A FORMAÇÃO DO IMAGINÁRIO SOBRE O IMPÉRIO BRASILEIRO A PARTIR DOS FILMES ÉPICOS "INDEPENDÊNCIA OU MORTE", "CARLOTA JOAQUINA A PRINCESA DO BRAZIL" E "MAUÁ - O IMPERADOR E O REI"[1]

Kaline Ferreira da Silva[2]
Maria do Carmo Amaral Pereira[3]

RESUMO
Este artigo faz uma análise do imaginário que foi construído a partir de projeções cinematográficas que tratam do Império brasileiro, tendo em vista que na produção cinematográfica a história contada é filha das concepções de quem a produz, daquele que dirige os roteiros filmográficos produzindo narrativas históricas que embasam o imaginário popular sobre a formação da história brasileira. Objetiva-se com esta pesquisa identificar o imaginário que foi construído sobre o Império brasileiro, analisar a formação do imaginário popular a partir das projeções filmográficas e refletir sobre os semióforos que se constroem a partir de narrativas históricas cinematográficas. Como procedimentos metodológicos para a realização deste estudo fez-se pesquisa bibliográfica em livros e artigos que tratam da temática em foco e análise de produções filmográficas que possibilitam a compreensão da formação de semióforos que permanecem no imaginário das pessoas. Compreendeu-se que as representações simbólicas são interpretadas como verdade histórica.

Palavras-chave: Cinema; Imaginário; Império.

ABSTRACT
This article makes an imaginary analysis that was built from film projections dealing with the Brazilian Empire, considering that in film production the story told is the daughter of the conceptions of who produces it, one who directs filmográficos scripts producing historical narratives base the popular imagination on the formation of Brazilian history. Purpose is to achieve with this research to identify the imagery that was built on the Brazilian Empire, analyze the formation of popular imagery from filmográficas projections and reflect on the semióforos that are constructed from film historical narratives. As methodological procedures for this study was made bibliographical research in books and articles dealing with the subject in focus and analysis filmográficas productions that enable understanding of semióforos training that remain in the minds of people. It was understood that the symbolic representations are interpreted as historical truth.

Keywords: Cinema; Imaginary; Empire.

---

[1]Artigo resultante de pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso - TCC, do Curso de Especialização em História e Ensino de História do Centro de Ensino Superior de Arcoverde – CESA - PE, apresentado a Banca Examinadora, em cumprimento às exigências para a aquisição do Título de Especialista e por exigência para a Conclusão do Curso de Especialização. Adaptado para o Simpósio Temático Ensino de História e PIBID: Relatos de experiência e construção do conhecimento e ensino de história no XVII Encontro Estadual de História, evento da Associação Nacional de História - ANPUH – PB/ I encontro estadual do PIBID em história, nos dias 18 a 22 de julho de 2016, no município de Guarabira, Paraíba.

[2] Especialista em História e Ensino de História do CESA. Contato: kaline@hotmail.com.br.
[3]Professora Orientadora do Curso de História e Co-autora do artigo. Contato: carmo4a@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

O trabalho tem como objetivo identificar o imaginário que foi construído sobre o Brasil a partir da análise de projeções cinematográficas que tratam do Império brasileiro, como *"Independência ou Morte"*, "*Carlota Joaquina a Princesa do Brazil"*, e "*Mauá- O Imperador e o Rei*, visto que é decorrente uma trajetória de trabalhos acadêmicos onde os objetos de estudos foram em torno, ora do cinema, ora do Império brasileiro, sendo possível, aprofundar estes estudos a partir do prisma da formação do imaginário possibilitado pela produção de imagens, das narrativas dos personagens históricos e das representações simbólicas.

A escrita desta pesquisa está representada a partir da consulta em materiais publicados em livros e artigos como também na observação e análise de produções cinematográficas que possibilitam a compreensão da formação de semióforos sobre o Império brasileiro e que permanecem no imaginário das pessoas.

Para uma compressão da formação do imaginário a pesquisa se divide em seções que inicialmente descrevem um breve contexto histórico do cinema no Brasil, das produções fílmicas e seus contextos, analisando as intenções destas produções. Seguindo-se a uma análise sobre a formação do imaginário sobre o Império brasileiro a partir de alguns filmes épicos, tecendo-se uma leitura filmográfica que explora as representações simbólicas usadas pelos filmes, verificando que os símbolos expostos fazem parte do senso comum e são responsáveis em construir uma narrativa histórica, que é a bases da construção do imaginário e finalizando com uma reflexão sobre os semióforos do Império nos filmes e imagens cinematográficas, conceituando o imaginário e sua função social.

BREVE CONTEXTO HISTÓRICO DO CINEMA NO BRASIL

A introdução do cinema em nossa cultura já possui seu centenário, tendo visto que desde o final do século XIX os franceses Louis e Auguste Lumière já o tinha idealizado. No Brasil, inicialmente, o cinema foi marcado pela influência Hollywoodiana que monopolizava a distribuição de filmes, porém, a partir do início do século XX, já existia uma pequena produção nacional, em sua maioria curtas-metragens. Segundo Gomes esta influência norte americana dificultou a afirmação identitária do cinema brasileiro, pois "destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é (...). O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar". (1996, p. 90). Sendo assim, as projeções brasileiras apenas reproduziam principalmente a estética e o estilo de vida norte-americano.

Na década de 1930 os filmes nacionais passaram a ter uma maior repercussão nacionalmente, principalmente pela estreita relação que se estabelece com o Estado, nesse período, com o governo de Getúlio Vargas, que institui um decreto lei que entre outras providências, apoia a produção e comercialização dos filmes brasileiros em cinejornais:

> **Art.** 15. Dentro do prazo de 180 dias, a contar da data da publicação deste decreto, realizar-se-á, na Capital da República, sob os auspícios do Ministério da Educação e Saúde Pública, e segundo as instruções que este baixar, o Convênio Cinematográfico. Educativo.
> § 1º Serão fins principais do Convênio:
> I. A instituição permanente de um cine-jornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagens em

> número suficiente, para inclusão quinzenal, de cada número, na programação dos exibidores.
> II. A instituição permanente de espetáculos infantis, de finalidade educativa, quinzenais, nos cinemas públicos, em horas diversas das sessões populares.
> III. Incentivos e facilidades econômicas às empresas nacionais produtoras de filmes. e aos distribuidores e exibidores de filmes em geral.
> IV. Apoio ao cinema escolar. (DECRETO Nº 21.240 – DE 4 DE ABRIL DE 1932).

Percebe-se que o citado decreto é instituído no mesmo período e que se estabelece a "política de boa vizinhança"[4], quando os Estados Unidos investem em personagens latinos para os seus filmes, como "Alô, Alô, Carnaval", uma comédia musical dirigida por Adhemar Gonzaga[5], lançada no Brasil em 1936 contando com a participação de Carmem Miranda; e o filme de animação da Disney, "Alô Amigos", produção norte americana lançada no Brasil em 1943 contando com a primeira aparição de Zé Carioca como o típico malandro carioca. De acordo com Zagni (2008, p. 68), "esses bens culturais desenvolviam-se em plena velocidade. No que tange aos EUA lar da hollywoodiana "fábrica de ilusões" [...]. A medida que a aproximação entre os governos se estabelecem em nome da "boa vizinhança", uma imagem estereotipada da nação brasileira se edifica.

Somente nos anos 60 que, em condições sociais e políticas favoráveis, os jovens cineastas fizeram uma redescoberta do cinema brasileiro tendo como temática o "Cinema Novo"[6] que incorporava também uma espécie de nacionalismo esquerdista aventurando em elaborar novos ideais para um cinema mais autêntico, que preocupa-se com temáticas sociais que antes eram ignoradas como seca, discriminação racial, violência, cotidiano popular, abuso de poder, coronelismo, cangaço, industrialização, entre tantos outros. Contudo os cineastas, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Carlos Diegues e David Neves que deram o nome a esse movimento intitulado, "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça"[7], protagonizaram a construção de uma identidade cinematográfica brasileira até então desconhecida. Sendo assim, os filmes característicos dessa nova onda não tinham preocupação com temáticas que retratassem as características dos governos oficiais, dos monarcas, imperadores, mas sim, com projeções que expressassem a crítica aos poderes instituídos.

As projeções filmográficas a partir de então desenvolvem-se e atingem o seu apogeu no período em que no Brasil se instala a ditadura militar e a censura legitimada com o AI-5:

> A partir de 1967, o Brasil vive um período de grande agitação política, sobretudo ao longo de 1968, com enfrentamentos de estudantes, artistas e intelectuais contra o governo, que respondia com violência crescente. Avolumavam-se os processos no Departamento de Censura para interditar obras das várias manifestações artísticas e os cinemanovistas eram bastante visados. (MASCARELLO, 2006, P. 302).

O governo militar, a partir de então, censurava todas as projeções fílmicas que ousassem denunciar aspectos sociais, econômicos ou políticos brasileiros, preocupados em manter a ordem, os militares não aceitavam a disseminação de ideias que instigassem as

---

[4]A política de boa vizinhança foi uma doutrina criada pelo governo Norte Americano de Franklin D. Roosevelt em dezembro de 1933 que estabelece relações políticas com os países da América Latina.

[5]Criou a revista Cinearte (1926-1942), que defendia para o cinema brasileiro padrões estéticos semelhantes aos dos filmes norte-americanos. Fez estágios em Hollywood e fundou, em 1930, os estúdios da Cinédia, primeira tentativa de industrializar a produção cinematográfica no país.

[6]Movimento cinematográfico brasileiro de meados do século XX, influenciado pelo Neo-realismo italiano e pela "Nouvelle Vague" francesa, que buscou um cinema mais realista e menos oneroso.

[7]Máxima atribuída ao cineasta Glauber Rocha.

massas populares a questionarem os problemas sociais cruciais brasileiros. Diante dessa nova conjuntura, os cinemanovistas tiveram que adaptar suas projeções filmográficas, pois além da censura, o governo militar intervém financiando um cinema nacional que projetasse uma imagem positiva e progressista do Brasil.

Nesse contexto, surgem projeções financiadas pelos governo como *"Independência ou Morte"* de 1972, dirigido por Carlos Coimbra, que estabelece uma imagem heróica e mítica da política emancipacionista brasileira e *"Prá frente, Brasil"* (1982) dirigido por Roberto Farias um ex-diretor da Embrafilme, Empresa Brasileira de Filmes, um órgão financiado pelo governo para a promoção de filmes brasileiros em amostras nacionais e no exterior, este último é censurado, após a exibição e suspenso. Entre o cinema novo e as produções nacionais financiadas pelo governo brasileiro, uma nova identidade se ergue excluindo as temáticas sociais e introduzindo a propaganda progressista das projeções filmográficas.

De acordo com Schvarzman, o fortalecimento do cinema progressista pelo governo ditatorial, principalmente em obras de cunho histórico, funciona "como espaço metafórico em que o passado é invocado, servindo de alegoria por meio da qual se pode falar do arbítrio dos tempos presentes". (2003, P.166). Sendo assim, o filme "Independência ou Morte" revela símbolos que representariam o processo político de independência brasileira, não fazendo nenhuma releitura da história do Brasil, nem questionamentos sociais necessários, mesmo assim, em 72, foi uns dos filmes mais assistidos pelos brasileiros antes da década de crise do cinema nacional.

Nos tempos adversos para o cinema nacional surge o filme histórico e satírico, dirigido por Carla Camurati, que trataria diretamente do tempo imperial no Brasil, *"Carlota Joaquina a princesa do Brazil"* lançado em 1995, projetado em um período bem peculiar da história do cinema nacional, a crise, que revoga a lei da reserva de salas de cinema nacional, suspende os investimentos em produções nacionais, abre o mercado cinematográfico ao monopólio hollywoodiano, extingue a Embrafilme, mesmo em tempos de redemocratização. Esse período também é visto por Villalta (2004, p. 241) como período de "[...] fragilidade do cinema nacional, que, nos primeiros anos da década de 1990, viveu um de seus períodos mais áridos". Apesar disto, Carla Camurati lança seu filme de forma independente, de maneira artesanal, com o custo de apenas 673 mil reais, assumindo vários papéis na realização da projeção, como diretora, coautora do roteiro, pesquisadora; como descreve Villalta, "[...] ao invés de entregar o filme para uma empresa distribuidora, ela e sua equipe, cuidaram pessoalmente do lançamento" (IN VENERA & HOULLOU, S.A. P. 5) e ainda: "Carla Camurati e Melaine Dimantas escolheram dentro da história de Carlota Joaquina, os aspectos que na sua visão definam o Brasil, não apenas o da época colonial, mas também o do seu presente."(ID. IBID. S.A. P. 4).

Em uma época de resgate do cinema brasileiro, o filme *"Mauá - O Imperador e o Rei",* lançado em 1999 e dirigido por Sérgio Rezende, faz um recorte do segundo reinado, focando os primeiros passos da industrialização, contado a história biográfica de Irineu Evangelista de Sousa, que se confrontaria com uma elite latifundiária, e como o titulo sugere, Mauá e D. Pedro II seriam colocados como grandes rivais por defenderem interesses antagônicos, porém, pela ausência de uma política áudio visual governamental séria, o filme não é sucesso de bilheteria, mostrando que o público não tem interesse em temáticas de cunho político econômico, comprometendo o valor histórico da afirmação identitária do Brasil.

IMAGINÁRIO SOBRE O IMPÉRIO BRASILEIRO APRESENTADO NOS FILMES ÉPICOS "INDEPENDÊNCIA OU MORTE", "CARLOTA JOAQUINA A PRINCESA DO BRAZIL" E "MAUÁ - O IMPERADOR E O REI"

“A História é filha de seu tempo”.

Essa citação de Fernando Braudel remete ao entendimento de que o conhecimento histórico se constrói a partir da interpretação do historiador que o examina e produz quando questiona acontecimentos de sua época, confirmando a imparcialidade do historiador frente à História acontecida, assegurando a subjetividade de quem a narra.

Na produção cinematográfica a história contada é filha das concepções de quem a produz, daquele que a dirige, como no caso dos filmes épicos, *“Independência ou Morte”, “Carlota Joaquina a Princesa do Brazil” e “Mauá - O Imperador e o Rei”,* filmes de diferentes épocas e contextos e, como obras históricas, são interpretações de seu tempo que se distinguem, embora consagrem uma visão de senso comum em relação à história do Brasil quando relembram velhos mitos nacionais. Conforme Schvarzman (2003, p. 168) a produção cinematográfica “[...] corta, monta,obscurece ou ilumina um personagem ou diferentes fatos históricos conforme a leitura que o presente impõe ao passado”, isto é, a ação cinematográfica não é uma narrativa passiva e o telespectador é sempre alvo.

O filme *“Independência ou Morte”* é uma versão cinematográfica com linguagem positivista e linear da história, caracterizando-se pela omissão da participação do povo na história da independência do Brasil. Tomando como destaque algumas cenas do filme, percebe-se que a narrativa histórica é essencialmente elitista, tendo como imagem central D. Pedro I, figura de temperamento instável, centralizador e viril, características muito abordadas, porém de forma sutil, no filme, afinal, nesta narrativa tradicional, um herói deve ter ressaltadas as suas virtudes, e no filme a qualidade de D. Pedro será o amor que tinha pelo Brasil, essa ideia esta ligada a valores patrióticos e ao caráter de unidade, então o personagem do primeiro imperador tinha uma função social de disseminar esse sentimento patriarcal.

O cenário do filme *“Independência ou Morte”*, Coimbra apropriou-se de imagens de quadros de arte da época que ilustram os livros didáticos de história para recontar a fase do primeiro reinado. As cenas que se destacam divulgam o cotidiano da monarquia constitucional, a coroação de D. Pedro I, os artistas são posicionados formando as imagens pintadas por artista da época, fazendo o telespectador ver nessas imagens a realidade brasileira da época. A imagem mais explícita da filmografia é a reconstrução fiel do quadro de Pedro Américo sobre o cenário da independência do Brasil e sobre o uso dessa imagem Prado (2001) comenta que o artista não se inspirava na veracidade dos fatos, já que, no caso da independência do Brasil, constata-se que D. Pedro estava seguindo viagem em um asno e que o objetivo do quadro era “restaurar com a linguagem da arte um acontecimento que todos desejam contemplar revestido dos esplendores da imortalidade”. O quadro foi feito para ser um símbolo da independência projetando nele a real retratação do acontecimento histórico, fazendo com que as pessoas acreditem que a cena retratada foi verídica. No imaginário popular está registrado o quadro de Pedro Américo como símbolo de coragem de D. Pedro. Segundo Prado:

> D. Pedro, montado a cavalo, levanta a espada e proclama a Independência do Brasil, bradando; "Independência ou Morte!". Seu gesto é saudado pela guarda, vestida em trajes de gala, e bem à sua frente, um cavaleiro arranca da farda o laço vermelho e azul que simbolizava a união entre a Colônia e a metrópole. Vinda do alto, uma luz esplendorosa ilumina D. Pedro. O único homem que não faz parte da comitiva oficial - um caipira, puxando um carro de boi - está apartado da cena principal e assiste a tudo com admiração e surpresa. É o "povo", praticamente ausente nessa representação e cujo papel não é nem mesmo de coadjuvante, mas sim de um mero espectador (IBID).

A repercussão da imagem do quadro de Pedro Américo de 1888, utilizado pelo diretor do filme, simboliza a versão elitista da história do Brasil e revela o povo como observador dessa história que não lhe diz respeito.

"Carlota Joaquina a Princesa do Brazil" é um filme narrativo em que a diretora tem a liberdade de criar um ambiente imaginário do período joanino expressando representações do período histórico. O filme explora também a descrição da história para compor o roteiro, fazendo um questionamento sobre o valor da narração com base nos documentos oficiais, mas mantém as características dos cenários e personagens embora exagerados e caricatos. Sendo um filme de baixo orçamento, não foi produzido um cenário de grandes projeções, as filmagens foram feitas em uma cidade histórica do Maranhão que serviu para remontar os palácios reais de Portugal e Espanha e a praia escocesa onde estão os narradores. Apesar de Portugal e Espanha não se diferenciar muito quanto a política e religião, Camurate enfatizou traços culturais, no caso da Espanha a cor vermelha está presente acompanhando Carlota por todo o filme como sinal de sua nacionalidade, também traz a música e a dança flamenca, traços da cultura espanhola.

Durante muitos séculos é evidente a influência religiosa da Igreja católica nos reinos europeus, sendo os países ibéricos os mais conservadores da Europa ocidental, mas a interferência da igreja é explorada, no filme, somente no reino de Portugal. Os elementos simbólicos que Camurati usa, são os crucifixos presentes em todas as cenas, das paredes aos adornos dos personagens, o luto usado por D. Maria I, a presença constante de um sacerdote encarregado de curar a loucura da rainha, e as procissões, ficando perceptível no filme a influência de Portugal na origem da nossa cultura religiosa.

Alguns outros traços característicos são difundidos no filme como a apatia de D. João nas decisões políticas, a despreocupação com a crise no Estado absolutista, o descontrole quanto à gula, a antipatia as obras iluministas e a indecisão como um aspecto exagerado, como no instante em que o rei, diante da ameaça napoleônica e a pressão inglesa, pronuncia a seguinte frase - *"quando não se como sabe fazer não se deve fazer nada"*- um pensamento inconsequente, mas aplaudido por bajuladores. Nessa cena, a diretora faz uma crítica à presença de governantes levianos na historia do Brasil.

O preconceito em relação ao Brasil, a fauna, ao clima, são elementos explorados por Camurate e estereotipados em uma natureza exuberante e exótica, como as borboletas gigantes e os animais selvagens. Além da participação de súditos africanos que estão no ritual de beija mão, o mesmo acontece no Rio de Janeiro onde se inclui a figura do índio, no roteiro do filme, limitando a participação étnica dessas duas composições, pois as pessoas brancas, portugueses, ingleses e espanhóis, se diferençam nas cenas do filme. O único que foge a regra é D. Pedro que tem um fenótipo abrasileirado, não sendo uma imagem por acaso, veste trajes verde-amarelos desalinhados se misturando com o povo por gostar da pátria e por defender os interesses do povo.

Sabe-se ainda que o espaço urbano do Rio de Janeiro no século XIX mudou após a chegada da família real com melhoramentos na infraestrutura da cidade, porém esta reforma urbanística é omitida no filme que exibe a família real em contado com a floresta tropical, inclusive alguns eventos ocorrem em meio à mata, como o "Dia do Fico" e o "Grito do Ipiranga", pressupondo que aqui não havia civilização já que todos vivem em meio a florestas. O filme reflete o pensamento estrangeiro sobre o Brasil e a diretora constrói uma crítica sobre a origem dos problemas sociais e políticos brasileiros.

"Mauá - O Imperador e o Rei", é um filme biográfico de Irineu Evangelista de Sousa, tido como um personagem interessante de nossa história que Resende busca para seu filme. Não é somente uma biografia de um jovem prodígio, mas a representação da "Era Mauá", período em que os investimentos industriais mudaram o cenário econômico do império. No

filme Mauá é imortalizado como um patriota e o enredo do filme desenrola-se a partir da rivalidade entre este e o imperador D. Pedro II, pois Mauá torna-se uma figura conflitante ideologicamente no que concerne a escravidão, ao latifúndio e a política.

Utilizando da figura de um par de sapatos como um bem que pertence aos homens livres, Mauá percebe a escravidão como um ato desumano e um atraso ao desenvolvimento do Brasil. A locomotiva, a indústria, a iluminação, o navio a vapor, não são meros investimentos, são símbolos do progresso, "[...] símbolos que emolduram os retratos do monarca vão, também, distanciando-se aos poucos das referências exclusivamente tropicais, na medida em que buscam um diálogo mais imediato com a cultura europeia e com o progresso industrial". (SCHWARCZ, 2003, P. 507).

No campo da política, Mauá, apesar de não participar ativamente da mesma, era tido como um aventureiro que desvirtuava o país de sua natureza, a vocação agrária.

SEMIÓFOROS DO IMPÉRIO NOS FILMES E IMAGENS

Como os brasileiros pensam o Império? Certamente imagina-se o país a partir das informações adquiridas nos estudos realizados nas aulas de História que trazem à mente aspectos da escravidão, das fazendas de café, da proclamação da independência, da lei áurea, que estão gravados nos imaginário popular por meio das imagens que registraram a feição do Brasil, como as obras de Jean-Baptiste Debret e Pedro Américo. Sendo assim, o paradigma estético brasileiro é ditado pela historiografia que contribui para a afirmação de conceitos, memória e imaginação sobre a história do Brasil.

Há um conjunto de emblemas que representa o cotidiano do povo brasileiro, esses símbolos sugerem opiniões, conceitos e reproduzem imaginação de um grupo de indivíduos. Segundo Silva & Silva (2009, p, 213) "Imaginário significa o conjunto de imagens guardadas no inconsciente coletivo de uma sociedade ou de um grupo social; é o depósito de imagens de memória e imaginação". Afirmação que evidencia o imaginário como produto social coletivo, quando a sociedade para ordenar sua realidade e até mesmo sua identidade de grupo, cria seus valores, representações, símbolos, mitos, que delineiam sua conduta.

O que é imaginado sobre o Brasil, a partir dos escritos, dos registros artísticos é tão importante quanto o que é visível no mundo real. Segundo alguns historiadores como Georges Duby

> "[...] o mundo invisível, imaginado, é tão importante para a vivência cotidiana quanto o mundo visível. O mundo imaginado, de sonhos, angústias, inquietações, se projeta no mundo "real", na sociedade. E isso pode ser visto, por exemplo, na Arte. Duby, como outros historiadores do imaginário, foi bastante influenciado pelo trabalho do holandês Johannes Huizinga, que já em 1919 afirmava que o sentido de uma sociedade estava em seu sistema de representações, seu imaginário e na forma como ele se relacionava com as estruturas sociais, com a "realidade". (SILVA & SILVA, 2009, P. 215).

Esses autores enfatizam a questão da representação e criação da realidade onde o próprio real também é imaginado, mas não desconsideram a realidade imaginada como irreal, visto que o imaginário articula-se como um meio de poder e os grupos dominantes que conservam ou criam imaginários também controlam o real. Segundo Bourdieu,

> Existe uma luta simbólica entre os diferentes grupos sociais para imporem a visão de mundo mais adequada aos seus interesses. O sistema simbólico reproduz "sob forma irreconhecível, por intermédio da homologia entre o campo da produção ideológica e o campo das classes sociais, a estrutura do campo das classes sociais". (BOURDIEU, 1989. P. 12).

Sabe-se que o imaginário também constitui o real e que ele é um produto coletivo e social formador de identidades e de comportamentos, consequentemente para que o indivíduo possa se inserir no meio social, criador de crenças, ele precisa possuir a linguagem própria deste meio, pois ao mesmo tempo em que o indivíduo constrói o seu meio é também formado por este.

Em relação ao imaginário dos brasileiros sobre o império, ver-se que a história foi pensada para atender as necessidades sociais dos indivíduos, assim sendo, introduziu-se na história, gradativamente, os chamados mitos nacionais, como uma "[...] necessidade de um mito de origem, por vezes mascarado em historiografia, que estabelece uma versão dos acontecimentos que dá sentido e legitimidade a situação presente e vencedora. (SERBENA, 2003, P. 2).

A narrativa histórica tem servido de base desse imaginário, embora a produção literária não tenha, ainda, tanto poder de divulgação, apesar do acesso a escolarização nos dias atuais. Ela sempre foi usada para por em prática ações de civismo como assegura Chauí (2007), quando registra que a escrita do livro *Por que me ufano do meu país,* do visconde de Ouro Preto, além de ser um semióforo[8], era o livro para as elites, que deveria ser lido por todos que quisessem compreender a história do Brasil. Retoma-se aqui à compreensão de que a narrativa histórica é contada pelos donos do poder assegurando a formação nacionalista da população.

Essa narrativa histórica é a mesma que norteia os filmes épicos nacionais e não se pode deixar de assegurar a influência do cinema como meio de comunicação entre diversas classes sociais, no meio dos escolarizados e até mesmo entre os analfabetos. A partir do lançamento de filmes que contam a história, exclusivamente política do Brasil, o que se almeja é formar um ideário nacional brasileiro, já que a construção "[...] do imaginário pode ser feito tanto sobre imagens iconográficas quanto sobre discursos, pois ambos reproduzem figuras de memória, e cada imagem é um traço da mentalidade coletiva de sua época." (SILVA & SILVA, 2009, P. 214).

Quando a produções cinematográficas que almejam formar um imaginário popular sobre determinados eventos, Fonseca observa que a conjuntura política em que o filme *"Independência ou Morte*", dirigido por Carlos Coimbra, foi produzido:

> na década de 1970, fora marcada por um estreitamento das relações entre cinema e Estado. O governo buscava apoiar o cinema nacional e a criação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), em 1969, expressa tal intenção. Assim, havia a necessidade, por parte do Estado, de que o público absorvesse os filmes e também o interesse em divulgar idéias nacionalistas (2002. P. 56-57).

Com o fim da ditadura, as reformulações dos currículos de história possibilitaram uma narrativa mais livre do patriotismo, no cinema também e notável essa mudança nas projeções *"Carlota Joaquina a princesa do Brazil"*, filme de Carla Camurate e *"Mauá - O Imperador e o Rei",* dirigido por Sérgio Rezende. Apesar destes filmes não terem aclamação ao civismo patriótico, mas por descreverem temas épicos não podem fugir dele, desse modo, recontam o Império a partir de seus regentes, tratam da origem da nação brasileira, usando-se do elemento simbólico como foi descrito anteriormente, os filmes acabam por propagar um imaginário já existente.

---

[8] Um sinal ou imagem capaz de ligar o visível ao invisível, que "pega", e permanece no imaginário das pessoas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema é produto das sociedades e o cinema brasileiro se distingue dos demais por evidentemente revelar a identidade brasileira, as particularidades que afirma que somos brasileiros e sendo assim construímos representações simbólicas de um imaginário de como pensamos o Brasil, do que para nós é ser brasileiro e como pensamos a nossa formação histórica.

Os filmes nacionais que retrataram o Império brasileiro ressaltaram o antigo regime na intenção de aclamar os feitos dos grandes vultos que imbuídos de uma missão cívica dedicaram-se a construir a nação, mesmo que conforme suas suposições. Mesmo após o período ditatorial, quando o cinema não representa este compromisso cívico, este ainda é influenciado pela narrativa histórica presente nos referenciais bibliográficos que formam semióforos e que são levados às telas de cinema.

Os filmes "Carlota Joaquina a Princesa do Brazil" e "Mauá - O Imperador e o Rei", são identificados como interpretações independentes da história do Império, já que a pesquisa histórica realizada para o roteiro dos filmes foi influenciada pela narrativa oral. Estas produções trazem em seu enredo representações simbólicas que foram se reproduzindo ao longo das décadas e com desenvolvimento das mídias as mensagens dos filmes se tornaram mais acessíveis.

Evidencia-se, pois, que a linguagem cinematográfica promove a construção de esquemas mentais, que reorganizam representação simbólica sobre eventos históricos ocorridos contribuindo com o imaginário que a sociedade tem sobre sua própria história. O imaginário presente nas projeções e sentido pelo espectador ativa o sistema de codificação psicológica do indivíduo pelo processo das representações imagéticas, no qual o desenvolvimento se relaciona à experiência perceptiva e do sistema de representações verbais, que se constroem por meio da linguagem.

A mídia cinematográfica, a partir da revolução tecnológica, tem um alcance absoluto, possibilitando à acessibilidade e a agilidade da comunicação, formando uma visão de mundo muitas vezes homogênea. Espera-se que o cinema, como um novo meio de comunicação, possa contribuir disseminando valores democráticos que asseguram a formação de uma identidade libertadora no que diz respeito a história do povo brasileiro.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. **O Poder simbólico**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.

CHAUI, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária.** Editora: Fundação Perseu Abramo, 2007.

DECRETO n. 21.240, de 4 de abril de 1932 – Retificação publicada no Diário Oficial de 12 de agosto de 1932. Disponível em: http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932.

FONSECA, Vitória Azevedo da.**História Imaginada no Cinema: análise de Carlota Joaquina, a Princesa do Brazil e Independência ou Morte**. Campinas, 2002. 330 f. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, pp.26-28, pp.31-33, pp.56-60, pp.62-66, pp.124-131.

GOMES, P. E. S. Cinema, trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra. 1996.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas. Papirus, 2006. - (Coleção Campo Imagético).

PRADO, Maria Lígia Coelho. **O Brasil e a distante América do Sul**. In: *Revista de História*, nº 145. São Paulo: 2001.

SCHVARZMAN, Sheila. **As encenações da História.** Revista História, São Paulo, v. 22, n. 1, 2003.

SERBENA**,** Carlos Augusto**. Imaginário, ideologia e representação social**. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas. Nº 52. 2003

SILVA, Kalina Vanderlei & SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos** .2.ed., 2ª reimpressão. São Paulo : Contexto, 2009.

VENERA, Raquel Alvarenga Sena, HOULLOU, Jean Raphael Zimmmermann. **A família real de Carla Camurati: duas possibilidades de interpretação após as eleições presidenciais de 1994.** 1º seminário nacional discurso, cultura e mídia. UNISUL.

VILLALTA, Luiz Carlos. **Carlota Joaquina, Princesa do Brazil: entre a história e a ficção, um "romance" crítico do conhecimento histórico**. Revista USP, São Paulo, n. 62, ago. 2004.

ZAGNI, Rodrigo Medina. **Imagens projetadas do império: O cinema Hollywoodiano e a construção de uma identidade americana para a política de boa vizinhança**. USP, 2008.