revista CANTAREIRA criada e mantida por **alunos** da área de **História da UFF** ISSN 1677 7794

| ler em pdf | imprimir esta entrevista |

7ª edição on-line artigos

por Carlos Eduardo Pinto

A História numa sala escura... a construção da memória nacional através de filmes históricos durante a ditadura civil-militar

Resumo

Abstract

Questões iniciais

O grito oficial

O grito aprisionado

O que se deve lembrar e o que se deve esquecer

Bibliografia

Periódicos

Fichas técnicas

Notas

Resumo

O artigo aborda um dos aspectos dos esforços de construção de uma memória nacional durante a ditadura civil-militar (1968-1985), analisando o embate entre duas visões opostas sobre a proclamação da independência do país em dois filmes realizados durante as comemorações dos 150 anos do fato: *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972) e *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). Enquanto o primeiro apresenta a independência como fato consumado de uma história nacional sem conflitos, o segundo aborda o assunto de forma muito mais crítica, indicando uma independência ainda por se conquistar.

Palavras-chave: memória; relações cinema-história; ditadura civil-militar (1968-1985);

[voltar]

Abstract:

This article considers one aspect of the construction of national memory in Brazil during the civil and military dictatorship (1968-1985), analyzing the differences between two opposing visions of Brazilian independence in film. The two films discussed, Carlos Coimbra's *Independência ou Morte*! and Joaquim Pedro de Andrade's *Os Inconfidentes*, were released in 1972, the 150th anniversary of Brazilian independence. While the first film presents independence as a consummated fact, part of a national history without conflict, the second takes a more critical point of view, suggesting that independence was an aim yet to be reached.

Key-words: memory; cinema and history; civil and military dictatorship;

[voltar]

Questões iniciais

A quem pertence o passado? A história pode ser considerada um "celeiro para ser pilhado", como pensam alguns cineastas[1]? É possível, de alguma forma, conquistar esse "país estrangeiro[2]"?. Talvez ainda existam historiadores dispostos a levantar a voz e exigir o domínio do passado. Porém, não restam dívidas de que essa possibilidade é cada vez mais remota: representações do passado não são produzidas unicamente por historiadores – a mídia, o Estado, grupos específicos reivindicam o direito a sua memória e se esforçam por construir representações de um passado "que nunca é aquele de um indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional[3]".

Durante a ditadura civil-militar no Brasil (1968-1985), as políticas culturais postas em prática tinham como preocupação a preservação/criação de uma memória nacional, através dos mais diversos meios – museus, literatura, conservação de cidades históricas – entre os quais se encontrava o tema desse artigo: o cinema. O esforço para forjar uma representação da história através do cinema se manifestou em discursos isolados – como o pronunciado em 1971 pelo ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, incentivando cineastas e produtores a realizarem filmes sobre *grandes heróis nacionais* – e em projetos culturais bem estabelecidos que ofereciam prêmios e suporte financeiro através da Embrafilme, empresa estatal de cinema, aos projetos que se debruçassem sobre a história do Brasil[4]. Por outro lado, temos no mesmo período a atuação de cineastas alinhados à esquerda, egressos do movimento do Cinema Novo, que pretendera romper com o tipo de cinema feito no Brasil até o fim da década de 1950 (chanchadas ou filmes próximos dos padrões hollywoodianos). Durante a década de 1960, esses criadores se esforçaram por apresentar a realidade nacional nas telas através de temas e estética genuinamente brasileiros. Desde seu surgimento até sua dissolução como grupo no início dos anos 1970, o movimento passou por transformações, mas um de seus elementos perenes – mesmo quando os cineastas passaram a produzir isoladamente – foi a vontade de "conhecer/ mostrar o Brasil", incluindo, como forma de se atingir esse objetivo, a abordagem da história[5].

Os governos militares desejavam que fossem produzidos filmes sobre temas clássicos da historiografia brasileira, abordados de forma ufanista: biografias de "patronos" brasileiros inseridos numa história sem conflitos. Já os cinema-novistas mantinham um diálogo constante com o presente, tratando a história de forma crítica, fazendo novos questionamentos a temas já consolidados e abordando pontos proscritos pela historiografia. Um embate entre essas duas formas de conceber o passado do Brasil pode ser acompanhado através da análise de duas obras realizadas no ano de comemoração do sesquicentenário da Independência, e que abordam o tema de formas muito distintas: *Independência ou Morte*!, de Carlos Coimbra e *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade. Vale lembrar que os filmes escolhidos permitem uma análise dos contrastes mais acentuados das duas posturas analisadas (oficialistas e revolucionários), pois se encontram em posições diametralmente opostas. Esse é o objetivo das reflexões que aqui se encontram: marcar as diferenças. Outras abordagens certamente poderiam enfatizar as interseções entre as duas visões, que são mais freqüentes do que esse artigo deixa transparecer.

[voltar]

O grito oficial

Como não poderia deixar de ser, o sesquicentenário da independência foi comemorado com altas doses de ufanismo pelo governo de Médici. Nas escolas, na TV, nas rádios, nos quartéis, o clima de comemoração era total. Em algumas cidades aconteceram cortejos à condução dos restos mortais de D. Pedro I, vindos de Portugal, à cripta do Monumento do Ipiranga em São Paulo[6]. O sesquicentenário funcionou como uma reincorporação simbólica de D. Pedro I à história do país, reafirmando seu estatuto de herói nacional.

Exatamente no dia 07 de setembro, estreava *Independência ou Morte*!. Embora não tenha sido produzido pela Embrafilme, empresa estatal de cinema, a obra pode ser considerada como uma representante legítima da visão oficial sobre a história, e a certidão de tal legitimidade é o telegrama escrito pelo presidente Médici, incorporado à publicidade do filme:

SP235 Acabo de ver o filme Independência ou morte e desejo registrar a excelente impressão que me causou PT Está de parabéns toda a equipe diretor VG atores VG produtores e técnicos pelo trabalho realizado que mostra o quanto pode fazer o cinema brasileiro inspirado nos caminhos de nossa história PT Este filme abre amplo e claro horizonte para o tratamento cinematográfico de temas que emocionam e educam comovem e informam as nossas platéias PT Adequado na interpretação VG cuidadoso na técnica VG sério na linguagem VG digno nas intenções e sobretudo muito brasileiro Independência ou Morte responde à nossa confiança no cinema nacional PT Emílio G. Médici Presidente da República[7].

O presidente apontava para alguns elementos necessários para um filme histórico ser caro ao governo: deveria emocionar, comover, educar e informar. A utilização numa mesma obra de emoção e informação costuma ser bastante eficiente, pois ao se emocionar com determinado tema, as pessoas tendem a registrar com mais facilidade as lições ali presentes. Por outro lado, o filme deve *educar*, e não *discutir* ou *criticar* a história, no sentido de haver apenas um ponto-de-vista a ser transmitido, ensinado, informado. É um filme "adequado na interpretação" – o que pode se referir tanto à interpretação dos atores como à interpretação da história, uma indissociável da outra – e "sério na linguagem", o que exclui uma comédia, principalmente as comédias eróticas (pornochanchadas), gênero que o governo desejava "*neutralizar*" exortando a produção dos filmes históricos. Finalmente, o filme é muito brasileiro. Para um regime cujo slogan era "Brasil: ame-o ou deixe-o", isto significava a confirmação do *amor* do filme pelo Brasil da ditadura, um país sem conflitos, uno, milagroso.

Outro elemento de ligação entre *Independência ou Morte* e governo é a Cinedistri, produtora de Oswaldo Massaini, atuante desde de 1949, especializada em filmes com forte apelo popular, e que se dedicaria, nos anos setenta, à produção de comédias eróticas. As comemorações do sesquicentenário se apresentavam como o momento ideal para alcançar legitimidade cultural, produzindo um filme que não possibilitasse críticas por incentivar o cinema de "baixo nível", aproveitando também as facilidades de divulgação do momento, dado confirmado pelo curto prazo[8] que o diretor teve para finalizar o filme a tempo de ser lançado na semana da comemoração da Independência. Sobre filmes históricos, Massaini afirmaria: "Há muitos temas apaixonantes para o nosso público, como as vidas de Caxias e Tiradentes, a Retirada de Laguna, a epopéia dos bandeirantes – para citar apenas alguns. O Bandeirantismo, que data do século 17, está sendo revivido em pleno século 20, com a construção da Transamazônica, própria da evolução vertiginosa que o país está atravessando[9]". O produtor deixa claro seu alinhamento com o projeto político do governo, apontando os mesmos temas indicados pelo ministro Jarbas Passarinho em seu discurso de 1971. Massaini é um homem de negócios e só isso bastaria para entender sua opção em fazer um filme que se coadunasse com as propostas governamentais, obtendo sucesso junto ao poder e ficando livre de entraves como cortes ou proibição por parte da censura. Contudo, nada impede que seu pensamento sobre a história brasileira fosse realmente conservador e próximo da posição oficial. O que importa é que, se não houve intenção de apoiar o governo militar, também em nenhum momento havia a proposta de se opor a ele. O filme pode não ter sido concebido como *oficial*, mas na base do projeto estava a intenção de lucrar com a onda ufanista (como de fato se deu) e isso não seria alcançado com um filme que não correspondesse aos ideais da ditadura.

Quanto à escolha de Carlos Coimbra como diretor se deveu à já consolidada parceria com Oswaldo Massaini, pois a Cinedistri produzira todos os seus filmes desde Lampião, Rei do Cangaço (1963), além do fato de ser um diretor com alguma repercussão, tendo recebido alguns prêmios, entre eles o de montador por *O Pagador de Promessas* (1962). Os seus filmes não apresentam nenhuma experimentação de linguagem, seguindo a narrativa clássica norte-americana, próximos dos gêneros consagrados por Hollywood (aventura, drama, comédia)[10]. Em um livro de memórias, ao se referir ao filme, o diretor escreve: "Não há em *Independência ou morte*! nada de que me envergonhe ou que me deixe constrangido. Mas sei que a apropriação do filme pelo regime militar foi uma maldição que vai fazer com que ele nunca seja olhado pelo que é e sim, pelo que fizeram dele. Também fui julgado pelo que não fiz. Se tivesse me oposto à utilização do filme pelos militares, teria me transformado, quem sabe?, num mártir do cinema popular. Mas aí teria morrido e não sei quantos teriam ido ao meu enterro[11]". Assim, da cooperação de um produtor em busca de legitimação cultural, e bons resultados nas bilheterias, com um diretor convencional sem intenções de revolucionar nada (nem o cinema nem o país) surge *Independência ou Morte*!.

Do ponto de vista diegético[12], o filme se limita a contar a biografia de D. Pedro da infância até o dia em que decide abdicar do trono do Brasil. Em *flashback*, a narrativa parte desse dia (7 de abril de 1831), retornando aos eventos deflagradores da vinda da família real para o Brasil e, conseqüentemente, da criação do "menino Pedro" num país tropical, sem uma educação adequada, vivendo "solto" junto à "escória". Os traumas da fuga apressada de Portugal e a criação inadequada são apontados como os elementos formadores do "temperamento imprevisível" do príncipe. O início da narrativa já aponta os elementos definidores da história que se pretende contar: é a biografia de um herói cuja personalidade impulsiva, forte, explica sua grande ação: a independência do país, conquistada com gestos e exclamação triunfais: "*Independência ou morte*!".

A forma como o povo – cuja independência política foi alcançada pelo ato heróico – aparece (ou não) na diegese de *Independência ou Morte* indica o tipo ligação que mantém com o herói: está ausente a maior parte do tempo e quase sempre há um personagem responsável por falar em seu nome. Desde a primeira cena do filme, D. Pedro recebe notícias sobre o povo amotinado, insatisfeito com a composição ministerial e manda informar aos amotinados: "... estou pronto a fazer tudo para o povo. Nada, porém, pelo povo". E quando finalmente aparece nas telas, o povo está de costas, sem rosto. O personagem enfocado é sempre aquele que se dirige à "multidão" – na maioria das vezes, D. Pedro – enquanto partindo desta apenas se ouve expressões incompreensíveis, sem palavras de ordem claras. Uma multidão amorfa que apóia seu líder. Um líder impulsivo, intuitivo, que sabe o que o povo deseja sem que esse se manifeste.

A narrativa do filme também nos possibilita entender a visão de história ali plasmada. Apesar de apresentar os fatos históricos de um ponto-de-vista subjetivo, a linguagem é extremamente objetiva, lançando mão de letreiros explicativos e indicadores de data. Assim, duas visões se misturam: por um lado, os fatos são narrados porque dizem respeito à vida do imperador e, por outro, a forma como são narrados evidencia ter *alguém*, além do protagonista, a contar a história, pois mesmo acontecimentos aos quais D. Pedro não presenciou surgem na tela. Assim, reminiscências individuais e narrativa objetiva formam uma linguagem altamente didática, apresentando os fatos cronologicamente e encadeados de forma lógica. Fatos comprovados da historiografia e especulações sobre a vida íntima do príncipe são dramatizados. No entanto, não há dúvidas de que o principal fato dessa biografia é também o principal fato da história do Brasil: a proclamação da independência.

Tal aspecto é reforçado pela trilha sonora, marcada pela presença do Hino da Independência. Desde a cena onde D. Pedro recebe o título de Príncipe Regente, a música do hino é tocada ao fundo, sugerindo se encontrar ali o primeiro passo para o grande dia. Após a cena da Proclamação (com o hino ao fundo) e dos conflitos em torno da Constituição, o filme fica mais centrado na vida íntima do herói, diminuindo a intensidade de sua atuação política, porquanto o grande ato já havia acontecido. No final, quando a narrativa volta ao presente e D. Pedro aparece em sua última cena, se dirigindo a Portugal, a Independência é novamente evocada, o hino é tocado e cantado enquanto os letreiros ascendem na tela. A trilha sonora exerce, portanto, um papel fundamental, de antecipação e de memória do principal evento do filme e da história.

Na cenografia e nos figurinos, fica evidente a preocupação do diretor e do produtor com uma reconstituição de época a mais fiel possível. Nas entrevistas concedidas na época do lançamento e no documentário feito sobre a sua produção[13] se faz questão de divulgar as inúmeras pesquisas realizadas com o fim de aproximar a ambientação ao máximo do período enfocado. "A objetividade e a perfeição alegadas legitimam o filme como relato da verdade histórica sobre a origem de um Brasil Independente[14]". Cenários reais foram utilizados na ambientação, entre eles o Jardim Botânico, ruas diversas do Rio Colonial e mesmo o Paço Imperial, que em 1972 estava com sua arquitetura extremamente descaracterizada pelas reformas sucessivas durante os primeiros anos da República. Como recursos no processo de reconstituição são usados quadros da época – notadamente as aquarelas de Debret – e, para a cena da Proclamação da Independência, o quadro de Pedro Américo, *O Grito do Ipiranga*, realizado em 1888 como veículo de uma imagem de força e poder, em meio aos últimos estertores da monarquia. Tal fato não é levado em consideração e a cena reproduz nos mínimos detalhes a composição do quadro, que retorna no final do filme e se funde com o quadro de Pedro Américo, a última imagem a aparecer na tela.

Essa preocupação excessiva em se aproximar da "realidade histórica" utilizando documentos pictóricos que correspondem, não a essa realidade – uma vez que pinturas, fotografias e outras fontes imagéticas não têm o poder de registrar fielmente o *real* – mas a uma leitura bem específica da realidade poderia ser encarada como "inocência" dos realizadores. No entanto, ela se justifica quando é levado em consideração o fator "sucesso comercial", pois numa reconstituição de época, o mais importante nem sempre é reproduzir a história tal como aconteceu, mas em alguns momentos "tal como o público imagina que aconteceu". Ora, o quadro de Pedro Américo não é o único a reconstituir a cena da Independência, porém é, sem dúvida, o mais reproduzido quando se deseja ilustrar tal fato[15]. Era, no período de produção do filme, e continua a ser, a cena predominante na memória coletiva brasileira em relação à cena do Ipiranga. Na intenção de agradar a um grande público, o cineasta não se atreveria a mostrar uma cena mais realista e menos pomposa. Além do mais, a visão da independência cunhada por Pedro Américo se coaduna perfeitamente com a visão do filme: D. Pedro I é o grande herói nacional e o povo não passa de um espectador discreto[16], no canto esquerdo da tela (pensada aqui duplamente como o suporte da pintura e tela de cinema). Sem esquecer que os outros coadjuvantes da cena são todos homens de armas, o que não pode ser encarado como simples detalhe quando tratamos de um filme produzido durante uma ditadura militar.

O diálogo do filme com as pinturas históricas ou etnográficas (como as pinturas de Debret) depõe muito sobre as concepções de história por ele apresentadas: as pinturas de Debret e Pedro Américo, não obstante serem obras de arte, se revestem de um caráter científico quando lembramos os objetivos e a forma como foram realizadas – o primeiro tinha como missão registrar não só os eventos oficiais relativos à Família Real, como as especificidades do Brasil, nos deixando uma coleção valiosa onde enfoca com o olhar de etnógrafo cenas cotidianas passadas nas ruas da capital e de outras províncias, como São Paulo e Rio Grande do Sul. Imagens dos negros escravos, tribos indígenas e seus costumes, além de espécimes da flora e fauna locais. Tais obras são também abundantemente veiculadas em livros didáticos, ajudando a cristalizar uma imagem das primeiras décadas do século XIX. Já Pedro Américo é um dos grandes pintores do final do século XIX e início do XX, período no qual se inicia um esforço de reconstruir a história do Brasil através de trabalhos pictóricos baseados em minuciosas pesquisas com vistas a estabelecer os cenários dos eventos, as indumentárias, os objetos da época.

Nesse diálogo com a iconografia, o filme pretende reconstruir o passado através de pesquisas da mesma forma que Pedro Américo procedia em suas pinturas históricas. Uma vez reconstituído, o passado pode ser registrado pela câmera, esse *olho que tudo vê*, como se ela fosse o etnógrafo que viaja até um "país estrangeiro" e filma o Outro, o temporalmente alienígena. Aqui chegamos à essência da forma "neutra" de filmar a história (consolidada pela indústria norte-americana de cinema) de que Carlos Coimbra se utiliza. O objetivo é fazer com que pareça que a história não foi contada por alguém: ela *naturalmente* acontece e a câmera *mecanicamente* registra.

[voltar]

O grito aprisionado

Ao "grito" oficial, Joaquim Pedro de Andrade, um cinema-novista perseguido pelo governo militar por sua militância nas telas e fora delas, responderia com *Os Inconfidentes*, onde intelectuais e um homem de ação, Tiradentes, aprisionados, gritam, se debatem, se contorcem. É o grito dos torturados, dos que estão nos porões. A obra aponta as agruras dos intelectuais vítimas de um governo opressor, mas é também uma obra de auto-reflexão, onde o diretor faz a crítica de si e dos outros intelectuais de esquerda. Em seus longas-metragens anteriores, *O padre e a moça* (1965) e Macunaíma (1969), Joaquim Pedro já dera mostras de seu estilo: a poesia surgia intricada aos ideais políticos do cinema novo possibilitando em seus filmes a aparição de uma *revolução intimista*[17]. Não seria diferente em *Os Inconfidentes*: o roteiro, realizado pelo diretor e Eduardo Escorel, foi baseado nos Autos da Devassa, nas poesias de Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto e no *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles. É um filme que acontece em interiores – ou na intimidade dos personagens ou na intimidade dos cárceres. Uma alegoria, com sobreposição de sentidos e universos. A utilização de metáforas visuais é recorrente. Numa das primeiras cenas vemos Tomás recitar versos de amor à Marília, monossilábica (quando muito), vestida de verde e amarelo, representando a "pátria amada, Brasil" cortejada pelos intelectuais que recitam-lhe versos e falam por ela: Marília/pátria não tem voz, ou melhor, a sua voz é a voz de Tomás, o intelectual. Outra metáfora interessante, e divertida, é possibilitada pela escalação do eterno vilão das chanchadas, Wilson Grey, para representar João Silvério dos Reis. Na cena da delação, Silvério é obrigado a entrar na banheira onde se encontra o visconde de Barbacena, tendo de esfregar a pele do governador enquanto este também o acaricia, numa alusão ao relacionamento dos "inconfidentes" com o poder, tão intimamente ligados que chegam a gerar tais insinuações (homo) eróticas.

O tom alegórico da obra é reforçado pela subversão temporal: os tempos se misturam, alguns personagens dialogam do presente com outros situados no passado em uma mesma cena. Logo no início, vemos um pedaço de carne sangrenta pousada por moscas. A imagem retorna no final enquanto está sendo apresentado um documentário sobre as comemorações da Semana da Pátria em Ouro Preto, no século XX. "Vibra na voz dos clarins o louvor aos heróis da nacionalidade", diz o narrador: a carne crua e ensangüentada do século XVIII ressurge em 1972.

A própria cronologia é subvertida: narrando fatos desenrolados em aproximadamente cinco anos, em nenhum momento há cenas indicando passagens claras de tempo, ou referências a datas. Tal subversão temporal num filme histórico é indicativa do fato de não se considerar os eventos narrados como um privilégio do tempo no qual o filme se desenrola (no caso, o século XVIII), mas como elementos a-históricos, ultrapassando os limites do tempo. Assim, a inconfidência pode se fazer presente no século XX: os inconfidentes de 1789 –– assim como seus anseios, ideologias, atitudes e reações – são os mesmos de 1972. O cruzamento de tempos e sentidos pode ser percebido também na trilha sonora, com Tom Jobim cantando *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso). O samba de exaltação característico dos anos do Estado Novo, louvando as maravilhas do Brasil, é contraposto aos problemas do século XVIII, num paralelo com o Brasil "milagroso" de Médici, onde o ufanismo também se fazia presente ao lado das mazelas ocultadas. O filme constrói, portanto, uma rede intrigada de simbolismos: vemos atores contemporâneos representando personagens históricos que, por sua vez, simbolizam atores sociais atinentes ao período pós-1968. No entanto, a história não deve ser encarada como simples "disfarce" para encobrir os verdadeiros temas aos quais o cineasta pretendia se referir: trata-se de uma concepção de história segundo a qual os conflitos podem se repetir, ou se fazer presentes ao longo do tempo. Os conflitos do século XVIII, inclusive a independência desejada naquele contexto, ainda eram atuais na década de setenta do século XX.

Na diegese de *Os Inconfidentes* estão presentes, portanto, os elementos que reconhecemos no passado e na conjuntura em que o filme foi realizado:

- o *povo* é sempre retratado a partir do ponto-de-vista dos conjurados ou de outros personagens, um dos adjetivos mais aplicado a ele é "ignorante". Bárbara Heliodora, gritando para o escravo responsável por ensinar cravo a sua filha, que ousara lhe corrigir com violência, diz: "Agora sai daqui. E vai pensar no perigo de ser ignorante!". Tiradentes, em sua primeira aparição, exclama: "os filhos desta terra são tão estúpidos que eles próprios carregam o peso do que lhes roubam. O que é nosso vão levando. E o povo sempre pobre". Assim, o povo é mantido pobre e ignorante pelas autoridades, enquanto os intelectuais, para salvar esse povo ignorante, falam por ele e dirigem suas ações;

- os *militares*, atacados de frente, e nesse caso não se pode nem falar em metáforas ou mensagens veladas. As acusações são nítidas e não resta espaço para dúvidas quanto ao destino de tais afirmações: "Os militares são todos inimigos uns dos outros. Eu antes confiaria num paisano que num colega de fardas", diz Tiradentes, numa reunião. Quando o comandante Francisco de Paula Freire de Andrade exclama: "As armas não estão nas mãos do povo, mas bem guardadas com o meu regimento, e como sou eu quem comanda, as armas, na verdade, estão nas minhas mãos", alguém comenta, de soslaio: "É o que temos que evitar no futuro, que tudo fique nas mãos de um só homem, principalmente de um militar". Ainda outro personagem complementa: "Na Nova República não deve ter militares profissionais". Na República dos intelectuais não haverá espaço para os militares, muito menos para um governo ditatorial;

- a *burguesia*: os conjurados, ou são militares (Tiradentes, o comandante), ou pertencem ao clero (Rolim), mas em sua maioria eram burgueses, que desejavam fazer uma revolução burguesa;

- os *intelectuais*: os inconfidentes são representados claramente como intelectuais naquilo que a palavra tem de mais pejorativo – servidores das letras mortas, incapazes de qualquer ação efetiva, embora se esmerem em conjecturas e sonhos grandiosos. A cena na qual os conjurados discutem o lema da bandeira e seu desenho, demonstrando uma erudição afetada, em nada contribuindo para a parte prática do movimento e aquela em que Alvarenga Peixoto, sendo interrogado, corrige o latim do escrivão, fazem a crítica dos intelectuais de forma bem humorada;

- a *liberdade* é diversas vezes enfocada. A liberdade do final do século XVIII, apontada como o cerne de toda a luta, a faísca fundadora do movimento presente nos desejos do herói Tiradentes (a "liberdade, ainda que tarde" da bandeira da inconfidência) é o único elemento indispensável a faltar ao país, ainda em 1972;

- o *herói*: Joaquim Pedro evita fazer um filme sobre um herói nacional, esforço evidenciado já no título, fugindo de referências ao apelido do herói: o filme não é sobre Tiradentes apenas, é sobre os inconfidentes. No entanto, apesar de não ser totalmente idealizado, não há como deixar de perceber que se trata, sem dúvida, de um herói. Homem de ação, único a ser morto pelo poder instituído, que não abre mão de seus ideais e beija os pés e as mãos de seu carrasco antes de morrer, numa alusão à morte de Cristo defendida como verídica por alguns historiadores – estamos sem dúvida diante de um mártir. No entanto, os paralelos com o presente são destacados na cena final na qual, através de um corte, o corpo de Tiradentes enforcado se transforma no corpo de um ator anônimo, popular, representando Tiradentes na cidade de Ouro Preto em 1971. Herói, sim, mas herói "guerrilheiro", perseguido, preso, morto.

Além dos elementos diegéticos analisados até aqui, interessa destacar a forma como a história é apresentada. O estilo narrativo de Joaquim Pedro impede qualquer tentativa de "reconstituição de época", como a pretendida em *Independência ou Morte*!. A câmera está extremamente presente, em constante movimento, "empurrando" os atores contra a parede, os interrogando – em muitos momentos as respostas dos atores são a ela dirigidas – fechando o foco em closes sufocantes. Como a câmera funciona como extensão dos olhos do espectador, este não é encarado como passivo, interessado em espetáculos históricos, mas convidado a participar da encenação, representando o papel dos inquiridores, daqueles que perseguem, questionam e para quem os inconfidentes fazem suas confissões: todos os atores têm atuações extremamente teatrais, passando longe de qualquer naturalismo. Não vivem os personagens, apenas *representam*[18], ou declamam seus textos (em muitos momentos, poemas), têm gestos e posturas extremamente antinaturais. Ao abdicar do naturalismo, em nenhum momento Joaquim Pedro poderia causar a sensação no espectador de estar vendo a história se desenrolar em sua frente *tal como aconteceu*. Está sempre claro que, se há algum interesse pela história, se resume à discussão, à crítica, não havendo pretensão de "ensinar" a História do Brasil.

[voltar]

O que se deve lembrar e o que se deve esquecer

No esforço de construção de uma memória nacional, os elementos ocultados, esquecidos, são tão ou mais importantes que os rememorados. No embate travado em 1972, desde o início já estava determinada qual memória seria preservada. Na revista Filme Cultura[19], vinculada a um órgão oficial do governo, é fácil perceber a preferência por *Independência ou Morte*: na mesma edição em que se encontra uma reportagem especial sobre Carlos Coimbra, vemos uma matéria sobre os filmes históricos brasileiros iniciada com longas referências a *Independência ou Morte*! (incluindo uma grande fotografia de uma cena do filme na primeira página da reportagem), enquanto *Os Inconfidentes* só é mencionado no fim, sendo classificado como "adaptação livre de episódios históricos (...) procurando uma interpretação pessoal através de textos dos 'Autos da Devassa' e dos versos dos poetas da Inconfidência". O filme de Carlos Coimbra tinha destaque, deveria ser visto e comentado. O de Joaquim Pedro deveria ser quase esquecido, merecendo apenas uma breve referência. O percurso dos dois filmes seguiu apenas em parte essa programação.

Independência ou Morte foi um sucesso de bilheteria. O seu público continuou sendo renovado com o passar dos anos. Foi utilizado em salas de aula, está ainda presente na TV por ocasião das comemorações da independência. É bom notar que as platéias renovadas de *Independência ou morte*! já têm uma postura mais crítica diante do espetáculo histórico proposto. Os professores de ensino médio e fundamental ainda o utilizam, mas como objeto de crítica à sua visão da independência como um ato consumado, um evento de uma história sem conflitos, onde o povo é uma entidade fantasmática, obediente a um grande líder, herói "guerreiro".

Os Inconfidentes não chegou a ser um grande sucesso comercial, mas não chegou a um eclipse pleno, como era de se esperar de um filme com uma narrativa tão arrojada e uma postura tão crítica. Teve boa carreira entre as classes médias intelectualizadas, no meio universitário, onde ainda é lembrado. Não apresentou grandes problemas com a censura, ao que parece devido ao aval de um professor de história anônimo que garantiu que tudo que se passava no filme tinha de fato acontecido na realidade. Ganhou prêmios, entrou em listas de melhores do ano. Mas não chegou ao *grande público*. Se não é o filme "em que o Tarcísio Meira faz o D. Pedro", como *Independência ou morte*! é muitas vezes referenciado em conversas informais, também não é tão obscuro quanto os governos militares pretendiam.

Esse artigo não esgota todas as possibilidades de reflexão advindas das relações entre os dois filmes. Pelo contrário. A presença deles no cenário cinematográfico brasileiro atual é uma boa oportunidade para se pensar a importância do cinema na construção de uma memória nacional, observando não só os contrastes dessas duas visões sobre o processo de independência brasileiro – tal é a proposta aqui – mas também as suas interseções. A forma como o povo aparece retratado e a sua necessidade de um herói-guia, por exemplo, são dois pontos interessantes do entrecruzamento do oficialismo e da proposta revolucionária que merecem ser analisados.

[voltar]

Bibliografia

ALMEIDA, Milton José de. Cinema arte da memória, Campinas, SP, Editores Associados, 1999.

BANN, Stephen. As Invenções da História: ensaios sobre a representação do passado, São Paulo, Unesp, 1994.

BENTES, Ivana. Joaquim Pedro de Andrade: a *Revolução Intimista*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, Prefeitura Rio de Janeiro, 1996 (coleção Perfis do Rio).

BERNARDET, Jean-Claude e RAMOS, Alcides Freire. Cinema e História do Brasil, São Paulo, Editora Contexto e EDUSP, 1988.

CARDOSO, Ciro Flamarion e MALERBA, Jurandir (orgs.). Representações. Contribuições a um debate transdisciplinar, Campinas, Papirus, 2000.

CARNES, Mark C. O Passado Imperfeito – A História no Cinema, Rio de Janeiro – São Paulo, Ed. Record, 1997.

FERREIRA, Marieta de Morais e AMADO, Janaína (orgs.) Usos e Abusos da História Oral, Rio de Janeiro, Editora da FGV, 1998.

FERRO, Marc. Cinema e História, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. A invenção das Tradições, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

KOSELLECK, Reinhart.. Champs d'expérience et horizón d'attente. Deux catégories historiques in Le Futur Passé, Paris, EHESC, 1990.

LE GOFF, Jacques. Memória in Memória/história, Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986 (Enciclopédia Einaudi, v. 1).

LOWENTHAL, David. The past is a foreign country, Cambridge/ New York, Cambridge University Press, 1988.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RAMOS, Fernão (org.). História do Cinema Brasileiro, São Paulo, Art Editora, 1987.

RICOEUR, Paul. La memoire, l'Histoire, l'Oubli, Paris, Seuil, 2000.

RIDENTI, Marcelo. Em Busca do Povo Brasileiro, Rio de Janeiro - São Paulo, Editora Record, 2000.

ROCHA, Glauber, Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, Cosac e Naify, 2003.

VELHO, Gilberto. Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

VIANY, Alex. O Processo do Cinema Novo, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

WEINRICH, Harald. Lete: arte e crítica do esquecimento, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

[voltar]

Periódicos

Filme Cultura, INC, MEC, ano VII, nº 23, jan/fev 1973.

LOCUS, revista de história, Juiz de Fora, vol 6, nº 1.

Projeto História – História e Imagem, PUC/SP, Departamento de História, n. 21, novembro, São Paulo, EDUC/FAPESP, 2000.

Revista do Instituto Brasileiro de Edições Pedagógicas, Ano I, n. 3, julho de 2001.

[voltar]

Fichas técnicas

Título: *Independência ou Morte*!

Direção: Carlos Coimbra;

Produção: Oswaldo Massaini (Cinedistri);

Produtor Executivo: Aníbal Massaini Neto;

Roteiro: Carlos Coimbra;

Fotografia: Rudolf Icsey

Música: Chico Moraes e Wilson Miranda;

Elenco: Tarcísio Meira, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Kate Hansen, Emiliano

Queiroz, Manoel de Nóbrega, Heloísa Helena e outros;

Argumento: Abílio Pereira de Almeida;

Adaptação cinematográfica: Anselmo Duarte, Carlos Coimbra, Dionísio Azevedo e Lauro Cezar Muniz;

Ano de produção: 1972;

Duração aproximada: 108 min; Colorido;

Título: *Os Inconfidentes*

Direção: Joaquim Pedro de Andrade;

Produção: Filmes do Serro, Mapa Filmes e Grupo Filmes;

Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel (baseado nos Autos da Devassa, nas poesias de Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto e no Cancioneiro da Inconfidência de Cecília Meireles);

Fotografia: Pedro de Moraes

Montagem: Eduardo Escorel;

Música: Ari Barroso, Augustin Lara;

Cenografia e figurinos: Anísio Medeiros;

Elenco: José Wilker, Luís Linhares, Paulo César Pereio, Fernando Torres, Carlos Kroeber, Margarida Rey, Tereza Medina, Wilson Grey, Suzana Gonçalves e outros;

Ano de produção: 1972;

Tempo de duração: 100 minutos; Colorido;

[voltar]

notas

[1] Mark C. Carnes, Passado imperfeito – a história no cinema, Rio de Janeiro, Record, 1997, p. 16.

[2] A expressão é emprestada de David Lowenthal, The past is a foreign country, Cambridge/ New York, Cambridge University Press, 1988.

[3] Henry Rousso, A história não é mais o que era in Marieta de Morais Ferreira e Janaína Amado (orgs) Usos e Abusos da História Oral, Rio de Janeiro, Editora da FGV, 1998, p. 94.

[4] Cf. José Mário Ortiz Ramos, O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987) in Fernão Ramos (org.), História do Cinema Brasileiro, São Paulo, Art Editora, 1987, p. 410-411.

[5] Sobre o Cinema Novo, conferir Glauber Rocha, Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, Cosac e Naify, 2003; Fernão Ramos (org.). História do Cinema Brasileiro, São Paulo, Art Editora, 1987 e Alex Viany, O Processo do Cinema Novo, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

[6] Regina Horta Duarte et. al; Imagens do Brasil: o Cinema Nacional e o Tema da Independência in LOCUS, revista de história, Juiz de Fora, vol 6, nº 1, p.100.

[7] Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, Ano LXXXII, n. 139, 07/09/1972, Caderno B, p.2

[8] Cf. A. Cavalhes, Carlos Coimbra: as Virtudes da Modéstia in Filme Cultura, INC, MEC, ano VII, nº 23, jan/fev 1973.

[9] Cf. Jonald, O filme Histórico no Brasil, in Filme Cultura, INC, MEC, ano VII, nº 23, jan/fev 1973.

[10] Alguma originalidade poderia ser encontrada nos filmes de cangaceiros. No entanto, ainda que consideremos tais obras como filmes históricos, uma vez que retratam o passado e se voltam para um tema da historiografia brasileira, não parece que a principal intenção de Carlos Coimbra fosse fazer reconstituições históricas e sim filmes de aventura.

[11] Luiz Carlos Merten, Carlos Coimbra: um homem raro. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004.

[12] A diegese, em cinema, refere-se à história contada pelo filme. Narrativa e discurso são termos empregados para se referir à forma como a história é contada: condução de câmera, montagem, trilha sonora, atuação de atores, fotografia, etc.

[13] Cf. Regina Horta Duarte et al; op. cit; p. 104.

[14] Idem, p. 104.

[15] Cf. João Batista Gonçalves Bueno, Os Livros Didáticos de História & A Leitura das Pinturas Históricas, Revista do Instituto Brasileiro de Edições Pedagógicas, Ano I , n. 3, julho de 2001, p. 45-47.

[16] Comparar com o quadro de François René Moreaux, Proclamação da Independência, de 1844, no qual o povo é muito mais privilegiado.

[17] O termo foi emprestado de Ivana Bentes, Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, Prefeitura Rio de Janeiro, 1996 (coleção Perfis do Rio).

[18] A distinção se remete aos métodos teatrais de Stanislavski e Brecht: enquanto o primeiro postulava que os atores deveriam sentir as mesmas emoções que suas personagens, Brecht (adepto de um teatro muito mais político, por sinal) defendia a representação no sentido original do termo: o ator está no palco – ou na tela – para se remeter a outra persona, com a qual ele não se confunde. Seu objetivo é encaminhar uma mensagem precisa à platéia sem apelar para suas emoções.

[19] Filme Cultura, INC, MEC, ano VII, nº 23, jan/fev 1973.

| dê a sua opinião | | ler em pdf | imprimir | fechar |

[design por:: sheilavasconcelos]