

A REPRESENTAÇÃO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA NOS FILMES DO INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA EDUCATIVO (INCE)

André Fabrício Silva¹
Bruno Couto Pórpora²

A década de 1930 foi marcada por grandes transformações na política nacional e a criação de diversos órgãos ligados à cultura, dentre eles, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Tomando como base esta produção audiovisual estatal, nós compreendemos aqui o cinema enquanto documento histórico que nos possibilita analisar os discursos elaborados e difundidos pelos órgãos oficiais do governo.

1. O Museu da Inconfidência e as políticas nacionalistas do Estado Novo

As mudanças sociais, econômicas e políticas, ensejadas pela Revolução de 1930, exigiram uma nova organização do Estado brasileiro, na qual a valorização da nacionalidade foi essencial para a estruturação de um projeto de país, determinando tendências e direções políticas assumidas por diferentes atores e agências do Estado. Na esteira das mudanças ocasionadas pela Revolução de 1930, o pensamento em torno das políticas culturais ganha força na agenda do governo. A recuperação do passado nacional, da identidade brasileira, caminhou em um duplo sentido, conforme aponta Ângela de Castro Gomes, representando em um primeiro aspecto um esforço político voltado ao campo da cultura, que se destinou à conformação e divulgação de normas e valores identitários da nacionalidade.

A articulação dessa política mobilizou setores especializados da burocracia estatal com diversos atores sociais, com destaque para os intelectuais, que tiveram um envolvimento muito amplo de adesão ao projeto político do Estado. Tal articulação, em um segundo momento, definiu-se por um recorte, um espaço característico de representação da nacionalidade, cuja base de leitura e valorização do passado foi o elemento central das ações culturais políticas (GOMES, 1998, p. 122). Nessa lógica,

¹ Doutorando, mestre e museólogo pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Licenciado em História pela Universidade Federal de Ouro Preto. Graduando em Museologia pela Universidade Federal de Ouro Preto.

² Graduando em Museologia pela Universidade Federal de Ouro Preto.

floresceu no Estado Novo uma política cultural que consagrou uma “cultura histórica” pela apropriação de autores e obras históricas, assim como um conjunto de discursos e práticas que diz respeito ao povo e à nação. (GOMES, 1998, p. 125). O patrimônio histórico e artístico nacional torna-se uma das principais ferramentas dentro das políticas culturais desenvolvidas pelo Estado Novo.

Como tal, o pensamento em torno desse novo campo cultural será desenvolvido por intelectuais, dentro da lógica de uma “cultura histórica”, privilegiando aspectos que dizem respeito a uma história gloriosa nacional (WILLIAMS, 2001). Os intelectuais recrutados pelo regime Vargas assumiram tarefas políticas e ideológicas determinadas pela intervenção do Estado nos diferentes setores da sociedade. A relação dos intelectuais com o Estado definiu e constituiu o domínio da cultura como um instrumento oficial de ação do Estado, “implicando um orçamento próprio, a criação de uma “intelligentsia” e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico” (MICELLI, 1979, p. 13). Os intelectuais tiveram um papel central na gênese do pensamento em torno do patrimônio cultural que se configurou no Brasil. A cidade de Ouro Preto torna-se um espaço consagrado de valorização dessa memória nacional, tanto pelo seu conjunto de obras artísticas e arquitetura barroca, quanto pelo simbolismo dos eventos políticos que ocorreram na cidade. Nesse sentido, a cidade ganha uma importância simbólica tanto para a ideologia do governo Vargas quanto para os intelectuais envolvidos nas políticas culturais do Estado Novo.

Diante dessa perspectiva, Ouro Preto se insere dentro de uma série de discussões e ações em torno da criação de políticas culturais e de ações preservacionistas dentro do regime do Estado Novo. Logo quando assume o poder, Getúlio Vargas cria o Ministério da Educação e Saúde e, com ele, uma nova concepção de política e de cultura começa a se delinear, tendo Gustavo Capanema como Ministro (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2001). O ministro Capanema convida o modernista Mario de Andrade, então Diretor do Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura de São Paulo, para a tarefa de escrever o anteprojeto para a criação de um serviço de defesa do patrimônio artístico nacional.

Dentro do projeto de construção e modernização da nação, Mario de Andrade elabora em 1936 o anteprojeto de criação do SPHAN, constituindo-se em referência central para a elaboração do Decreto-Lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937, que

estabeleceu o conceito de patrimônio cultural e criou o instrumento do tombamento. O barroco, principalmente o presente na cidade de Ouro Preto, torna-se uma referência histórica para o modernismo e foco de ação do SPHAN, uma representação simbólica da origem da nação que o movimento buscava alcançar (SANTOS, 2018, p. 55). As raízes da nacionalidade estavam referenciadas no barroco mineiro e na representação da figura de Aleijadinho como mito fundador.

As modernas estruturas da nação brasileira eram pensadas através do barroco, cujo pensamento de ruptura com a arte portuguesa ia de encontro a própria ideia de transição almejada pelos modernistas (SANTOS, 2018). Além disso, é importante destacar que a cidade de Ouro Preto passou por ações de restauração ainda na década de 1920, por parte do governo estadual. Em 1933 é elevada à categoria de Cidade-Monumento no âmbito da Inspeção de Bens Nacionais do Museu Histórico Nacional, antes da criação do SPHAN. Em 1938, dentro das ações do SPHAN, juntamente com outras cidades mineiras, é tombada em seu conjunto. Além da arte barroca, na figura do Aleijadinho, a exaltação da figura de Tiradentes e do Movimento da Inconfidência foi utilizada à exaustão como fragmento do discurso de Getúlio Vargas. Ele via em Ouro Preto o lugar ideal para a busca do consenso, da harmonia e utilizara essas figuras como elemento de sustentação e legitimação da política do Estado Novo. Nesse contexto, é criado em 1938 e coordenado pelo antigo SPHAN, o Museu da Inconfidência em Ouro Preto, primeiro museu instituído fora da capital federal, Rio de Janeiro (CEDRO, 2013).

O museu tinha como propósito reunir objetos e documentos relacionados aos fatos históricos da Inconfidência Mineira e de seus participantes, além de obras de arte de valor histórico. O processo de idealização do Museu se estabeleceu por meio das perspectivas nacionalistas. Essa perspectiva se destaca com o repatriamento dos restos mortais dos protagonistas do movimento da Inconfidência Mineira, idealizando um monumento em sua homenagem: o Panteão. Assim, o Panteão foi inaugurado em 1942 e o museu em 1944, em comemoração ao bicentenário do nascimento do poeta e inconfidente Tomás Antônio Gonzaga, na Antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica (CEDRO, 2013).

Para o traslado dos despojos dos inconfidentes, conforme destaca a historiadora Carmem Silvia Lemos, foi criada uma comissão especial para realizar essa tarefa que contou com a chefia de Augusto de Lima Júnior. Todo o processo se deu por meio de um

simbolismo ritualístico religioso. Em dezembro de 1938, as cinzas desembarcaram no Rio de Janeiro, logo em seguida levadas para a Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto. O processo de busca das cinzas dos inconfidentes pode ser compreendido como parte de uma estratégia política do governo varguista, aproximando a religiosidade da política no ato do traslado, com o objetivo de despertar na coletividade um sentimento cívico e fortalecer o espírito nacionalista e engrandecer a figura do presidente e de seu regime, ao repatriar os grandes “heróis” da nação.

2. O Museu da Inconfidência na produção fílmica do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)

O Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) foi criado em 12 de março de 1936 pelo ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema e sua direção ficou a cargo do antropólogo Roquette-Pinto, cuja experiência com cinema remontava à década de 1910. Anterior ao período em que esteve à frente da diretoria do Museu Nacional, o antropólogo já havia criado a Filmoteca Científica do Museu, trazendo sua visão educativa a respeito do rádio também para o campo do cinema (SCHVARZMAN, 2004, p. 115). Como apontam Schvarzman (2004) e Barrenha (2018), instituições com características similares ao INCE já haviam surgido em diversos países da Europa ao longo da década de 1920, como França, Alemanha, Inglaterra e Rússia. Segundo Barrenha (2018), a noção de cinema educativo partia de um sistema cultural que buscava incorporar o uso e circulação das imagens, “não incluindo somente as novas metodologias educacionais no uso delas, mas também novas práticas admitidas em museus, no rádio, na imprensa, na publicidade e no próprio cinema” (BARRENHA, 2018, p. 494).

O sentido de sua criação no âmbito da administração pública brasileira assentava-se sob a ideia de que o cinema, enquanto veículo de massa, seria um instrumento valioso para a transformação educacional do Brasil, país marcado pela diversidade geográfica, étnica, cultural e com milhões de analfabetos (SCHVARZMAN, 2004, p. 199). Destaca-se, nesta defesa, o discurso do presidente Getúlio Vargas proferido em evento da Associação dos Produtores Cinematográficos, em 1934:

Elemento de cultura influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, o cinema apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres nas suas aulas, reclamam [...] O cinema será, assim, o *livro de imagens luminosas*, no qual as nossas populações

praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria (VARGAS, 1938 apud SCHVARZMAN, 2004, p. 134-135).

A produção cinematográfica do órgão será norteadada por esta visão. Para compor o INCE, o antropólogo Roquette-Pinto convida o cineasta mineiro Humberto Mauro, então integrante das companhias cinematográficas Brasil Vita Filmes e Cinédia e já celebrado pela produção de longas-metragens como “Brasa Dormida” (1928) e “Ganga Bruta” (1933), o primeiro filme sonoro brasileiro, para a direção artística do órgão. Mauro, que não possuía experiência prévia no campo de cinema e educação, atuará como diretor na maioria dos filmes do INCE.

Segundo Schvarzman (2004), a história do órgão pode ser dividida em duas fases. Na primeira, sob a direção de Roquette-Pinto, entre 1936 e 1946, predominam filmes com as seguintes temáticas: “A divulgação técnica e científica” (38 filmes), “Pesquisa Científica Nacional” (34 filmes), “Preventivo-Sanitário” (23 filmes), “Locais de interesse” (30 filmes) e “Vultos” (12 filmes). Em sua segunda fase, de 1947 a 1966, após a aposentadoria de Roquette-Pinto e sob a coordenação de Paschoal Lemme e Pedro Gouveia, a preocupação documental substituiu o caráter pedagógico dos primeiros anos (BARRENHA, 2018, p. 496).

Tendo em mente que “os documentos audiovisuais têm o mesmo valor cultural que os artefatos produzidos por técnicas mais antigas” (EDMONSON, 2017, p. 42) e que seus componentes visuais e sonoros são de extrema valia para a análise histórico-social, tomamos dois filmes realizados pelo INCE para aperceber os modos de representação do Museu da Inconfidência em sua produção.

Em 1936, Humberto Mauro dirige o filme “Os Inconfidentes”. Trata-se de uma produção dedicada aos vultos nacionais, heróis erigidos pelo regime varguista. Nele, acompanhamos a chegada, a bordo do navio Bagé, no Rio de Janeiro, dos despojos de treze inconfidentes mineiros mortos em Portugal. Os restos mortais, trasladados do Museu Histórico Nacional para Ouro Preto, dão origem ao Panteão dos Inconfidentes, embrião do Museu da Inconfidência e inaugurado em 21 de abril de 1942. Em seu discurso da abertura, o diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Rodrigo Melo Franco de Andrade, destaca que

Não se poderia, em verdade, homenagear mais emocionalmente o grande precursor da emancipação política do povo brasileiro, do que recolhendo a jazigos definitivos, lado a lado, os despojos dos inconfidentes, repatriados, depois de tantos anos, das terras de seu áspero degredo e, ao mesmo tempo,

trazer para as proximidades dos túmulos que lhes encerram os restos mortais, as relíquias do desfecho dramático da Conjuração Mineira (ANDRADE, 1942 in ANDRADE, 1987, p. 164).

O filme de Humberto Mauro que retrata a chegada dos despojos, é dividido em dois segmentos: o primeiro se ocupa da celebração oficial da chegada dos despojos no Rio de Janeiro, acompanhada pelo presidente Getúlio Vargas, enquanto o segundo é uma biografia de caráter educativo a respeito de Tiradentes. Realizado seis anos antes da inauguração do Panteão dos Inconfidentes, o filme evoca em suas imagens e trilha sonora o mesmo tom elogioso e reverente do discurso de Rodrigo Melo de Franco Andrade. Nele, acompanhamos o cortejo militar que segue pela Avenida Central até a Matriz de São José. A locução enuncia o nome de cada um dos inconfidentes enquanto a câmera, em primeiro plano, destaca as urnas funerárias depositadas na Capela do Senhor dos Passos e o Hino Nacional, tocado ao fundo pelos sinos da Matriz, garante o tom sacro ao martírio dos “heróis da pátria”. Esta cena, imbuída de uma construção simbólica por meio dos recursos audiovisuais, traz ao espectador os sentimentos e sentido de importância que importava ao governo, naquele momento, para o projeto de construção do Panteão dos Inconfidentes.

Neste sentido, é importante salientar que, como destaca Schvarzman (2004), a difusão dos filmes produzidos pelo Instituto se dava em exposições diárias para professores e estudantes no auditório de sua sede. Além disso, eram realizados também filmes em 16mm destinados à exibição em escolas, centros operários, agremiações esportivas e sociedades culturais, além dos filmes em 35mm que eram exibidos como complemento nacional aos longas-metragens nos cinemas de todo o país.

O Panteão dos Inconfidentes, assim como o próprio Museu da Inconfidência, será retratado em um filme da segunda fase do INCE: “Ouro Preto”, de 1959, dirigido por Geraldo Santos Pereira, fez parte de uma série de filmes solicitados pelo então Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), o antigo SPHAN. A série “Educação rural” retratava as cidades históricas mineiras e, além de “Ouro Preto”, produziu “Mariana”, “Congonhas do Campo”, “Sabará e Cidade de Caeté” e “Diamantina e São João del Rey” entre 1957 e 1959 (SCHVARZMAN, 2004, p. 233).

Deste modo, a primeira aparição cinematográfica do Museu da Inconfidência se deu quinze anos após a sua abertura, em 11 de agosto de 1944, quando discursou Rodrigo Melo de Franco Andrade a respeito do sentido do Museu, localizado no edifício que abrigava a antiga Casa de Câmara e Cadeira de Ouro Preto:

Todos quantos aqui entrarem, de ora em diante, só virão admirar a obra que eles [os operários anônimos] fizeram neste monumento e aquelas reunidas no seu recinto, realizadas ao longo de dois séculos por outros artesãos e artistas mais ou menos do mesmo nível social e da mesma família espiritual, em benefício da civilização das terras de Minas Gerais. E junto dessas obras dos operários, artesãos e artistas do nosso passado colonial, encontrarão as lápides e as lembranças dos homens que foram sacrificados por tentarem libertá-los da servidão. Pois aqui, onde o espírito torvo do déspota concebeu a frieza de um cárcere, viverá para sempre o culto cívico à memória abrasada dos evangelistas da independência nacional (ANDRADE, 1944 in ANDRADE, 1987, p. 167).

O filme de Geraldo Santos Pereira opta por recursos que reforcem os sentimentos descritos no discurso de Rodrigo Melo de Franco Andrade. O heroísmo dos inconfidentes mineiros é celebrado na narração que nos leva ao Panteão, nos deixando diante da força que serviu ao suplício de Tiradentes, a iluminando de maneira a prolongar a extensão de sua figura, que projeta sombras na parede, uma dramaticidade reforçada pela trilha musical de Camargo Guarnieri. Já num segundo segmento, somos apresentados a uma das salas de exposição do museu, dedicada às obras do Aleijadinho, a quem o locutor se refere como um gênio. A música dramática dá lugar a um piano que convida os espectadores à contemplação dos detalhes das esculturas do Aleijadinho em *close*s. Já na última sala de exposições, dedicada ao mobiliário, a locução destaca, com a autoridade do erudito, o extraordinário desenvolvimento das artes na antiga Vila Rica. A câmera então percorre a sala e destaca os móveis e seus ornamentos.

Diferente de outros momentos no filme, em que se retratam as ruas da cidade e as ruidosas serestas promovidas pelos estudantes da Escola de Minas de Ouro Preto, o Museu da Inconfidência é representado vazio, sem o incômodo de visitantes, como um espaço sacro de deleite à grande arte do passado colonial brasileiro e aos heróis da identidade nacional, estático e incólume à passagem do tempo.

3. Conclusão

No campo da constituição dos semióforos, os monumentos carregam valor especial de importância, na medida em que são objetos únicos, permanentes e não reproduzíveis. Como signo, um semióforo é trazido à frente não pela sua materialidade, mas sim por sua força simbólica. Neste sentido, compreendemos que o Museu da Inconfidência se consagrou como um espaço essencial de presentificação de uma ideia de nacionalidade, se constituindo então como um importante semióforo no período do Estado Novo e nas décadas subsequentes. Isto é reverberado na produção cinematográfica aqui analisada e realizada pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Devemos

ressaltar, entretanto, que a documentação acerca desta produção não foi localizada até o presente (SCHVARZMAN, 2006), o que nos impede de precisar a sua real influência sobre a população e sua circulação no território nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rodrigo Melo de Franco. Na inauguração do Mausoléu dos Inconfidentes. In: ANDRADE, Rodrigo Melo de Franco. **Rodrigo e o SPHAN**: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987. p. 163-164.

ANDRADE, Rodrigo Melo de Franco. Na inauguração do Museu da Inconfidência. In: ANDRADE, Rodrigo Melo de Franco. **Rodrigo e o SPHAN**: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987. p. 165-168.

BARRENHA, Natalia Christofolletti. E o Estado entra em cena (1932-1966). In: RAMOS, Fernão Ramos; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. v1. p. 490-507.

CEDRO, Marcelo. Cultura, identidade nacional e práticas museológicas na contemporaneidade: propostas do Museu da Inconfidência em Ouro Preto. **PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**, São Paulo, v.20.2, 2013, pp.61-86.

EDMONSON, Ray. **Arquivística audiovisual**: filosofia e princípios. Tradução de Carlos Alberto Rodrigues de Souza. Brasília: UNESCO, 2017.

GOMES, Ângela Maria de Castro. A “Cultura Histórica” do Estado Novo. **Proj. História**, São Paulo. (16). Fevereiro. 1998. P 121 – 141.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. **O tecido do tempo**: o patrimônio cultural no Brasil e a Academia Sphan: relação entre modernismo e barroco. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018.

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

SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet, COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra; Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001, 388p.

WILLIAMS, Daryle. **Culture Wars in Brazil**: The First Vargas Regime, 1930–1945. Durham, N.C.: Duke University Press. 2001.