

# REPRESENTAÇÕES DO MITO DE TIRADENTES NO FILME HISTÓRICO BRASILEIRO

Benedito Aparecido Cruz<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo analisa o cinema de reconstituição histórica no Brasil em diferentes períodos da história recente do país, desde o período da ditadura militar (década de 1960) até o momento atual (década de 2010). É observado de que maneira o filme ficcional com temática histórica procurou construir uma memória coletiva sobre um determinado passado histórico e de como essa construção foi influenciada pelo momento histórico da produção do mesmo. Para esse fim, são analisados três filmes - Tiradentes, o Mártir da Independência (1976), de Geraldo Vietri, Tiradentes (1999), de Oswaldo Caldeira, e Joaquim (2017), de Marcelo Gomes que contam a história de Joaquim José da Silva Xavier.

**Palavras-chaves:** pesquisa histórica; cinema brasileiro; filmes históricos; Tiradentes

## Abstract

*The purpose of this article is to analyze the historical representation in Brazilian cinema from the period of the military dictatorship (1960s) to nowadays (decade of 2010). The research intends to observe how the fictional film with historical theme sought to build a collective memory about a certain historical past and how this construction was influenced by the historical moment of its production. Three films will be analyzed - Tiradentes, o Mártir da Independência (1976), directed by Geraldo Vietri, Tiradentes (1999), directed by Oswaldo Caldeira, and Joaquim (2017), directed by Marcelo Gomes, all of them telling the story of Joaquim José da Silva Xavier.*

**Keywords:** historical research; Brazilian cinema; historical films; Tiradentes

## Introdução

Segundo Ramos e Bernardet (1994), a concepção heróica da história, os grandes vultos, a valorização do mito, a ausência de guerras e conflitos sangrentos são, quase sempre, as características encontradas nos filmes históricos brasileiros. Em geral, a filmografia brasileira tende a simplificar a história nacional, inspirando-se em livros didáticos e pouco acadêmicos ou mesmo em obras de ficção livremente inspiradas nos fatos históricos que se pretende representar. Na verdade, o filme histórico brasileiro, ainda segundo Ramos e Bernardet (1994), segue sempre uma linha naturalista, procurando dar ao espectador a ilusão de estar presente no momento do acontecimento narrado, apresentando uma linguagem totalmente transparente a quem assiste o filme. Essa estética naturalista sugere ao espectador que a história apresentada no filme é a real, única interpretação do fato histórico.

Ainda segundo estes autores, até a década de 1960 o filme histórico era uma tarefa marginal, pois “os cineastas brasileiros não consideravam a história do Brasil digna para se tornar assunto de filmes”. A necessidade de se construir uma nação branca, europeia, desenvolvida e educada rejeitava o passado colonial do país, repleto de índios, negros e mestiços. Esse modo de pensar justifica a pequena produção de filmes históricos. Os poucos

<sup>1</sup> Mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor titular do Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza. E-mail: benedito.cruz@gmail.com

exemplos geralmente vinham resgatando personagens nacionalmente aceitos e glorificados como formadores/fundadores do estado nacional brasileiro. Essa linha de produção, baseada numa visão de história heróica e na glorificação de um personagem responsável pelas mudanças históricas, se manteria até a década de 60. O Cinema Novo quebraria essa tradição de duas formas: ou retratando a história dos excluídos ou dos ignorados pela visão historiográfica da época (*Xica da Silva* e *Como era gostoso o meu francês*) ou então desconstruindo personagens até então glorificados (*Os Inconfidentes*).

Em 1968, após o “golpe dentro do golpe”, materializado pela publicação do Ato Institucional número 5, a censura restringiu as possibilidades de realizações que pudessem representar o presente de forma não filtrada pela propaganda oficial. Ao mesmo tempo, o governo passava a incentivar a produção de filmes nacionais, através da Empresa Brasileira de Filmagens (Embrafilme), com óbvia escolha de roteiros que não discutissem a realidade política do país (torturas, mortes e desmandos do regime militar). Em particular, a Embrafilme priorizava, no caso de filmes históricos, o financiamento de produções que seguissem a linha do épico clássico (filmes grandiloquentes e espetaculosos, mesmo que não tenham muitos compromissos com a veracidade dos fatos encenados). Dessa época, três filmes seguiram esse estilo: *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972), *O Mártir da Independência* (Geraldo Vietri, 1977) e *O Caçador de Esmeraldas* (Oswaldo de Oliveira, 1979).

Por outro lado, os remanescentes do Cinema Novo foram os responsáveis pela maioria dos filmes históricos da década, como *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1969), *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971), *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1977), *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) e os anteriormente citados *Como era gostoso meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971) e *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976). É notável nesses filmes a preocupação em desconstruir o discurso monumentalista oficial, assumindo na tela características históricas ausentes neste, como a herança indígena, negra e popular. Rebeldes por natureza, esses cineastas criaram produções denunciadoras e, por vezes, anárquicas e contestadoras.

Os anos 1980 foram pouco prolixos em filmes históricos, seja pela política adotada pela Embrafilme no período, seja pela crise econômica, que aumentou os custos de produção, seja pelo momento político de fim de ditadura e início de redemocratização do país. Segundo Avellar (1991, p. 12), “trata-se de dizer adeus ao país mesmo e ao cinema tal como ele vinha sendo feito no país até aquele momento”. O autor ressalta que os realizadores na década de 80 estavam preocupados mais com a técnica de filmar do que com a expressão de uma qualquer coisa sentida aqui e aqui mesmo. Mas sem dúvida o que predominou em nosso cinema foram as experiências de encenação aqui entendida como um exercício meio acadêmico, como a sofisticação da fada, como técnica mais ou menos desligada do que se pretende dizer, como fórmula para ser aplicada com rigor profissional, como dublagem bem-feita (AVELLAR, 1991).

Sendo assim, a produção da primeira metade dos anos 80 se concentrou em filmes mais sofisticados quanto à forma, tentando de certa maneira fugir dos estereótipos fixados pelo cinema dos anos 60 e 70.

Após a crise no final dos anos 80 e início dos anos 90, o chamado “cinema da retomada” foi marcado pela produção de vários filmes históricos. Não causa surpresa esse reaparecimento do filme histórico a partir do momento no qual o cinema nacional começou a se recuperar de sua grande crise e não deixa de ser significativo que o filme considerado como primeiro sinal claro da retomada seja *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de Carla Camurati (1995). Depois de *Carlota Joaquina*, vários foram os filmes mostrando

interesse pela história do Brasil, como *Lamarca, O que é Isso Companheiro, Guerra de Canudos, Hans Staden, Mauá: o Imperador e o Rei, Caramuru: a invenção do Brasil, Desmundo* e outros. Em todos esses filmes (e em outros mais), o que se vê nessas produções não são histórias de amor ou melodramas nos moldes considerados por Sommer (2004), mas personagens apaixonados por suas batalhas contra o sistema e obstinados pela construção de sociedades utópicas e, também, vencidos, derrotados pelo sistema ou pela sociedade contra a qual se insurgiram. Mitos que se monumentalizam para que, quase imediatamente, serem vencidos, desconstruídos, desmonumentalizados. Segundo Rossini (2006), a crescente falência dos organismos tradicionais de representação política (partidos, sindicatos, etc.) [no final dos anos 80 e início dos anos 90] reforça as tendências individualistas (...) Descrença e indiferença tornaram-se a ordem do dia. Daí a ambiguidade do olhar sobre o passado (...) Ao mesmo tempo em que se quer levantar a bandeira da mobilização social, a constatação de que a sociedade está desmobilizada, indiferente já produz a descrença sobre o próprio discurso que se constrói (ROSSINI, 2006).

Há, então, uma crise de identidade do brasileiro nesse período (1985-1999) que se reflete na produção fílmica, que não é conciliadora nem condescendente com um passado heróico. Essa crise vem marcada por um exacerbado individualismo dos personagens dessas produções, uma vez que o momento histórico-político estava marcado pelo fracasso das ações coletivas e sociais.<sup>2</sup>

### **1. A representação da inconfidência mineira no cinema brasileiro do Século XX**

O tema da Inconfidência Mineira foi utilizado até com certa insistência no período do regime militar, seja pela direita então no poder, seja pela esquerda na clandestinidade. A figura mítica, porém, ambígua, de Tiradentes contribui para essa insistência. Enquanto aceito pelos militares enquanto mártir, defensor da Pátria e patrono do Exército, Tiradentes também se fixou no imaginário popular como um símbolo de luta pela liberdade contra a opressão dos poderosos.

A versão mais famosa e mais aclamada do tema surge em 1972, com o filme *Os Inconfidentes* de Joaquim Pedro de Andrade (RAMOS, 2002). Remanescente do Cinema Novo, Joaquim Pedro realiza um filme ao mesmo tempo histórico e crítico, configurando a situação em que um filme usa o passado para falar do presente ou, como define Bernardet (2009), da meta-história: recurso de filmar um determinado período histórico e atribuir nas suas cenas elementos do momento contemporâneo. É uma reflexão ousada e dolorosa sobre as ações e hesitações dos intelectuais em tempos de transformação política. Baseado nos chamados "Autos da Devassa", com auxílio de partes do "Romanceiro da Inconfidência", de Cecília Meirelles e lançando mão fartamente dos poemas dos próprios inconfidentes, o filme retrata, com ironia e distanciamento, o acúmulo de intrigas e traições que resultou na revolução abortada e no enforcamento de Tiradentes.

O filme *Ladrões de Cinema* (Fernando Cony Campos, 1977) enfoca o mito Tiradentes por outro lado, o da alegoria e da representação, apresentando não apenas a história do mesmo, mas também colocando a questão da produção da história pela classe dominante e a imposição da mesma às classes dominadas (COSTA, 2013). O argumento do filme é interessante: moradores de uma favela carioca roubam, durante o Carnaval, o equipamento cinematográfico de um grupo americano e decidem fazer um filme. O assunto escolhido é a vida de Tiradentes. Para contar tal história, os personagens envolvidos na produção do filme entram em processo de pesquisa, recorrem aos sambistas, que tem os sambas-enredo como forma de expressão popular e também como dispositivo de informação. O Carnaval está

presente em todo o filme: máscaras e outros enfeites fazem parte de muitas cenas, como a do baile, cuja elaboração está mais próxima do contemporâneo do que do século XVIII.

Serão analisados mais atentamente três filmes que tratam especificamente da trajetória do personagem: *Tiradentes, o Mártir da Independência* (1976), de Geraldo Vietri, *Tiradentes* (1999), de Oswaldo Caldeira, e *Joaquim* (2017), de Marcelo Gomes.

## **2. O mártir da independência (1977), de Geraldo Vietri**

*O Mártir da Independência: Tiradentes*, de Geraldo Vietri (1977), propõe um conceito de história centrado sobre um personagem: Tiradentes. Sua ação é que faz evoluir a história. As motivações não decorrem da situação histórica na qual ele se encontra, mas a história apenas oferece o palco no qual Tiradentes representará o seu papel previamente definido.

**Figura 01**  
**Menino Tiradentes solta passarinhos**



Fonte: Canal Brasil

**Figura 02**  
**Tiradentes criança se revolta contra a escravidão**



Fonte: Canal Brasil

Na primeira sequência do filme (figura 01), Tiradentes é uma criança que abre gaiolas para soltar passarinhos. Logo após, se revolta contra a escravidão (figura 2)<sup>3</sup>. Desde criança, Tiradentes tinha, portanto, uma vocação libertária e o transcurso de sua vida será a realização plena desta vocação. É essa vocação que, independentemente da história, vai impulsionar a sua ação.

**Figura 03**  
**Tiradentes na recepção ao Visconde de Barbacena**



Fonte: Canal Brasil

Tiradentes é sempre representado de forma ativa, elegante e poderosa (figura 03). Os outros inconfidentes praticamente não são motivados para a ação, funcionando como meros coadjuvantes para a epopeia do herói, excetuando-se Joaquim Silvério, cuja dívida para com a Coroa justifica a traição. O vilão, o personagem negativo, tem as motivações mais pessoais e os interesses financeiros mais imediatos e mesquinhos, só pensa em si e em seus problemas, ao passo que o personagem positivo tem as motivações mais nobres e mais altruístas. Mesmo quando o alferes se mostra ressentido por ter sido excluído das promoções, devido à condição de brasileiro, não expõe uma preocupação apenas pessoal, mas expressa uma situação de injustiça imposta a todo um grupo. Não é ele o preterido para a promoção, mas é todo o povo brasileiro que não tem essa possibilidade. Na realidade, antes de Tiradentes aludir a este fato, já vários outros personagens, na apresentação a Barbacena, lançam o tema da nacionalidade brasileira. As motivações de Tiradentes não são pessoais e são nobres. São motivações morais, imperativas e independentes da fase da História. É um ideal atemporal de liberdade que move Tiradentes e a história lhe fornece apenas as circunstâncias para a concretização desse ideal.

Isto se confirma pelo aparecimento (na parte final do filme) de um filho hipotético de Tiradentes, que além de ter o mesmo nome do pai, tem também o mesmo destino manifesto, a mesma vocação: soltar passarinhos, lutar pela liberdade de seu país. Assim, a não ser a óbvia citação da derrama (ou os aspectos que o filme nos apresenta dela), a história encontra-se, no filme de Vietri, totalmente idealizada. O filme é maniqueísta ao extremo: ou o personagem é bom ou é mau, ou luta por causas nobres e elevadas ou se encontra no mais baixo grau de vilania.

Na verdade, o filme parece partir do pressuposto de que o público já conhece esta história. Assim, não propõe nem a descrição detalhada, nem tampouco a interpretação de um movimento histórico, mas a simples ilustração de uma história já conhecida. Trata-se, podemos assim dizer, de uma confirmação iconográfica mais ou menos como acontece com as paixões de Cristo, que ilustram e confirmam o conhecimento prévio dos espectadores. Nelas, também, a linguagem cinematográfica, o roteiro e a encenação e caracterização dos atores tem esse viés dicotômico, essa polarização entre o bem e o mal.

Ao serviço do idealismo, o filme opta por uma representação naturalista da História, uma tentativa malsucedida de dar a ela um sabor de vida cotidiana. Diante do filme, deveríamos ver a História tal como se estivéssemos lá, diante dos fatos. Por um lado, a obra tenta criar essa familiaridade com o passado histórico através da representação de cenas que seriam corriqueiras: beber numa taverna ou conhecer as ervas medicinais. Por outro lado, opta por uma linguagem cinematográfica familiar a um público acostumado a compreender as histórias fornecidas pela indústria do espetáculo audiovisual. Essa linguagem foi interpretada como a narrativa mais habitual no cinema comercial nas últimas décadas, ou como aquela que se utiliza na televisão<sup>4</sup>. Dessa forma, optando-se por uma representação naturalista, o filme quer atribuir a si próprio ou à história que está contando um tom de veracidade e de autenticidade. O trunfo não é pequeno, pois, de acordo com o filme, a História não se move graças aos conflitos, mas graças às boas atitudes e intenções de Tiradentes. Uma cena característica dessa linguagem é a sequência onde é lida a constituição americana: a câmera lentamente sai “voando” pela janela, representando a liberdade assim como a liberdade dos pássaros que Tiradentes soltava durante sua infância. A representação naturalista, no entanto, é quebrada em vários momentos do filme: existem inverossimilhanças arquitetônicas; o português usado é o moderno (quebrado pelo “Senhor meu marido”, que a Viscondessa Barbacena insiste em usar); em outro momento do filme, enquanto o tutor de Tiradentes lhe

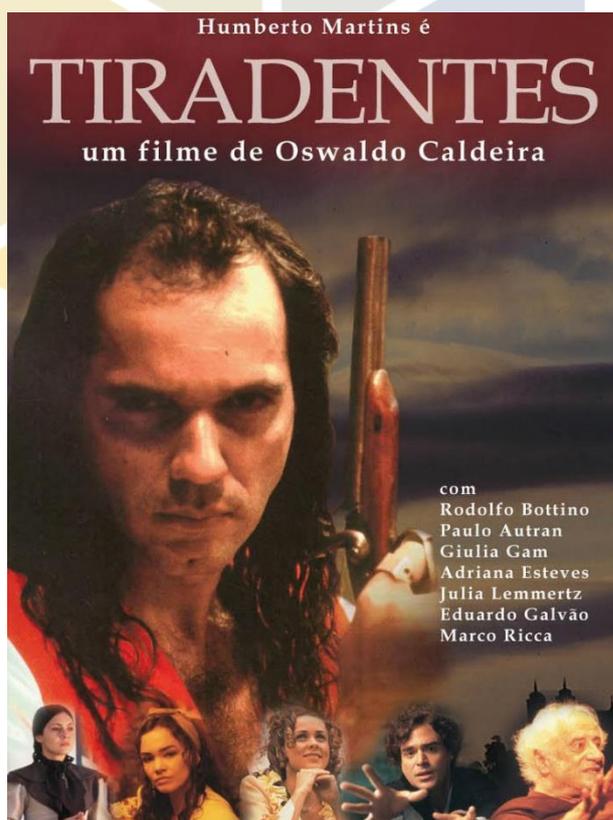
mostra o garimpo (e explica a espoliação de que o Brasil é vítima), uma caixa de eco repete a frase do tutor e primeiros planos descontínuos de Tiradentes criança vão se sucedendo numa montagem rápida. É um corte na narração que salienta o fim da formação de Tiradentes. Esse momento – em que Tiradentes compreende definitivamente a situação – marca, para ele, a passagem da vida infantil para a vida adulta. Logo depois, Tiradentes afirma que “uma revolução se faz nos quartéis”, uma evidente referência positiva à situação política da década de 1970 no Brasil.

De fato, embora representando a história de um rebelde, de um revolucionário, o filme claramente faz sua opção pelo regime: Tiradentes é apresentado como um militar obediente e bom moço, que não acredita em revoluções populares, mas militares, afinal, como é dito no filme, eles é que possuem as armas (no sentido real e figurado) para a rebelião.

### 3. *Tiradentes*, de Oswaldo Caldeira

O *Tiradentes* de Oswaldo Caldeira (figura 4) segue de perto o caminho aberto por *Carlota Joaquina*. Ambas as produções seguem uma abordagem diferente para episódios já bem conhecidos do passado. As produções desafiam o realismo então em voga, principalmente influenciado pela televisão (Rede Globo, principalmente) com suas novelas e minisséries populares.

Figura 4  
Cartaz do filme *Tiradentes*



Fonte: [www.adorocinema.com.br](http://www.adorocinema.com.br)

O diretor nos mostra um Brasil Colonial diferente, um local repleto de bandidos, bandoleiros, ladrões e vagabundos, onde grassa a fome, o abandono infantil, doenças tropicais

e promiscuidade. A elite, composta por meia dúzia de intelectuais sofisticados, brinca de inventar um país nas palavras que as imagens insistem em negar. Em vez de construir um mito, o diretor o desconstrói e humaniza, com mais defeitos que qualidades, mais ingenuidade e inconsequência do que seria um “grande vulto da História”. O filme apresenta, já em seu início, um Tiradentes nervoso, inquieto, aventureiro, desbravador de florestas e caçador de bandidos, quase um herói de *westerns*. O mesmo é apresentado mais tarde como projetista de estradas, pesquisador de minérios, projetando sistemas de abastecimento de água para o Rio de Janeiro. Tudo isso sem contar as inúmeras mulheres em seu caminho. Embora o diretor tenha trabalhado sobre uma pesquisa minuciosa<sup>6</sup> e se preocupado, em sua produção, em reconstituir a época de forma cuidadosa, o diretor causa estranheza em várias cenas, justapondo tempos diferentes entre o sonoro e o visual (como na cena em que Tiradentes dança sobre um muro, “em cima do muro”, enquanto toca *Blowin’ in the Wind*, de Bob Dylan – figura 5).

**Figura 5**  
**Tiradentes dança sobre o muro**



Fonte: Canal Brasil

O filme se distancia de discutir o confronto entre projetos políticos diferentes, ou de busca pela liberdade, mas busca um olhar diferenciado sobre o fato. Aliado às linhas de análise da história correntes na época, que desvendam o cotidiano e as biografias das pessoas, o filme prefere vasculhar o cotidiano de seu personagem principal. A questão da individualidade já vem marcada desde o título, que usa o apelido de Joaquim José da Silva Xavier, Tiradentes, contrapondo-se, com isso, a filmes anteriores que preferiram marcar o movimento no coletivo. Tiradentes apela diretamente para o indivíduo. E é nesse sentido que a biografia de Joaquim José é traçada no filme. Aparecem a esposa e a filha de Tiradentes, bem como seu primo, que é padre e biólogo. Logo a seguir são apresentadas suas relações pessoais e afetivas seja com outros militares e pessoas da comunidade, seja com as jovens de um bordel. Sua vida privada é devassada, esmiuçada, e tomamos contato até com seu inconsciente, numa sequência hermética em que Tiradentes sonha com uma divindade nua e aterrorizante.

A produção trabalha principalmente com o ressentimento: os personagens parecem perdidos, confusos diante de um país que não compreendem ou não querem compreender. Tiradentes é um idiota, um louco (vê imagens que 'não existem'), promete prêmios republicanos irreais às prostitutas, como ruas de ouro e negligencia a esposa e a filha. Seus parceiros inconfidentes podem não ser ingênuos como ele, mas são todos covardes e aproveitadores, pelo pouco que sabemos através do filme. Além disso, há uma infinidade de mulheres apaixonadas, sonhadoras, devassas, atrevidas, que desfilam pelo filme. Mulheres que enchem a tela com suas belezas nuas e tão modernas, e que em outros filmes mal apareciam. Dentro da onda de esvaziamento dos projetos e dos discursos políticos, culturais e sociais que tomou corpo nos anos 1990, a sensualidade/sexualidade ganhou o primeiro plano nessa representação cinematográfica da história. O privado ocupou o espaço do público.

Parece que ninguém sabe direito o que fazer nesse país aparentemente inviável, tanto na época da Inconfidência quanto na época de produção do filme. A cena do batismo do filho de Alvarenga é emblemática: todos os grandes amigos de Alvarenga comparecem à festa do batizado em São João Del Rei. Os homens presentes brindam Bárbara, sua esposa, como a nova Rainha do Brasil. Marília entra triunfal pelos braços do pai, que finalmente cede sua mão a Gonzaga. A euforia vai aumentando e já se fala em promover o Padre Toledo a Papa e cortar, imediatamente, a cabeça do governador. Tudo fantasia, remetendo à cena idílica inicial do filme, uma alegoria do Paraíso tropical, em toda a elite se banqueteia na mata entre fontes naturais, mulheres nuas e jovens, como sátiros, se entregando aos prazeres.

Tiradentes anda por tavernas, bordéis, lugares pobres pregando suas ideias libertárias, para pessoas totalmente apáticas, desinteressadas do seu discurso. Tiradentes exalta a Constituição Americana, a Declaração dos Direitos do Homem, estabelecida pela Revolução Francesa, mas de concreto não há nada. Não há um debate político e a tentativa de insurreição é apenas uma distração para quase todos, menos o Tiradentes. Uma distração para se esquecer ou sonhar com uma solução para as pequenas tragédias da vida íntima de cada um (o apaixonado que não pode se envolver com a amada, o caloteiro, que deve muito e vive fugindo dos credores; o medroso, o traidor, o louco). A agitação social, os descontentamentos com as cobranças de impostos, o ar de rebeldia, pouco aparecem na tela.

Não resta nada, por exemplo, daquele Tiradentes articulador e esperto *d'Os Inconfidentes* ou do Tiradentes virtuoso, heroico e decidido do filme de Geraldo Vietri. Nesse novo Tiradentes transparece apenas uma ingenuidade desprovida de sentido. Talvez, por isso, o personagem de Tiradentes, tão esvaziado dos significados sociais e históricos que lhe foram atribuídos, termine o filme gritando para o público: "Meu nome é Joaquim José" (figura 6), tentando resgatar pelo menos sua identidade pessoal.

### **Figura 6** **Final do filme**



Fonte: Canal Brasil

O filme apresenta sequências que parecem apontar para vários gêneros diferentes: a cena inicial parece uma pornochanchada, há uma cena onírica e hermética onde Tiradentes vê uma mulher nua sobre um cavalo, belíssima, que se transforma em um monstro, há sequências de ação e sequências de suspense. A opção por uma narrativa descontínua e intertextual se deve, segundo Caldeira, à própria organização caótica dos *Autos da Devassa*:

“Acredito que de uma típica, nítida narrativa polifônica [...]. Refletindo sobre sua transposição para um filme, creio impor-se aqui, de forma imediata e flagrante, um tipo de narrativa que não avança em linha reta. Não se trata de uma narrativa épica, escorreita, que avança inexorável, avassaladora, em sucessões causais, convertendo-se em efeitos e resultados absolutamente necessários na direção de seu alvo final [...]. Aqui tudo roda, rodeia, circula e circunda, numa ciranda, num rodamoinho permanente [...]. Os fatos – se é que existem – chegam aos pedaços, às golfadas, fragmentos de sonhos. Aqui, somos habitantes das catacumbas sombrias, onde as formações mal se circunscrevem e já dissolvem, inundam-se confundidas e entrelaçadas entre si, sem contorno, num colorido e polifônico barroco” (CALDEIRA, 1999, p. 36-37)

Essa ausência de unidade estética, embora justificada por Caldeira como consequência das fontes disponíveis de informação, parece estar mais ligada a uma vontade intrínseca de não interpretar o sentido da Inconfidência Mineira, mas limitar-se a espalhar ideias e inquietações, o que soa muito natural em tempos difíceis, confusos e desesperançosos que se seguiram à derrocada traumática do período Collor. O

ressentimento e a amargura representada pelos personagens desses filmes dos anos 90 são analisados por Xavier (2003, p.62):

“Dirigindo-se às complexidades da vida social atual, os filmes enfatizam encontros individuais, singularidades, tendem a deixar de lado as formas narrativas mais diretamente preocupadas com a exposição das forças histórico-sociais que condicionam a ação humana. Há, em todo caso, um diagnóstico social sugestivo feito por essas estruturas relacionadas ao motivo do encontro inesperado que considero uma característica significativa do cinema atual em geral, não só no Brasil. Além disso, a figura recorrente do personagem ressentido pode ser vista como o sintoma social mais revelador, pois produz um forte efeito quando observamos a interação dos filmes com seu contexto. Cada um desses filmes tende a adotar, de forma peculiar e às vezes problemática, uma abordagem psicológica ou estritamente moralista das experiências sociais e políticas. Mas quando se considera o efeito geral produzido pelo filme após o filme, percebe-se como este novo cinema expressa ansiedades genuínas provenientes da própria textura de nossa vida cotidiana na situação contemporânea. Percebe-se como esse cinema se refere, de maneiras diferentes, a sentimentos pessoais permeados por uma sensação de impotência diante de máquinas complexas de poder que parecem estar fora de alcance. Deve dizer "fora de vista", às vezes distantes no espaço fora da tela. Talvez seja assim porque são alienígenas, não estão disponíveis para a representação visual, pelo menos dentro das estruturas dramáticas escolhidas pelos filmes atuais.”

#### **4. Joaquim (2017) de Marcelo Gomes**

As versões de Tiradentes de Geraldo Vietri e de Oswaldo Caldeira trazem, cada uma a seu modo, o personagem como um mito, um herói nacional, um monumento pela causa da independência do país. Não é este o caso da produção *Joaquim* (2017), de Marcelo Gomes, que remete à condenação e sofrimento do personagem apenas em seu início e final, quando apresenta sua cabeça (falante) fincada em uma estaca diante de uma igreja, iniciando e encerrando o filme. Todo o filme é dedicado a acompanhar a formação de sua consciência política, da descoberta de seu lugar real no mundo e de como é impossível sua progressão pelos meios legais da época.

**Figura 7**  
**Joaquim perseguindo contrabandistas**

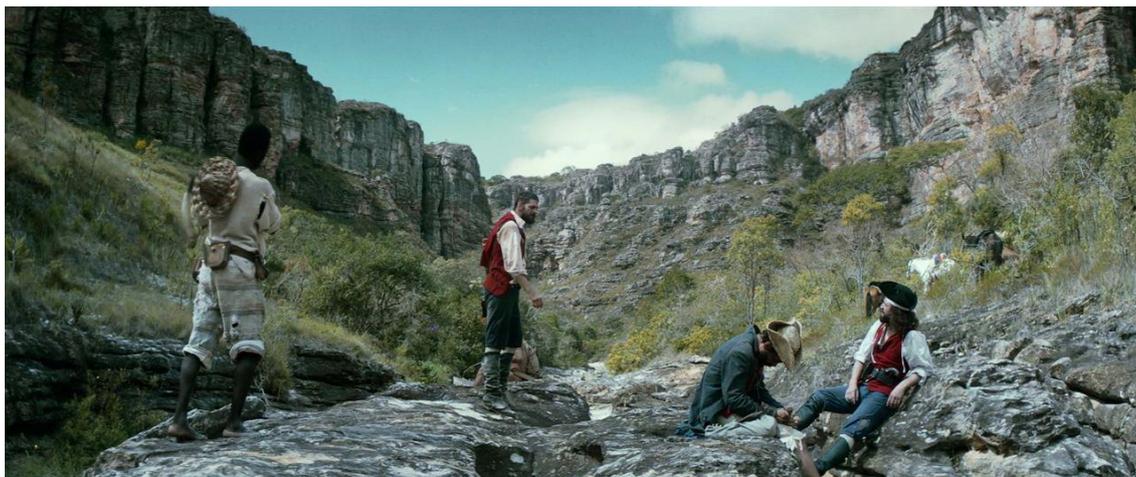


Fonte: [www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com)

Assim, o roteiro traz o alferes Joaquim José trabalhando em um remoto posto de cobrança de pedágio e perseguindo contrabandistas de ouro (figura 7). Tiradentes aparece como um homem que cumpre corretamente com o dever ao qual foi incumbido, e a prática dessa sua ética no trabalho está relacionada a ambição de alcançar não só uma patente maior e a possibilidade de ter uma vida melhor e mais farta, mas também com o esforço para conseguir o respeito perante os outros brasileiros e portugueses com quem se relaciona. Porém, Joaquim acaba sendo enganado sucessivamente por seus superiores, cumprindo missões inúteis em lugares inóspitos, como, por exemplo, quando o comandante da tropa o envia para o sertão proibido em busca de ouro. Convencido de que o sucesso da jornada lhe traria reconhecimento e a promoção a segundo-tenente, o personagem-título também pretende usar sua parte do ouro para mandar procurar a escrava fugida Preta, por quem se apaixonara.

O Tiradentes de Joaquim é um herói às avessas: homem simples, até mesmo ordinário, e com interesses idênticos aos dos seus conterrâneos e contemporâneos. Tiradentes é mostrado muito mais interessado em riqueza material, promoção profissional e em ter para si a escrava da sua preferência do que em ser o líder de uma revolta popular e libertária. Aliás, é somente no momento em que os seus interesses mais imediatos não saem de acordo com o planejado e as pessoas nas quais confiava o traem, que ele decide direcionar a sua raiva pessoal para os abusos da corte portuguesa, tentando transformar o sentimento íntimo em ponto de partida de uma reação coletiva contra um inimigo comum.

**Figura 8**  
**Joaquim e comitiva no “sertão proibido” procurando ouro**



Fonte: [www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com)

A narrativa é concentrada na jornada empreendida por ele e seus companheiros em busca de ouro (figura 8). Para cumprir essa missão específica, Joaquim vai com uma equipe composta por João, o seu escravo negro, Januário, soldado e brasileiro, Matias, que é um português vindo especificamente para acompanhá-los e um índio, que vai como guia para orientar a trilha. Esse pequeno grupo expressa claramente a mistura de raças e culturas que foi concebido o povo brasileiro.

### **Figura 9** **A canção do índio e do negro**



Fonte: Divulgação

Uma das cenas mais bonitas do filme acontece justamente durante essa missão, quando os brasileiros e o português ainda dormem pela manhã bem cedo. O índio começa a cantar uma música no seu dialeto. O negro olha para ele e começa a bater uma palma cadenciada. Em seguida, também canta uma música no dialeto do seu país. Os dois dançam e sorriem cantando cada um a sua música, percebendo que, embora em línguas e culturas diferentes, as canções se misturam de forma natural, compondo uma nova música a partir da união das duas, enquanto os seus “donos” brancos dormem após uma noite bebendo cachaça para relaxarem da exaustiva busca pelo ouro. E eles, escravos e sem nenhuma ambição

material, estão felizes entoando cânticos que remetem às suas origens, das quais foram retirados (figura 9).

Essa viagem é um percurso da consciência, de mostrar a degradação daquele homem junto à busca pela riqueza para se adequar aos padrões do sistema daquela época. Aos poucos o espectador compreende o caminho de formação da consciência política e revolucionária de Joaquim, tentando transmitir as sensações e sentimentos do mesmo, a fim de que se entenda a transformação desse homem de um militar que tenta subir de vida cumprindo aquilo que lhe é esperado para um homem que volta a sua terra completamente desiludido com o status quo reinante e sedento por mudanças radicais. A alteração da visão do protagonista não se dá de maneira didática ou influenciada por outras pessoas, são situações naturais que surgem e que modificam a visão do personagem perante àquela realidade.

Joaquim faz então sua formação, instruído por um intelectual chamado apenas de “o Poeta”, que lhe mostra um exemplar da constituição americana. Empolgando-se com as virtudes da Revolução Norte-Americana, supondo que na “América” havia democracia, liberdade e direitos iguais para todos, faz da possibilidade de se fazer uma revolta e instaurar tal regime a razão de sua vida. Assim, se alia ao movimento pela independência do Brasil. Sendo os conspiradores integrantes das classes mais abastadas, Joaquim é usado como massa de manobra, tarefeiro, um homem tosco que pode levar a mensagem da independência às classes mais baixas, principalmente os pequenos agricultores, criadores de gado e mineradores do interior das Minas Gerais, que o ouvem com desdém.

No final do filme, há o primeiro encontro de Joaquim com a nata dos conspiradores, todos eles bem compostos, partilhando lauta refeição e rindo daquele semisselvagem revolucionário que manipulam. A sequência final dá a entender que Joaquim está disposto a trair a coroa e provocar uma revolução, porém aqueles que o incentivam talvez não sejam tão diferentes dos que estão no poder e seus interesses não estão vinculados necessariamente ao bem do povo e da nação, mas deles próprios. Enquanto Joaquim vibra com a futura nova empreitada, eles riem e se entreolham saboreando suas bebidas, certos de que se algo der errado, não serão eles que, literalmente, irão perder suas cabeças.

**Figura 10**  
**Escrava Preta corta os cabelos de Joaquim**



Fonte: [www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com)

Retratando a época (o final do século 18) sem romantismo, o filme apresenta o período como um lugar sujo e hostil: as pessoas têm dentes apodrecidos, cabelos cobertos de piolhos, peles marcadas por carrapatos e, no caso dos escravos, por roupas imundas e

rasgadas. Cadáveres insepultos proliferam pelo sertão e ataques de índios e escravos fugidos e rebelados em quilombos são um perigo constante.

O filme procura “desmonumentalizar” o herói mitificado e reconstruí-lo como homem político. Há dois momentos-chave para entender essa situação, a primeira logo na cena de abertura, em que uma narração comenta, sob a imagem da cabeça decapitada de Tiradentes, a própria figura criada em torno de seu mito, questionando-se o porquê daquele homem de raízes mais populares ter sido o único a ser morto entre tantos conspiradores. Em outro momento, Joaquim está com piolhos e tem seus cabelos longos cortados de forma tosca: o personagem tira, por um motivo asqueroso e comum, o visual com o qual é comumente retratado, antecipando sua transformação em novo homem (figura 10). Ambas as situações são políticas, a segunda desconstruindo o herói através de uma causalidade recorrente na época e a primeira, através de uma consciência histórica, questionando o discurso oficial.

O final histórico (condenação e enforcamento) é conhecido, de maneira que o filme põe o final no começo, com a cabeça já esquartejada de Joaquim, em suas memórias póstumas, se reconhecendo como o herói com direito a feriado nacional, depois de ter sido o único inconfiante condenado à morte por enforcamento e ter seu corpo esquartejado distribuído pelas estradas em que transitava o ouro da colônia para a metrópole portuguesa. O filme Joaquim, por esses motivos, tem um forte caráter político em sua ficção e dialoga com o presente de forma muito clara. Os personagens funcionam como metáforas de um tipo social: um padre torna-se o clero, o Poeta é o porta-voz dos intelectuais e a escrava pela qual Joaquim se apaixona e que foge e se transforma em uma líder de quilombo é a encarnação da luta popular. Joaquim é o lado da história relacionado ao povo brasileiro: posto à margem, cumpridor de tarefas, humilhado e ofendido, porém crente em uma teórica meritocracia que o fará “subir de vida” desde que se submeta às ordenanças da elite. Ironicamente, será ele posto no papel de herói da independência, em uma virada demagógica das “elites” que o condenaram ao martírio, enquanto protegeram os demais integrantes da conspiração, todos bem-postos no mundo colonial.

Logo no final da primeira hora do filme, Joaquim diz a frase “Nessa terra só tem bandido, corrupto ou vadio”, a que seu interlocutor, o Poeta, responde: “Isso é o que os portugueses dizem sobre nós, quando na verdade são eles os bandidos, corruptos e vadios”. Esse momento sintetiza o Brasil daquela época e o Brasil contemporâneo: a elite insiste em declarar que o pior da nação, a razão dela não se desenvolver, é seu povo, mas o fato é que essas “elites” lucram com o subdesenvolvimento, e continuam a alimentar as metrópoles, na época de Tiradentes, mercantilistas, hoje imperialistas, e a condenar o país ao mercado de matérias-primas, devolvidas na forma de produtos industrializados, mantendo-nos assim em eterna dependência e dívida. O filme *Joaquim* retrabalha a figura histórica de Tiradentes nos colocando diante de sua origem, sua função de alferes dedicado ao combate do tráfico ilegal de ouro, objetivando tão somente o próprio enriquecimento e promoção à condição de tenente, sem perceber muito bem que, dada sua condição obscura, ainda que portuguesa, privilégios e promoções não lhe eram devidos, mas apenas àqueles bem-nascidos e relacionados com as esferas mais altas do poder. O filme aponta como o Brasil já deu início à sua independência sem se preocupar com os erros estruturais mais graves de sua sociedade, cuja desigualdade manteve-se intocada, mas cuja classe dominante sempre teve um talento particular para convencer os menos favorecidos de que os interesses da elite eram os mais importantes.

## 5. Considerações finais

O objetivo central deste trabalho foi oferecer uma contribuição no estudo de filmes históricos, no sentido de elucidar os relacionamentos possivelmente entre cinema e História, principalmente no que tange ao gênero conhecido como *filme histórico* e, primordialmente, não em sua capacidade de recriação de fatos passados ou de fidelidade a épocas do passado, mas sim em sua capacidade de, olhando o passado, descrever o presente.

A intenção deste artigo foi investigar os filmes enquanto produtos de sua época e de seu contexto. Tal análise é, para o autor, mais relevante do que fazer uma análise puramente histórica da obra. Sob esse prisma, foram analisados três filmes cujo roteiro versa sobre o mesmo personagem histórico nacional, participante de uma revolução fracassada do século XVIII. Analisando os três filmes sob esse olhar (analisar o filme e o contexto de sua produção, ao invés de apenas o filme como reprodução histórica), percebe-se claramente a influência da situação político-econômica e social e dos costumes sobre a “história” contada e, adicionalmente, sobre o modo de contar a história.

*Tiradentes, o Mártir da Independência*, de Geraldo Vietri, conta uma versão heroica e tradicional dos acontecimentos, onde seu protagonista é um iluminado, um predestinado desde criança a ser o “grande vulto da História”, refletindo a condição político-econômica do país naquele momento, onde a propaganda oficial insistia em uma ideia de Brasil-grande, de país predestinado ao progresso, de povo ordeiro, unido e valoroso. Tiradentes é mostrado como um grande herói, um semideus enviado para instigar no Brasil a ideia de Pátria, de nacionalismo e de resignação, por ter certeza que seu sacrifício não era em vão, que mesmo sob a ameaça de traidores a ação se ergueria firme e forte no futuro, assim como era o pensamento propagandeado pelo governo militar. Já Caldeira tem uma leitura completamente diferente em seu *Tiradentes*: um personagem aflito, confuso, ora eufórico, ora depressivo. A história também é contada dessa forma: não é filmada como no cinema americano, não tem a carga dramática deste, não transcorre num crescendo dramático até um clímax final. Sob esse olhar e contextualizando a produção, os anos 1990 foram anos confusos, com o surgimento de novos caminhos sociais e políticos, alguns sem saída, como o governo Collor. Assim, produzido em um período em que o país tentava se reerguer e duvidava que um dia poderia ter sido o Brasil-grande apregoado na década de 1970, o herói apresentado parece um Brancaleone brasileiro, destinado a comandar um exército apolítico e sem muita noção da realidade. Já *Joaquim*, de Marcelo Gomes, apresenta um terceiro Tiradentes, inicialmente ingênuo, enganado por seus colegas, individualista e ambicioso, crendo que a obediência às instituições e o mérito por ter conseguido realizar trabalhos árduos poderiam levá-lo adiante em suas pretensões amorosas e profissionais. Esse homem é desconstruído durante o filme quando percebe que, “meritocraticamente”, não chegará a lugar algum, que a organização estratificada da sociedade não o permite e que ele tem duas alternativas: ou se mantém conformado com aquela realidade ou se rebela contra a mesma, associando-se a pessoas que supostamente querem o melhor para todos mas que, percebemos no filme, apenas estão preocupadas em resolver os problemas de sua classe e usam as classes inferiores para tentar atingir esse objetivo. Nada mais parecido com a situação brasileira dos anos de 2010.

Para terminar, cabe ressaltar que esse processo de contextualização do filme histórico, embora torne possível entender melhor os dilemas enfrentados pelo autor do filme e os motivos pelos quais a história foi contada daquela forma, suscita uma série de perguntas: não seria uma forma de determinismo usar essa metodologia? Não estamos colocando significados na obra que na realidade não existem? Essas dúvidas não desaparecerão, mas podem ser amenizadas, ou pelo menos questões novas podem ser levantadas para essa mesma obra. Outras características não exploradas por este trabalho podem ser levadas em

conta para que a pertinência dessa análise seja mais satisfatória, por exemplo: as relações entre o que foi filmado e o roteiro original (caso disponível), a reação da crítica especializada na época, a resposta do público à exibição da obra, as declarações e entrevistas do diretor.

### **Referências bibliográficas**

- ALVES, W. Tiradentes, O Mártir da Independência. **Revista Zingu**, n. 43, Março 2011.
- AVELLAR, J. C. O Cego às avessas: o cinema brasileiro nos últimos dez anos. **Caravelle**, p. 113-131, 1991.
- BERNARDET, J. C. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BERNARDET, J.-C.; RAMOS, A. F. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1994.
- CALDEIRA, O. **Tiradentes: roteiro cinematográfico, comentários e fontes de pesquisa**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura (Riofilme), 1999.
- COSTA, P. Ladrões de Cinema. **Cine Cachoeira - Revista de Cinema da UFRB**, v. III, n. 6, 2013.
- NAPOLITANO, M. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In: CAPELATO, M. H., et al. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 65-83.
- RAMOS, A. F. **Canibalismo dos Fracos - Cinema e História do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.
- RODRIGUES, A. F. **A Fortuna dos Inconfidentes - Caminhos e Descaminhos dos Bens de Conjurados Mineiros**. Rio de Janeiro: Globo, 2010.
- ROSSINI, M. D. S. Rebeldes nas Telas: Um olhar sobre os filmes de reconstituição histórica dos anos 90. **Fenix - Revista de História e Estudos Culturais**, v. 3, n. 1, Janeiro/Fevereiro/Março 2006.
- SOMMER, D. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- XAVIER, I. Brazilian cinema in the 1990s: the unexpected encounter and the resentful character. In: NAGIB, L. **The New Brazilian Cinema**. Londres: I.B. Tauris & Co Ltd, 2003. p. 39-64.