/artigo10_25.pdf). Acesso em 18 jul. 2021.

CORREIO, Nilton M. **Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens**. In: Acta Scientiarum. Language and Culture, v. 35, n. 4, p. 345–355, 24 set. 2013. Disponível em <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/20232/pdf>. Doi: 10.4025/actascilangcult.v35i4.20232.

COSTA, Wilma Peres. **A independência na historiografia brasileira**. JANCSÓ, I. (org.). Independência: história e historiografia. São Paulo: Hucitec/Fapesp, pp. 53-118, 2005.

CUNEO, Pia. F. **Visual Aids: Equestrian Iconography and the Training of Horse, Rider and Reader.** In: EDWARDS, P.; ENENKEL, K. A. E.; GRAHAM, E. (Eds.). . The Horse as Cultural Icon. Leiden: Brill, 2012. p. 71–98.

CUSTEN, George F. **Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History.** New Brunswick: Rutgers University Press, 1992, 304 p.

DIAS, Elaine. **A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret.** In: Anais Do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 14, n. 1, pp. 243-261, 1 jun. 2006. <https://doi.org/10.1590/S0101-47142006000100008>

ENDERS, Armelle. **O Plutarco Brasileiro: a produção dos vultos nacionais no Segundo Império.** Revista Estudos Históricos. v.14, n.25, p.41-62, 2000.

FIORIN, José Luiz. **Interdiscursividade e intertextualidade.** In: BRAIT, Beth. Bakhtin: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-194.

FLORINDO, Glauber Miranda. **Rupturas e continuidades na Assembleia Constituinte de 1823: a autoridade do monarca e o lugar do poder local.** CLIO: Revista de Pesquisa Histórica - CLIO (Recife. Online), ISSN: 2525-5649, vol. 38, Jul-Dez, 2020. <http://dx.doi.org/10.22264/clio.issn2525-5649.2020.38.2.13>

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970.** São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GOMES, Angela de Castro. **A Marquesa de Santos: história, memória e ficção histórica no Brasil da primeira metade do século XX.** Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, v. 45, n. 3, p. 90-103, set.-dez. 2019. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2019.3.34424>

GOMES, Regina. **Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor.** In: Crítica Cultural, v. 1, n. 2, jul. 2006.

GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. **Viver de arte entre o Brasil e a Europa: o “esquema Pedro Américo.** In: Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 34, n. 100, e3410009, 2019. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092019000200506&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092019000200506&lng=en&nrm=iso). Acesso em 28 abr 2021. Epub 27 Jun 2019. <https://doi.org/10.1590/3410009/2019>.

GONÇALVES, Márcia de Almeida. **Narrativa biográfica e escrita da história: Octávio Tarquínio de Sousa e seu tempo.** Revista de História, São Paulo, n. 150,

jul. 2004, p. 129-155. ISSN: 0034-8309. Disponível em <https://www.redalyc.org/pdf/2850/285022859007.pdf>. Acesso em 29 jul. 2021.

GREGOLIN, Maria. **Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades.** *In:* Dossiê Comunicação, Mídia e Consumo, v. 4, pp. 11–25, nov. 2007. <http://dx.doi.org/10.18568/cmc.v4i11.105>.

H Aiduc, Sonia Amalia. **Biopics and the Melodramatic Mode.** *In:* CARTMELL, D.; POLASEK A. D. *A Companion to the Biopic.* 1 ed. Hoboken: John Wiley & Sons, 2020, pp. 23-44.

HALL, Stuart. **The Spectacle of the “Other”.** *In:* HALL, Stuart (Ed.). *Representations: Cultural Representations and Signifying Practices.* London: Sage and The Open University, 1997. p. 223-279.

HARTOG, François. REVEL, Jacques. **Note de conjoncture historiographique.** *In:* Les usages politiques du passé. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2001, p. 13-24. Disponível em <http://books.openedition.org/editionsehess/13862>. ISBN: 9782713231070. <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.13862>.

HERSTAL, Stanislaw. **Dom Pedro: estudo iconográfico.** Ed. Fac-similar, v. 1. Brasília: FUNAG, 2021a. Disponível em [https://funag.gov.br/biblioteca-nova/produto/36-36-dom\\_pedro\\_estudo\\_iconografico](https://funag.gov.br/biblioteca-nova/produto/36-36-dom_pedro_estudo_iconografico). Acesso em 17 dez. 2021.

HERSTAL, Stanislaw. **Dom Pedro: estudo iconográfico.** Ed. Fac-similar, v. 2. Brasília: FUNAG, 2021b. Disponível em [https://funag.gov.br/biblioteca-nova/produto/36-36-dom\\_pedro\\_estudo\\_iconografico](https://funag.gov.br/biblioteca-nova/produto/36-36-dom_pedro_estudo_iconografico). Acesso em 17 dez. 2021.

HOYLE, Brian. **Alexander Mackendrick's Mary Stuart and Alan Sharp's Burns: Two Unfilmed Scottish Biopics.** *In:* CARTMELL, D.; POLASEK A. D. *A Companion to the Biopic.* 1 ed. Hoboken: John Wiley & Sons, 2020, pp. 61-85. <https://doi.org/10.1002/9781119554783.ch5>

KAMINSKI, Rosane. **Poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back.** São Paulo: Intermeios; Curitiba: UFPR-PPGHIS-AMENA, 2021.

LAGNY, Michéle. **O cinema como fonte de história.** *In:* NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni & KEIGELSON, Kristian (Orgs). *Cinematografo: um olhar sobre a história.* Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da Unesp, 2009, pp. 99-130.

LEENHARDT, Jacques. **Jean-Baptiste Debret: um olhar francês sobre os primórdios do Império Brasileiro.** *In:* Sociologia & Antropologia, Rio de Janeiro, v.3, n.6, p. 509-523, nov. 2013. Disponível em

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2238-38752013000600509&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752013000600509&lng=en&nrm=iso). Acesso em 19 mai. 2021.  
<https://doi.org/10.1590/2238-38752013v367>.

LEONZO, Nanci. **Um motim e uma polémica. A propósito da “Bernarda” de Francisco Inácio**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, v. 24, p. 181-184, dez. 1982. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69730/72389>. Acesso em 9 ago. 2021.

LINDEPERG, Sylvie. **Nuit et Brouillard: un film dan l’histoire**. Paris: Odile Jacob, 2007, 288 p.

LUSTOSA, Isabel. **D. Pedro I. Um herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 197 p. Epub.

MARINHO, Marcela Irian Angélica Machado. RIBEIRO, Renilson Rosa. **Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878): A escrita na “fronteira” entre história, memória e narrativa no Brasil oitocentista**. In: Monções UFMS/CPCX, Coxim, v. 3, n. 5, 2017. ISSN 2358-6524. Disponível em <https://periodicos.ufms.br/index.php/moncx/article/view/5022/3734>. Acesso em 8 mai. 2021.

MENDONÇA, Sonia Regina. **A Independência do Brasil em perspectiva historiográfica**. In: Revista Pilquen, Sección Ciencias Sociales, Dossier Bicentenario, Rio Negro, ano XII, v. 12, n. 1, 2010. ISSN 1851-3123. Disponível em <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/Sociales/article/view/1938>. Acesso em 8 mai. 2021.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949)**. In: An. mus. paul. [online]. 1997, vol.5, n.1, pp.249-271. ISSN 1982-0267. <https://doi.org/10.1590/S0101-47141997000100008>.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **O cinema brasileiro e os filmes históricos no regime militar: o lugar do historiador**. In: O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais. Org. Eduardo Morettin e Marcos Napolitano. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famedcos, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **Políticas culturais, Estado e sociedade nos anos 1970**. In: Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2017, v. 1, p. 185–225.

NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. In: PINSKY, C. B (org). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005, pp: 231-290.



NOVA, Cristiane. **Narrativas históricas e cinematográficas**. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni & KEIGELSON, Kristian (Orgs.): *Cinematografo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da Unesp, 2009, pp. 133-146.

OBERACKER JÚNIOR, Carlos H. **"O grito do ipiranga" - problema que desafia os historiadores: certezas e dúvidas acêrca de um acontecimento histórico**. In: *Revista de História da USP*, São Paulo, v. 45, n. 92, 1972. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.1972.131868>

OBERACKER JÚNIOR, Carlos H. **A biografia da imperatriz Leopoldina e a História do Brasil**. In: *Revista de História da USP*, São Paulo, v. 55, n. 110, 1977. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.1977.76257>

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. **Independência e revolução: temas da política, da história e da cultura visual**. In: *Almanack, Guarulhos*, n. 25, ef00320, 2020. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2236-46332020000200403&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2236-46332020000200403&lng=en&nrm=iso). Acesso em 22 dez. 2020. Epub Aug 31, 2020. <https://doi.org/10.1590/2236-463325ef00320>.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (Org.). **O brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999.

OLIVEIRA, Eduardo Romero de. **The empire of law: an essay on the sacred ceremonial and royal coronation of Emperor D. Pedro I (1822)**. In: *Tempo, Niterói*, v. 13, n. 26, p. 133-159, 2009. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-77042009000100008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042009000100008&lng=en&nrm=iso). Acesso em 15 mai. 2021. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-77042009000100008>.

OLIVEIRA, José Manuel Cardoso de. **Pedro Américo: sua vida e suas obras**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Saúde, 1943.

PAULA, Daniel Carvalho de. **Antônio de Menezes Vasconcellos de Drummond: aproximação preliminar à trajetória de um personagem transatlântico (1794-1874)**. In: *ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP*, 25., 2020, São Paulo. Anais eletrônicos... Disponível em [https://www.encontro2020.sp.anpuh.org/resources/anais/14/anpuh-sp-erh2020/1593611605\\_ARQUIVO\\_b4b6eba21c9d7f128a9ab483eecb0451.pdf](https://www.encontro2020.sp.anpuh.org/resources/anais/14/anpuh-sp-erh2020/1593611605_ARQUIVO_b4b6eba21c9d7f128a9ab483eecb0451.pdf). Acesso em 9 ago. 2021.

PIMENTA, João Paulo Garrido. **A independência do Brasil como uma revolução: história e atualidade de um tema clássico**. In: *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 03, p. 53-82, 2009. Disponível em

<http://www.ichs.ufop.br/rhh/index.php/revista/article/viewFile/69/34>. Acesso em 10 mai. 2021.

PORTO E SILVA, Flávio Luiz. **Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo**. Revista FACOM - nº 15 - 2º semestre de 2005. Disponível em: [http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_15/flavio\\_porto.pdf](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/flavio_porto.pdf). Acesso em: 25 mai. 2021.

PRADO, Maria Lígia Coelho. **O artista entre a história, a política e a pintura: retratando a independência no século XIX**. In: e-l@atina, v. 7, n. 25, p. 17-29, out.-dez. 2008. Disponível em <https://www.redalyc.org/pdf/4964/496451240003.pdf>. Acesso em 27 abr 2021.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: cinema e história no Brasil**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais (Anos 50/60/70)**. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

REZZUTTI, Paulo Marcelo. VASCONCELOS, Maria Celi. **A Marquesa de Santos e o gosto pelo poder: de “favorita” à militante liberal**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 26 (2). 2018, p. 1-15. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n248809>

ROSENSTONE, Robert A. **History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film**. In: The American Historical Review, Oxford, v. 93, n. 5, p. 1173-1185, dez. 1988. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/1873532>. Acesso em 27 fev. 2021. <https://doi.org/10.2307/1873532>

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010. 262 p.

SALIBA, Elias Thomé. **As imagens canônicas e a História**. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2011, pp. 85-96.

SAMAIN, Etienne. **As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens**. In: SAMAIN, E. (Ed.). . Como pensam as imagens. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. pp. 21–36.

SANTIAGO JÚNIOR, F. DAS C. F. **Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010)**. In: História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, v. 5, n. 8, p. 151-173, 17 ago. 2011.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. **Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo (1780-1831)**. 1997. 2v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280269>. Acesso em 20 mai. 2021.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. **A praça pública e a liturgia política**. In: Cad. CEDES, Campinas, v. 22, n. 58, p. 81-99, dez. 2002. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-32622002000300006&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622002000300006&lng=pt&nrm=iso). Acesso em 23 mai. 2021. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-32622002000300006>.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador - D. Pedro II um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 623 p.

SPINI, Ana Paulo. BARROS, Carla Miucci Ferraresi. **Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934)**. ArtCultura, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 11-30, jan-jun. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34758/18403>. Acesso em 25 jul. 2021.

TREVISAN, Anderson Ricardo. **Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil**. In: Plural, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, n. 14, 2007, pp. 9-32.

TREVISAN, Anderson Ricardo. **Arte, memória e sociedade: Jean-Baptiste Debret e sua (re)descoberta na primeira metade do século XX no Brasil**. In: Resgate, Campinas, v.20, n.1, 1 nov. 2012, pp. 18-27. Disponível em <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate>. Acesso em 19 mai. 2021. <https://doi.org/10.20396/resgate.v20i23.8645724>

VIDAL, Bélen. **Introduction: the biopic and its critical contexts**. In: BROWN, T.; VIDAL, B. The Biopic in Contemporary Film Culture. New York: Routledge, 2013, pp. 1-32.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. 3ª ed.

## 2. Dissertações e teses

GUARILHA, Hugo Xavier. **A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado**. 2005. 588 p. Dissertação (mestrado) - Universidade

Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/278645>. Acesso em 1 mai. 2021.

MURANO, Ana Flora Guimarães. **Pedro I: uma análise iconográfica**. 2013. 170 p., Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281784>. Acesso em 10 mai. 2021.

ORTEGA, Daniela Afonso. **De Tarcísio a Cauã: masculinidades na telenovela**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 183 p., 2019.

PANDOLFI, Fernanda Cláudia. **A abdicação de D. Pedro I: espaço público da política e opinião pública no final do Primeiro Reinado**. Tese (doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 170 p., 2007.

PEREIRA, Aline Pinto. **Domínios e império: o Tratado de 1825 e a Guerra da Cisplatina na construção do Estado no Brasil**. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 269 p., 2007.

PEREIRA, Lara Rodrigues. **"A memória de seus feitos palpita na alma nacional": representações sobre história do Brasil em cinebiografias do Instituto Nacional de Cinema Educativo (décadas de 1930 e 1940)**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2018. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/193597>. Acesso em 27 fev. 2021.

RAMOS, Luciano V. F. **Oswaldo Massaini - um produtor na história do cinema brasileiro**. 2014. 387 p. Tese (doutorado em multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

REI, Bruno Duarte. **Celebrando a pátria amada: esporte, propaganda e consenso nos festejos do Sesquicentenário da Independência do Brasil (1972)**. 2019. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2019, 201 p.

ROCHA, Luís Geraldo. **A crítica cinematográfica de Ely Azeredo e o cinema brasileiro na *Tribuna da Imprensa* (1956-1964) e no *Jornal do Brasil* (1965-1973)**. 2017. 257 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/152116>. Acesso em 25 jan. 2021.

SCHLICHTA, Consuelo A. B. D. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX**. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História. Curitiba, 2006. 296f. : il. algumas color.

SOARES, Filipe Menezes. **O governo Médici e o Programa de Integração Nacional (Norte e Nordeste): discursos e políticas governamentais (1969-1974)**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015, 171 p.

### 3. Artigos, dissertações e teses sobre *Independência ou Morte* (1972)

ADAMATTI, Margarida Maria. **Crítica de cinema e política: o filme histórico nos jornais alternativos *Opinião e Movimento***. In: Anos 90, Porto Alegre, v. 19, n. 36, p. 173-198, dez. 2012. <https://doi.org/10.22456/1983-201X.30675>.

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, 262 p.

BEVERARI, Rafael Fermino. **Ou ficar a pátria livre / ou morrer pelo Brasil? - A Independência no filme *Independência ou Morte!***. In: Cordis. História, Cinema e Política, São Paulo, n. 16, p. 100-120, jan./jun. 2016. ISSN 2176-4174.

CHACON, B.C.P; MARQUES, C.A.; SOUZA, M.D.; BARCALA, V.A. **Cinema Histórico Brasileiro: *Independência ou Morte* versus *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil***. 1998. 75 p. Monografia (especialização em Metodologia do Ensino-Aprendizagem de História no Processo Educativo). Faculdade de Educação São Luís., Jaboticabal, São Paulo, 1998.

CORDEIRO, Janaina Martins. **Lembrar o passado, festejar o presente: as comemorações do Sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento (1972)**. Tese (doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012, 333 p.

COSMELLI, Lidiane Macedo. **O cinema ficcional histórico nas comemorações do Sesquicentenário da Independência**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 17, 2013, Natal-RN. Anais. ISBN 978-85-98711-11-9. Disponível em [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364557454\\_ARQUIVO\\_ANPUH\\_2013.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364557454_ARQUIVO_ANPUH_2013.pdf). Acesso em 20 jun 2020.

DÁVILA, Ignácio Del Valle. **Independência ou morte (1972) e o Centenário da Independência em São Paulo (1922)**. In: Aguiar, Carolina Amaral de ; Carvalho, Danielle Crepaldi ; Morettin, Eduardo; Monteiro, Lúcia Ramos; Adamatti, Margarida. (Org.). Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética. 1ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2017, v. , p. 40-61.

\_\_\_\_\_. **Independência ou Morte: cinema histórico e ditadura no Brasil**. In: O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais / Organização de Eduardo Morettin e Marcos Napolitano. – São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: FAMECOS, 2018.

DUARTE, R. H.; FERREIRA, D. W.; CARNEIRO, J. A. V.; SOUZA, R. M.; FERREIRA, G. O.; ARAÚJO, N. R.; OLIVEIRA, M. M. de. **Imagens do Brasil: o cinema nacional e o tema da Independência**. Locus: Revista de História, [S. l.], v. 6, n. 1, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufff.br/index.php/locus/article/view/20506>. Acesso em: 11 jul. 2021.

FONSECA, Vitoria Azevedo da. **O discurso de Independência ou Morte (Carlos Coimbra, 1972) e as comemorações dos 150 anos da Independência**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 21., 2001, Niterói. Livro de resumos – XXI Simpósio Nacional de História. A História no Novo Milênio: entre o individual e o coletivo. Niterói: ANPUH/UFF, 2001, p. 354. Resumo. Disponível em <https://anpuh.org.br/index.php/component/cobalt/user-item/542-sergiomariz/10841-o-discurso-de-independencia-ou-morte-carlos-coimbra-1972-e-as-comemoracoes-dos-150-anos-da-independencia?Itemid=1092>. Acesso em 11 jul. 2021.

FONSECA, Vitoria Azevedo da. **História imaginada no cinema: análise de Carlota Joaquina, a princesa do Brasil e Independência ou Morte**. 2002. 330p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/278751>. Acesso em 9 jul 2019.

LACOWICZ, Stanis David. **Máscaras de D. Pedro: fragmentos, ficção e (re)figuração da história**. 2021. 381 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Curitiba, PR. Disponível em <https://www.prppg.ufpr.br/signa/visitante/trabalhoConclusaoWS?idpessoal=57510&idpograma=40001016016P7&anobase=2021&idtc=1634>. Acesso em 11 jul. 2021.

MARCELO, Felipe Cavalcante. **As contradições do Imperador: a monumentalização do passado em Independência ou Morte (1972)**. In: O Olho da História, n. 17, Salvador (BA), dezembro de 2011. Disponível em <http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/felipe-1.pdf>. Acesso em 20 jun 2020.

MUNIZ, Rosane. **A recriação de figurinos históricos para cinema no Brasil: duas abordagens distintas.** In: COLÓQUIO DE MODA, 6, 2010, São Paulo-SP. Anais. Disponível em [http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/73815 A Recriacao de figurinos historicos para cinema no Bra.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/73815_A_Recriacao_de_figurinos_historicos_para_cinema_no_Bra.pdf). Acesso em 21 jun 2020.

PIMENTA, J. P.; ATTI, C. A.; CASTRO, S. V.; DIMAMBRO, N.; LANNA, B. D.; PUPO, M.; VIEIRA, L. O. **A Independência e uma cultura de história no Brasil.** In: Almanack. Guarulhos, n.08, p.5-36, dez. 2014. <https://doi.org/10.1590/2236-463320140801>.

PINTO, Carlos Eduardo. **A história numa sala escura... a construção da memória nacional através de filmes históricos durante a ditadura civil-militar.** In: Cantareira, Niterói, v. 2, ano 1, ed. 7, 2005. Disponível em [https://www.historia.uff.br/cantareira/novacantareira/artigos/edicao7/artigo\\_3.pdf](https://www.historia.uff.br/cantareira/novacantareira/artigos/edicao7/artigo_3.pdf). Acesso em 11 jul. 2021.

PINTO, Carlos Eduardo. **O futuro do pretérito: as representações da história em filmes brasileiros produzidos durante a ditadura militar.** 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.8048>

THOMAS, Erika Thomas. **L'Indépendance du Brésil Irrévérences cinématographiques et télévisuelles contemporaines.** In: Les Cahiers ALHIM, Paris, v. 19, dez. 2010. <https://doi.org/10.4000/alhim.3553>.

#### 4. Artigos de jornais, revistas e sites institucionais

BRASIL, Bruno. **O Tamoyo, um empreendimento andradino.** BN Digital, Rio de Janeiro, 18 jul. 2021. Disponível em <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/200-anos-da-independencia-o-tamoyo-um-empreendimento-andradino/>. Acesso em 6 ago. 2021.

COLETTA, Ricardo Della. **Bolsonaro se refere a aniversário do golpe de 64 como 'dia da liberdade'.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 30 mar. 2020. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/03/bolsonaro-se-refere-a-aniversario-do-golpe-de-64-como-dia-da-liberdade.shtml?origin=folha>. Acesso em 15 nov. 2021.

FALCHETI, Fabrício. **SBT escala filme nacional de 1972 para comemorar o Dia da Independência.** Na Telinha, São Paulo, 3 set. 2019. Disponível em <https://natelinha.uol.com.br/televisao/2019/09/03/sbt-escala-filme-nacional-de-1972-para-comemorar-o-dia-da-independencia-133386.php>. Acesso em 15 nov. 2021.

FONSECA, Alyson. **Canal Brasil homenageia centenário do cineasta Oswaldo Massaini**. Sopa Cultural, Rio de Janeiro, 30 mar. 2020. Disponível em <https://www.sopacultural.com/noticias/canal-brasil-homenageia-centenario-do-cineasta-oswaldo-massaini/>. Acesso em 15 nov. 2021.

GUIA DO ESTUDANTE. **30 filmes para você estudar história do Brasil**. Guia do Estudante, São Paulo, 3 nov. 2011. Disponível em <https://guiadoestudante.abril.com.br/estudo/30-filmes-para-voce-estudar-historia-do-brasil/>. Acesso em 29 nov. 2021.

GOBBI, Nelson. **Proposta de redução de 50% no teto da Lei Rouanet é vista por setor como mais um entrave a projetos culturais**. O Globo, Rio de Janeiro, 4 jan. 2022. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/proposta-de-reducao-de-50-no-teto-da-lei-rouanet-vista-por-setor-como-mais-um-entrave-projetos-culturais-25340363>. Acesso em 22 jan. 2022.

HADDAD, Naief. **Luiz Fernando Carvalho vai filmar a Independência do Brasil virada pelo avesso**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 20 set. 2021. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/luiz-fernando-carvalho-vai-filmar-independencia-do-brasil-ao-avesso.shtml>. Acesso em 23 jan. 2022.

JUNIOR, Luiz Ramiro. **200 anos da Independência: José da Silva Lisboa, Visconde de Cairu (1756-1835)**. BN Digital, Rio de Janeiro, 20 ago. 2020. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/fundadores-do-brasil-jose-da-silva-lisboa-visconde-de-cairu-1756-1835/>. Acesso em 7 mai. 2021.

KRAAY, Hendrik. **Construindo o 7 de Setembro**. In: NOSSA HISTÓRIA, São Paulo, Ano 1, n.11., pp. 20-23, set. 2004.

MATTOS, Laura. **Helena Silveira se destacou na crítica de TV nos anos 1970**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 21 ago. 2021. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2021/08/helena-silveira-se-destacou-na-critica-de-tv-nos-anos-1970.shtml>. Acesso em 5 set. 2021.

MEMÓRIAS DA DITADURA. **CNV e Indígenas**. Memórias da Ditadura, Brasília: Instituto Vladimir Herzog, 2016. Disponível em <https://memoriasdaditadura.org.br/cnv-e-indigenas/>. Acesso em 16 jan. 2022.

MINISTÉRIO DA DEFESA. **O exército no período de 1822 a 1824**. Exército Brasileiro, 2018. Disponível em [http://www.eb.mil.br/exercito-brasileiro?p\\_p\\_id=101&p\\_p\\_lifecycle=0&p\\_p\\_state=maximized&p\\_p\\_mode=view&\\_101\\_struts\\_action=/asset\\_publisher/view\\_content&\\_101\\_assetEntryId=1539555&\\_101](http://www.eb.mil.br/exercito-brasileiro?p_p_id=101&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_101_struts_action=/asset_publisher/view_content&_101_assetEntryId=1539555&_101)



[\\_type=content&\\_101\\_urlTitle=o-exercito-no-periodo-de-1822-a-1824&inheritRedirect=true#wrapper](#). Acesso em 03 mai. 2021.

MOURA, Eduardo. **Cultura perde metade de seu orçamento federal na última década e segue em queda**. Caderno Ilustrada, Folha de S. Paulo, São Paulo, 7 set. 2021. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/cultura-perde-metade-de-seu-orcamento-federal-na-ultima-decada-e-segue-em-queda.shtml>. Acesso em 22 jan. 2022.

NICOLAZZI, Fernando. **O que são “usos políticos do passado”, segundo este historiador**. Entrevista concedida a Thaís Pio Marques. Café História, Brasília, 30 jun. 2021b. Disponível em <https://www.cafehistoria.com.br/o-que-sao-usos-politicos-do-passado>. Acesso em 1 nov. 2021.

NOSSA HISTÓRIA, São Paulo, Ano 1, n.11., p.17, set. 2004.

O GLOBO. **Governo prepara comemoração do bicentenário da Independência com foco em 'soberania' e 'liberdade'**. O Globo, Rio de Janeiro, 28 dez. 2021. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/governo-prepara-comemoracao-do-bicentenario-da-independencia-com-foco-em-soberania-liberdade-25334049>. Acesso em 22 jan. 2022.

PRIORE, Mary Del. **'José Bonifácio não era esse luminar que o passado ecoou', diz autora de biografia**. [Entrevista concedida a] O Globo, Rio de Janeiro, 29 mar. 2019. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/jose-bonifacio-nao-era-esse-luminar-que-passado-ecoou-diz-autora-de-biografia-23544141>. Acesso em 16 ago. 2021.

## 5. Verbetes de catálogos e enciclopédias

ALBERTO RANGEL. In: **Sócios falecidos brasileiros**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 2005. Disponível em <https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/arangel.html>. Acesso em 29 jul. 2021. Verbetes de Enciclopédia.

BENEDITO Calixto. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8777/benedito-calixto>. Acesso em: 22 de dezembro de 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CINEMATECA BRASILEIRA. **Independência ou Morte**. In: Catálogo de filmografia brasileira da Cinemateca Brasileira. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2016. Disponível em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi->

[bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023411&format=detailed.pft](http://bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023411&format=detailed.pft). Acesso em 1º set. 2021.

CLASSICISMO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5355/classicismo>. Acesso em: 28 de Dez. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ. In: **Acadêmicos**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2017. Disponível em <https://www.academia.org.br/academicos/dinah-silveira-de-queiroz/biografia>. Acesso em 25 jan. 2021. Verbetes de Enciclopédia.

HORACE VERNET. In: **COLLECTION National Gallery of Art**. Washington D.C.: National Gallery of Art, 2020. Disponível em <https://www.nga.gov/collection/artist-info.3284.html>. Acesso em 29 abr. 2021. Verbetes do catálogo.

JACQUES-LOUIS DAVID. In: **COLLECTION The National Gallery**. Londres: The National Gallery, 2021. Disponível em <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/jacques-louis-david>. Acesso em 18 mai. 2021. Verbetes do catálogo.

JEAN-LOUIS-ERNEST MEISSONIER. In: **COLLECTION National Gallery of Art**. Washington D.C.: National Gallery of Art, 2020. Disponível em <https://www.nga.gov/collection/artist-info.2192.html#biography>. Acesso em 26 dez. 2020. Verbetes do catálogo.

NEOCLASSICISMO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo361/neoclassicismo>. Acesso em: 30 de Jan. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

PEDRO CALMON. In: **Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001. Disponível em [https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/pedro\\_calmon](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/pedro_calmon). Acesso em 29 jul. 2021. Verbetes de dicionário.

PINTURA Histórica. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo327/pintura-historica>. Acesso em 23 de Dez. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ROMANTISMO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3640/romantismo>. Acesso em: 30 de Jan. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

SIMPLÍCIO de Sá. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24808/simplicio-de-sa>. Acesso em: 18 de dezembro de 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

## 6. Vídeos

NICOLAZZI, Fernando. **Pandemia e usos políticos do passado**. Entrevista concedida a Breno Mendes. História Revista - UFG, Goiânia, 29 mai. 2021a. 1 vídeo (104 min). Disponível em <https://youtu.be/J-5UJn4BENw>. Acesso em 1 nov. 2021.

O "PAI DOS FILMES" NÃO É O PAI DOS FILMES. 2020. 1 vídeo (16 min). Publicado pelo canal EntrePlanos. Disponível em <https://youtu.be/ZSQFPZHabaE>. Acesso em 8 mar. 2021.

PAULO SETÚBAL: Romancista e Poeta - Encontros, 1993. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Museu Paulo Setúbal Tatuí. Disponível em: <https://youtu.be/izhdh-0AZY>. Acesso em 30 jun. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sequestro da Independência**. Palestra proferida na aula inaugural dos programas de pós-graduação em História (PPGHIS) e em Direito (PPGD) da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Publicado pelo canal Direito UFPR, 10 mar. 2022. 1 vídeo (81 min). Disponível em <https://youtu.be/JIMBbvIWszA>. Acesso em 17 mar. 2022.

## 7. Outros

BRASIL. Ministério do Turismo, Secretaria Especial da Cultura. **Manual de identidade visual do Bicentenário**. Brasília: SECOM, 2021. Disponível em [https://www.gov.br/secom/pt-br/aceso-a-informacao/manuais/Manual\\_Bicentenrio.pdf](https://www.gov.br/secom/pt-br/aceso-a-informacao/manuais/Manual_Bicentenrio.pdf). Acesso em 22 jan. 2022.

SETARO, André. **Panorama do cinema baiano**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2012. Disponível em [http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/arquivos/File/imagenswordpress/2012/11/panorama-do-cinema-baiano\\_web\\_setembro2014.pdf](http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/arquivos/File/imagenswordpress/2012/11/panorama-do-cinema-baiano_web_setembro2014.pdf). Acesso em 25 jan. 2021.