

MIRIAM DE SOUZA ROSSINI

AS MARCAS DO PASSADO:  
O FILME HISTÓRICO COMO EFEITO DE REAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Sandra Jatahy Pesavento, como requisito parcial à obtenção do grau de doutor.

Porto Alegre, julho de 1999.

AS MARCAS DO PASSADO:  
O FILME HISTÓRICO COMO EFEITO DE REAL

## TERMO DE APROVAÇÃO

Orientador: \_\_\_\_\_

Banca Examinadora:

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Doutorando:

\_\_\_\_\_

Porto Alegre, 23 de julho de 1999.

A minha família e ao meu marido.

"A marca de um sonho não é menos real do que a de  
um passo."

George Duby

## AGRADECIMENTOS

Um trabalho de pesquisa com certeza não é resultado do esforço de um só, ainda mais quando se fica em volta dele quatro anos. Por isso, há muitas pessoas a quem gostaria de agradecer, pois ajudaram-me com informações, auxílio à pesquisa, opiniões e críticas, fornecimento de materiais, financiamento e mesmo com apoio moral, indispensável nas horas em que não vemos nenhuma luz no fim do túnel.

Na FUNARTE Filmes, no Rio de Janeiro, agradeço aos colegas que me ajudaram a localizar e projetar filmes sobre Tiradentes: Fátima Taranto, Mauro Domingues, Dorvalino Júnior, Paulo Roberto (Paulinho), Ivan Alves de Souza.

À programadora cinematográfica da UFRGS, Fatimarlei Lunardeli, agradeço ter intermediado junto à FUNARTE a cópia de *Ladrões de Cinema* para que eu pudesse teleciná-la; ao produtor do filme, Zakhia Elias, e ao coordenador da FUNARTE, Roberto Leite, agradeço terem-me permitido teleciná-lo.

Agradeço ao roteirista Dárcio Della Monica que me enviou cópia do roteiro e fotos de o *Mártir da Independência, Tiradentes*; e ao professor Glênio Póvoas que me presenteou com a cópia em vídeo deste filme. Ao crítico de cinema Tuio Becker, por ter-me fornecido críticas sobre os filmes.

Durante as comemorações do Bicentenário da Inconfidência Mineira, várias empresas e órgãos públicos patrocinaram a publicação de livros sobre o assunto, em especial resgatando a produção iconográfica, com o objetivo de serem dados a escolas e clientes. Assim, agradeço ao deputado carioca Paulo Duque que me forneceu vários livros sobre Tiradentes, publicados sob sua coordenação pela Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro; à Máxima Comunicações e à Caixa Econômica Federal, que me deram cada uma um exemplar de livros publicados por elas sobre a Inconfidência Mineira, e ao professor José Augusto Avancini que obteve para mim um outro livro publicado pela Caixa Econômica Federal sobre Tiradentes.

Às amigas e colegas, Maria Medianeira Padoin e Eloisa Capovilla Ramos, pelas constantes conversas,

conselhos e sugestões de bibliografias; à amiga Juliana de Freitas Kersting que providenciou cópias de livros antigos sobre a Inconfidência Mineira.

Em Paris, agradeço ao professor Jacques Leenhardt que me recebeu como orientanda durante os cinco meses em que lá estive pesquisando sobre cinema-história. Os conselhos e críticas que dele recebi fizeram crescer muito meu trabalho. À Brigitte Navellet-Nouailler, que me orientou quanto aos locais de pesquisa em Paris, diversas vezes fazendo os primeiros contatos para que eu fosse bem recebida. Aos amigos e colegas Temístocles César e Artur Isaía, que igualmente me socorreram em minhas dificuldades parisienses e com os quais também tive conversas importantes sobre a pesquisa.

À FAPERGS, que me deu durante um ano bolsa de doutorado para que eu pudesse dar início à pesquisa; à CAPES que além da bolsa de doutorado, forneceu-me também a bolsa de doutorado sanduíche, para que eu pudesse desenvolver uma importante parte do meu trabalho de pesquisa em Paris, estudando a relação cinema-história. Ao grupo de professores e funcionários da UFRGS, que foram sempre solícitos quando precisei deles.

Aos meus pais, irmãos, marido, que não me deixaram esmorecer nas horas mais difíceis. Aos amigos que tiveram paciência comigo nas minhas crises de ansiedade.

E, em especial, agradeço a minha orientadora e amiga Sandra Jatahy Pesavento, que acreditou no meu trabalho



e sempre me apoiou, criticou, elogiou e socorreu nas horas difíceis, pois isso combina com seu caráter generoso.

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é compreender o modo pelo qual o cinema vem reconstruindo a história nas suas narrativas, e quais as implicações do uso do filme de reconstituição histórica no trabalho do historiador.

A aproximação entre os dois campos - cinema e história - é tratada a partir da noção de efeito de real, que produz representações verossímeis. Tal enfoque permite ao historiador adentrar no imaginário de uma época e, assim, ver que aspectos do passado foram resgatados a fim de falar das necessidades, sonhos, utopias, medos da temporalidade em que o filme foi produzido.

Partindo da discussão teórico-metodológica que preside a relação do cinema com a história, tomo como caso de análise a produção cinematográfica dos anos 70, que abordam a Inconfidência Mineira e a figura, já mítica, de Tiradentes.

## ABSTRACT

The purpose of this work is to understand the way the Cinema is reconstructing the History in its narratives. I want to see, also, the implication of the historical movies in the historian's work.

The approximation between these areas - History and Cinema - is treated by the notion of the effect of the real that produces representations, which have verisimilitude with the real. This approximation permits the historian to enter the imaginary of an epoch. Then the researcher will be able to see what kind of aspects were redeemed from the past to talk about dreams, wishes, fears, utopias of the temporality in which the movie was produced.

Using this discussion of theory and methodology about History and Cinema, I analyzed the Brazilian movie production of the 70<sup>s</sup>. I worked with movies that represented the "Inconfidência Mineira" and its mythical figure, Tiradentes.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 APROXIMANDO CAMPOS: O CINEMA E A HISTÓRIA.....	42
1.1 Abrindo Espaço.....	42
1.2 Construindo Sentidos.....	60
1.3 Definindo Caminhos.....	82
2. DO HISTÓRICO AO FICCIONAL: A HISTÓRIA NO CINEMA.	111
2.1 A Recriação do Real na Tela.....	111
2.2 A História do Brasil no Cinema.....	142
2.3 Tiradentes no Cinema: Usos e Abusos do Mito...	170
3. A REPRESENTAÇÃO DE TIRADENTES.....	190
3.1 Tiradentes na Historiografia.....	190
3.2 Exemplos da Representação Artística do Mito...	223
3.3 Tiradentes e o Mito da Liberdade.....	239
4. PASSADO E PRESENTE NO FILME HISTÓRICO: TRÊS VISÕES	260
4.1 Os Inconfidentes: O Olhar da Prisão.....	260
4.2 O Mártir da Independência, Tiradentes: O Olhar	

do Folhetim.....	311
4.3 Ladrões de Cinema: O Olhar da Favela.....	333
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	349
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	357
BIBLIOGRAFIA RECOMENDADA.....	372
ANEXO A - Fichas Técnicas dos Filmes Analisados....	394
ANEXO B - Tiradentes e a Inconfidência Mineira nas Artes Plásticas.....	400
ANEXO C - Relação dos Filmes Citados.....	406
ANEXO D - Tiradentes na Música Brasileira.....	410
ANEXO E - Algumas Representações Iconográficas.....	411

## INTRODUÇÃO

Século XIX. A Revolução Industrial vem instalar um outro estilo de vida: urbano, agitado, em constante mudança. A partir do momento em que se pode utilizar a eletricidade, as invenções multiplicam-se ainda mais, propiciando o surgimento de novos meios de comunicação: rádio, telégrafo, painéis luminosos, cinema.

Filho de uma época que se transformava rapidamente, e que por isso mesmo desejava se retratar para permanecer viva, o cinematógrafo realizou o antigo desejo de apreender e reproduzir imagens em movimento, e assim induzir à impressão de que o ser captava o real. As imagens do trem chegando na estação ferroviária de *la Ciotat* espantou e seduziu aqueles que assistiram à primeira demonstração

pública do novo invento, feita no Salão Indiano, localizado no subsolo do elegante *Grand Café*, 14, Boulevard des Capuccines, na Paris de 1895.

Segundo testemunho de Georges Méliès, na época um prestidigitador conhecido convidado para essa primeira sessão pública do cinematógrafo, o espanto da platéia foi geral, pois o novo invento colocava em marcha toda a animação da rua:

*"o espetáculo nos deixou boquiabertos, tocados pelo estupor, surpresos além de toda a expressão".<sup>1</sup>*

Os 33 espectadores da primeira sessão pública rapidamente transformaram-se em mais de dois mil, atraídos pelo invento que ressuscitava a vida, pois, conforme o depoimento de um jornalista da época, "*fotografa os seres não apenas na sua forma, mas também nos seus movimentos; nas suas ações, nos seus gestos*".<sup>2</sup> Por isso ele acreditava que a morte deixaria de ser absoluta,...

Passados mais de cem anos, quem assiste àquelas cenas tão simples, feitas com a câmera parada, apenas registrando o vai e vem das pessoas que esperavam o trem, espanta-se não com o invento em si, tornado parte do

---

<sup>1</sup> TOULET, Emmanuelle. *Cinématographe, invention du siècle*. Paris : Gallimard, 1988, p.15. Todas as traduções do francês são de minha responsabilidade.

<sup>2</sup> TOULET, op. cit., p.17.

cotidiano do século XX. Hoje, o que nos encanta mais do que nos espanta é ver renascido na tela um pedacinho do século passado. Aquelas imagens são nossa janela para um mundo temporalmente extinto, mas que a cada projeção novamente torna-se pulsante, vivo.

Neste pequeno documentário dos irmãos Lumière, *A chegada do trem à la Ciotat*, vemos o rosto das pessoas, suas expressões, suas atitudes, seus gestos, sua indumentária, assim como temos uma idéia da própria estação ferroviária e do trem. O burburinho da vida moderna, que nos é tão familiar, já está lá representado. Aquele final de século está tão longe e tão perto, é tão diferente e tão parecido com este nosso final de século! E são as imagens captadas pelos dois irmãos franceses que nos permitem visualizar estes pontos de contato e de fuga.

Em curtos cinqüenta segundos podemos ver diferentes instâncias do tempo se intercalarem. Passado, presente, futuro estão lá representados, pois que se entrecruzam no mesmo espaço-tempo da imagem cinematográfica.

Nascido no século XIX, tornado adulto no século XX, o cinema tem, desde sua origem, registrado imagens do real: cenas do cotidiano, eventos políticos, eventos trágicos, enfim, tudo o que se apresenta como importante ou banal, comum ou pitoresco. Ao armazenar tantas imagens diferentes, o cinema tornou-se o grande arquivo, a grande memória dos nossos tempos.



Mas esta não foi a única função que o cinema desempenhou já no seu nascedouro. Utilizando-se do novo invento, outro francês preferiu dar asas a sua imaginação. Maravilhado com o invento, Georges Méliès decide também produzir seus filmes, porém ele não se limita a captar cenas do dia-a-dia. Usando seus conhecimentos de prestidigitador, ele cria efeitos visuais e dá início ao filme de narrativa ficcional, onde o exemplo mais conhecido é a ficção futurista baseada em Júlio Verne, *A Viagem à Lua*, de 1902, que conta a história de um homem que constrói sua espaçonave e vai à lua.

Registro do real, registro do sonho. O cinema, porém, podia e queria mais: fazer reviver o passado, fosse o passado recente ou o passado longínquo, que estava fora da experiência do vivido. Desde 1898, os diversos produtores de filmes de atualidades já produziam documentários que reconstituíam fatos que estavam próximos de seu tempo, como o *Caso Dreyfus*, famoso por sofrer o primeiro processo de censura cinematográfica. Feito por Méliès em 1899, o documentário-ficção misturava cenas recriadas ficcionalmente com outras filmadas *in loco*. Por essa época também aparecem pequenos filmes ficcionais de reconstituição histórica, porém o filme de época que se torna protótipo para o gênero é *Cabíria*, dirigido em 1914 pelo italiano Pastrone.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> BOURGET, Jean-Loup. *L'histoire au cinéma: le passé retrouvé*. Paris : Gallimard, 1992, p.14.

Misturando personagens reais e fictícios, o filme narra em suas três horas a história da segunda guerra púnica.

O filme de reconstituição histórica, também chamado de filme histórico ou de filme de época, é, portanto, a outra vertente delineada já nos primórdios desta inovadora forma de comunicação que ampliou o campo de percepção dos seres humanos sobre o mundo que os rodeia.

Esta forma de encarar o cinema, no entanto, é apenas pedagógica, pois, a rigor, não há uma separação estanque entre os diferentes modos de registros cinematográficos. Tanto o filme documentário quanto o filme de ficção, seja ele de reconstituição histórica ou não, trazem em si elementos do real e do sonho, do presente e do passado.

A nova técnica cinematográfica consegue, através da imagem em movimento, materializar as temporalidades que se deseja representar. O cinema pode falar do presente, pode imaginar o futuro, pode reconstituir o passado. E, seja qual for a escolha, experimentamos como verossímil essa reconstrução. Jean-Louis Comolli<sup>4</sup> afirma que, mesmo conhecendo o processo de funcionamento do cinema, nos sentimos atraídos por este engenho capaz de nos fazer vivenciar a ilusão como se ela fosse real, pois diante da

---

<sup>4</sup> COMOLLI, Jean-Louis. *Le miroir a deux faces*. IN: COMOLLI, Jean-Louis & RANCIERE, Jacques. *Arrêt sur Histoire*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1997, p.12.

máquina mágica nos comportamos como espectadores infantis. O cinema é o nosso novo contador de histórias, e quanto melhor ele é como narrador, tanto mais nos seduz, nos envolve, nos emociona e nos faz acreditar naquilo que nos diz. Dessa forma, experienciamos como verdade as imagens que vemos, ou, em outras palavras, somos tomados pelo seu efeito de real.

Por outro lado, o aperfeiçoamento da técnica cinematográfica – que hoje nos possibilita ver uma imagem em movimento com cor, som e profundidade – amplia nossa sensação de estarmos em frente ao próprio real. As imagens que desfilam na tela parecem-se tanto com a coisa em si que, por algumas horas, esquecemos serem elas uma representação. Assim, parece-nos que fomos transportados para o passado ou para o futuro, ou para alguma parte desconhecida do presente.

Porém, se podemos vivenciá-la como tal é porque o cinema se utiliza das próprias representações de sua época para (re)construir passado, presente, futuro. O possível (e o impossível) para o cinema é o possível (e o impossível) para o seu tempo (o tempo da feitura de determinado filme). Por isso, o modo como uma história é narrada, bem como o ponto de vista do qual parte, podem ser datados, localizados no espaço e no tempo, relacionados com a sociedade que os criou. Isso não significa que um cineasta, pela sua genialidade e percepção, possa ir além de sua própria época, ver mais além do que seus contemporâneos. Mas, ainda assim,

seu filme falará de seu tempo, nem que seja para mostrar aquilo que estava latente, mas ainda não se percebia claramente.

É por trazer em si, no seu processo de feitura, o referencial de contingência no qual se gesta, que o filme pode ser utilizado como fonte histórica. Embora esta afirmação possa parecer óbvia, a leitura das discussões em torno do assunto, acirradas nas últimas três décadas, dão conta de quanto ainda esta área é movediça, mal-definida, pouco compreendida. E por isso mesmo pede maior reflexão, pois afinal o historiador não pode fugir ao fato de que hoje o cinema, além de contador de histórias, está se transformando também em professor de história.

O filme, baseado em fatos ou personagens históricos, sempre interessa ao grande público e deveria também interessar ao historiador, pois o uso do passado pelo presente nunca se dá de forma ingênua ou descompromissada. **Compreender o modo pelo qual o cinema vem reconstruindo a história nas suas narrativas e quais as implicações de tal uso aparece-me como o problema central deste trabalho.** Na medida em que um filme tem o poder de produzir um **efeito de real** tão forte no espectador que o faz tomar a representação pela coisa real (a cena representada), confusão esta que por vezes chega a atingir até o pesquisador, parece-me que se abre uma possibilidade muito grande de instrumentalização do

filme histórico, pois ele não está sujeito às normas da produção histórica de cunho científico.

Na produção cinematográfica brasileira dos anos 70, tal perspectiva de uso do filme histórico aparece claramente. O passado é ressignificado a fim de atingir os objetivos da direita e da esquerda; os heróis nacionais e suas lutas são pintados de cores diferentes, dependendo das tendências pessoais dos realizadores. Tiradentes, neste caso, é o exemplo perfeito, pois ele é o herói-símbolo mais maleável para os propósitos seja de um, seja de outro lado. Ele é tanto mocinho e bandido, vencido e vencedor. Daí ser o "astro" preferido de vários filmes históricos no período da ditadura militar.

Mas como essa representação aparece na tela? Como ela é construída? No que se baseia a sua eficácia? Em que medida o público identifica-se com tal proposta ou a rejeita? De que modo o discurso histórico oficial e o imaginário sobre um fato são perceptíveis numa película? De que modo eles se complementam ou se excluem, deixando espaço entreaberto para outras significações? De que modo, enfim, o efeito de real produzido pelo cinema pode ser utilizado para dar corpo a essa trama histórica, materializando e reatualizando o passado no presente a fim de servir a diferentes propósitos?

Essas questões parecem-me importantes para que possamos entender o uso da história pelo cinema, bem como a função social da história e, na mesma medida, compreender

porque o historiador não pode se furtar a tal discussão. Pelo contrário, aprender a trabalhar com o cinema dentro da história é o desafio do historiador nessa época em que as imagens tornaram-se o principal registro do mundo que nos cerca. As imagens, hoje, são também a nossa fonte do conhecimento histórico, assim como os vestígios materiais de civilizações passadas, os textos clássicos, as figurações medievais, os diários pessoais, e tantas outras fontes de que o historiador se serve para resgatar o passado de suas sombras, e trazê-lo de volta à luz.

Daí a necessidade de o historiador desenvolver instrumentais de análise que o capacitem a trabalhar com a imagem cinematográfica, até porque o cinema, através de suas reconstituições históricas, vem questionando o modo de se fazer história, bem como o valor relativo das verdades acadêmicas e do uso das fontes históricas.

A fim de resolver os problemas apresentados, embora eu saiba que esta seja uma tarefa difícil e quase sempre inglória, seguirei a seguinte estratégia de trabalho:

– Abordar a questão sobre o efeito de real que o filme histórico provoca, e suas implicações entre real/imaginário, veracidade/ficção que inter cruzam a relação cinema/história;

- Mapear as discussões sobre cinema-história, com ênfase na abordagem francesa (que além de ser a pioneira é ainda uma das mais significativas nesta área), para assim procurar definir o espaço do cinema dentro da história e delinear os múltiplos intercâmbios e os diferentes usos da história dentro do cinema;

- A partir destas questões, propor uma análise de caso a fim de averiguar, na prática, a inter-relação cinema e história.

Desde a origem desta tese havia o propósito de se trabalhar com o filme histórico feito no Brasil, especialmente com aquele produzido durante os anos da ditadura militar, momento em que mais se fez filme histórico no País. Foi este fato, inclusive, que primeiro chamou minha atenção para o assunto. Meu objetivo inicial era averiguar os motivos para tal uso num período de repressão e de censura, bem como ver de que modo nossa história nacional era representada na tela.

Como era impossível analisar todos os filmes – mais de vinte na década de 70 –, optei pelos três longas-metragens que reconstituíam a Inconfidência Mineira (a saber: *Os Inconfidentes*, 1972, de Joaquim Pedro de Andrade; *O Mártir da Independência*, *Tiradentes*, 1977, de Geraldo Vietri, e

*Ladrões de Cinema*, 1977, de Fernando Coni Campos), pois, como disse antes, foi o fato histórico mais cinematografado: três longas e três curtas-metragens no período.

Em janeiro de 1997, quando minhas escolhas já estavam definidas, soube que uma tese tendo por base o filme de Joaquim Pedro de Andrade havia sido defendida na USP no ano anterior, por um professor da UFOP, Alcides Freire Ramos.<sup>5</sup> Consultando este trabalho, constatei que embora ele também tivesse por objeto a relação cinema-história, seu enfoque e seu uso do filme histórico eram diferentes do meu.

A tese do professor Freire Ramos – dentre as que eu encontrei é a que melhor trabalha com esta relação – procura mostrar como o filme, *Os Inconfidentes*, falava da situação de fracasso e impotência da classe intelectual brasileira, especialmente após o AI5. Não discute, entretanto, os modos de construção dessa representação nem as implicações entre efeito de real/ficcionalidade que tal construção, baseada na história, acarreta.

Por isso, decidi manter minha escolha sobre os filmes, até porque não estava trabalhando apenas com *Os Inconfidentes*. A partir dos três filmes anteriormente citados, pretendia inicialmente demonstrar como este movimento de libertação nacional, e em especial a figura de

---

<sup>5</sup> RAMOS, Alcides Freire. *O canibalismo dos fracos: história/cinema ficção - um estudo de Os Inconfidentes (1972, Joaquim Pedro de Andrade)*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em História). Departamento de História da USP, 1996.



Tiradentes, foram cinematograficamente ressignificados com uma intenção simbólica contestadora da ditadura militar, embora nem sempre essa intenção superasse a representação oficial.

Isso porque esses três longas-metragens já são devedores da construção historiográfica sobre os assuntos abordados. Esta condição não impediu que os diretores, logicamente, buscassem visões diferenciadas para a construção de seus filmes, busca essa que a própria liberdade de criação artística reforça. Por outro lado, a instrumentalização e a dubiedade com que a historiografia trata a Inconfidência Mineira e, mais especificamente, a figura de Tiradentes fizeram-me optar pelos filmes que enfocavam este evento histórico e este personagem já mítico no imaginário popular, pois tais fatos possibilitam que se explorem as ambigüidades e as lacunas históricas, permitindo-nos, assim, perceber melhor as relações entre real histórico e ficção cinematográfica.

Obter os filmes foi uma história à parte. O mais antigo deles, *Os Inconfidentes*, eu havia assistido na Tevê Cultura em 1996, na época em que se comemorava a Independência do Brasil. Em seguida, o filme foi lançado em vídeo pela CIC, conforme a cópia original que está depositada na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi esta cópia em vídeo que eu utilizei para minhas análises.

Os outros dois filmes, *O Mártir da Independência*, *Tiradentes* e *Ladrões de Cinema*, não se encontram em cinemateca alguma. O filme de Coni Campos possui uma cópia do original em 16mm, completa, e outra em 35mm, incompleta, que estão guardadas junto com o negativo no setor de filmes da FUNARTE, no Rio de Janeiro. A cópia em 16mm está disponível para os pesquisadores que quiserem assisti-la no local, o que não é suficiente para uma análise mais apurada. Daí a necessidade que tive de contatar o produtor do filme a fim de obter uma autorização para fazer uma telecinagem (ou seja, fazer uma cópia em vídeo) a partir da película em 16mm.

Para obter o terceiro foi necessário a intervenção do acaso! Após procurar a família do falecido diretor, Geraldo Vietri, (aliás, os outros dois diretores citados também estão mortos), pude contatar o produtor do filme. Ele informou-me que no início dos anos 80 todo o material referente à película – negativos, cópias em 35mm – haviam sido entregues a uma empresa para que *O Mártir da Independência*, *Tiradentes* fosse lançado em vídeo.

Passado o tempo contratual em que o filme ficaria em poder da empresa de vídeo, o produtor foi buscar o material e descobriu que a empresa fechara e desfizera-se de tudo! Mas como o filme havia sido efetivamente lançado em vídeo, a questão era localizar uma vídeo-locadora que ainda possuísse uma cópia, pois é muito comum utilizar fitas

antigas ou que circulam pouco para gravar filmes pornográficos (!) e, assim, aproveitar o selo de autenticidade. Um amigo, entretanto, encontrou uma cópia em vídeo do filme numa loja que vende fitas usadas em São Leopoldo (RS).

A fita que eu mandei telecinar, *Ladrões de Cinema*, e a fita lançada pela CIC, *Os Inconfidentes*, correspondem aos originais que se encontram na FUNARTE e no MAM, respectivamente. Quanto ao *Mártir da Independência*, *Tiradentes*, também com o selo da CIC, é impossível determinar alterações, pois o próprio original está desaparecido (ou mais provavelmente destruído).

Os negativos que localizei são os únicos, e sobre eles não encontrei qualquer informação sobre modificações posteriores, com ou sem a autorização dos diretores. *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro, possui cópias em mais de uma cinemateca, mas não tive oportunidade de compará-las. Já todo o material sobre *Ladrões de Cinema*, de Coni Campos, está concentrado na FUNARTE que no entanto não é uma cinemateca, mas sim o antigo prédio da EBRAFILME, empresa estatal criada durante o regime militar com a função de produzir e distribuir os filmes brasileiros, e que muitas vezes acabava armazenando este material. E lá eles não possuem nenhuma informação sobre este tipo de assunto.

Obtidos os filmes e determinadas as condições materiais de sua existência, uma nova questão surgia:

determinar um método para analisar o filme histórico. A escolha de um método corresponde a uma escolha anterior no campo teórico. E embora eu já tivesse uma leitura básica sobre o tema central da minha tese, senti necessidade de aprofundar esta mediação entre cinema e história, principalmente no que diz respeito à questão do filme histórico.

Embora qualquer filme ficcional possa ser utilizado como fonte da história, pois como disse antes ele traz consigo o referencial de sua época, o filme histórico apresentou-se a mim como uma possibilidade de tratar as relações entre real/imaginário, história/ficção, e desse modo ver como as "verdades históricas" eram resgatadas, representadas, interpretadas na tela.

Como os filmes históricos que analiso foram produzidos numa época de ditadura, de censura, também interessava-me ver esta relação entre passado/presente, ou melhor, o modo como o passado pode ser mobilizado e ressignificado para falar do presente.

Tal postura impunha-me trabalhar com o próprio filme, analisá-lo, a fim de tentar encontrar os eixos de organização de sua mensagem. Buscava aquilo que Walter Benjamin chama de uma "*historiografia inconsciente*", ou seja, os desejos velados, os medos, as dúvidas, as incertezas, os projetos utópicos. Desse modo eu poderia fazer

surgir a significação, dissimulada ou não, que a criação artística carrega.

E foi ao próprio Benjamin que eu retornei, a fim de dar continuidade ao meu projeto de analisar o filme em si. Para se analisar a representação imagética é preciso desmontá-la em suas partes constituintes; tal processo é o que Walter Benjamin chama de princípio de montagem que juntamente com a imagem dialética formam "a base de sua *historiografia*".<sup>6</sup> O filme é constituído de fragmentos que isolados não possuem sentido completo, pois seu significado só se torna transparente quando eles são agrupados, "colados" lado a lado formando um discurso inteligível.

Na fase de produção do filme, o cineasta pode optar, segundo Marcel Martin, por fazer uma montagem narrativa ou expressiva. A narrativa procura unir planos que possuem conteúdo factual de uma maneira lógica ou cronológica,

*"e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador)".<sup>7</sup>*

---

<sup>6</sup> BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo : FAPESP/EDUSP, 1994, p.88.

<sup>7</sup> MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo : Brasiliense, 1990, p.132.

Este tipo de montagem é mais afeita ao cinema naturalista, em especial aos que seguem uma visão de história linear, pois nos faz seguir a progressão da narrativa sem nos causar qualquer desconforto ou reação intelectual.

A montagem expressiva, no entanto, pretende produzir *"um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou uma idéia; já não é mais um meio, mas um fim"*.<sup>8</sup> É essa possibilidade de criar um novo sentido através da justaposição de imagens que Eisenstein vai chamar de montagem dialética.<sup>9</sup> Dessa forma, é possível produzir no espectador uma constante ruptura de pensamento, que o leva a conceber novos significados para o que vê na tela, extrapolando-o. Esse tipo de montagem também será chamada por Martin de intelectual ou ideológica, o que explicita bem a intenção de enviar uma mensagem cifrada para o espectador. Para Benjamin essa será a montagem por contraste (que Adorno chamará de montagem em forma de choque), pois através de *"contraste, antítese e choque provoca a irrupção imediata do despertar"*.<sup>10</sup> É uma das técnicas benjaminianas de despertar fantasmagorias.

---

<sup>8</sup> MARTIN, loc. cit.

<sup>9</sup> EISENSTEIN, Sergei M. *Teoria y técnica cinematográfica*. Madrid : Rialp, 1958.

<sup>10</sup> BOLLE, op. cit., p.97.

Além desses dois modelos de montagem, Benjamin<sup>11</sup> refere-se a um terceiro: a montagem por justaposição, cujo significado vai além daqueles acima expostos. Walter Benjamin diz que o cinema cria uma natureza ilusória de segundo grau, pois é o resultado de uma montagem. Essa natureza, que fala para a câmera, é diferente daquela captada pelo olho humano, pois a câmera pode perceber nuances diferentes do real. Daí porque o

*"princípio cinematográfico da montagem – que pode ser combinado com os procedimentos do trabalho onírico – torna-se um meio muito adequado para a investigação do imaginário coletivo".<sup>12</sup>*

Esse imaginário coletivo, segundo Benjamin, mostra-se mais claro quando se analisa a montagem por justaposição, obtida através da fusão de duas imagens, onde sobre uma imagem que se vai desvanecendo na tela (*fade out*) uma outra é superposta (*fade in*).

Marc Ferro vai chamar esse processo de passagem sutil de um plano para o outro de fusão encadeada, afirmando que é através desse exercício rebuscado que se pode observar claramente no filme uma *"manipulação especial entre a montagem e a revelação"*.<sup>13</sup> Isso porque através do processo de

---

<sup>11</sup> BENJAMIN, *apud*: BOLLE, op. cit., p.92.

<sup>12</sup> BENJAMIN, *apud*: BOLLE, op. cit., p.92.

<sup>13</sup> FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992, p.46.

justaposição o diretor, mesmo inconscientemente, organiza as cenas de tal modo que a significação da primeira se completa na segunda cena. Por isso, ele diz que "*há mesmo uma ideologia da escritura, da utilização da câmera ao nível da pura 'técnica'*".<sup>14</sup>

Mas a montagem, em cinema, não se restringe apenas à organização formal dos planos entre si. Toda a concepção do que aparece dentro do quadro (ou seja, personagens, indumentária, falas dos personagens, músicas, móveis e utensílios, iluminação) demandam um processo de montagem, de organização interna, e que produz um significado (explícito ou não).

No caso do filme histórico, os próprios eventos selecionados e organizados, segundo os critérios narrativos do roteirista, do diretor, do montador, enfim, revelam um processo de montagem preliminar. O processo de montagem, portanto, perpassa o filme desde sua concepção até a sua finalização. Determinar o fio condutor destes procedimentos implica desmontá-lo, desestruturá-lo, descosturá-lo, até se chegar novamente ao princípio, e assim tentar decifrar as suas motivações iniciais.

Esses procedimentos metodológicos de análise permitiram-me interpretar as alegorias e metáforas, além das citações feitas nos filmes, e assim traçar um quadro da visão

---

<sup>14</sup> FERRO, op. cit., p.46.



que os cineastas tinham do seu próprio momento histórico. Também propiciaram detectar a visão de história por eles transmitidas, bem como saber de que modo a ideologia dominante era por eles filtrada e, conseqüentemente, reproduzida no seu trabalho. Ou, numa outra medida, como eles reproduziam as expectativas, os desejos e os anseios da coletividade.

No entanto, utilizar o filme como fonte histórica não é apenas analisá-lo formalmente em suas partes técnicas e narrativa. É preciso resgatar a própria concepção de feitura do filme: o momento histórico em que ele é feito, as motivações, as fontes históricas em que se apóia, para que com isso se possa atingir com maior precisão a própria visão de história que perpassa a película.

Foi justamente para ampliar esta compreensão do filme que realizei, por um lado, leituras sobre os anos 70, fossem textos memorialísticos ou historiográficos, que me permitiram reconstruir o momento histórico em que os filmes foram produzidos. Por outro lado, empreendi uma revisão historiográfica sobre a Inconfidência Mineira e sobre Tiradentes, buscando ver as formas como estes temas foram diferentemente significados através do tempo. Estas visões, que perpassam a historiografia, afetam também as produções artísticas que se apropriaram, para suas representações, deste fato histórico. Foi visando, portanto, a busca dos múltiplos enfoques sobre os temas, que pudessem ter

influenciado os realizadores cinematográficos, que empreendi a referida análise historiográfica, ficando de fora do âmbito desse trabalho a pretensão de reescrever a história da Inconfidência Mineira ou do período militar.

Para compreender melhor a representação construída pelos filmes, também foram utilizados para fins de análises os respectivos roteiros; as críticas publicadas sobre os filmes; os *Autos de Devassa* e demais textos utilizados para a confecção dos roteiros (conforme especificados nos créditos de cada película). O entrecruzamento de todos eles, através do processo de montagem, é que me possibilitou atingir o imaginário da própria época.

Embora este trabalho já fosse bastante extenso, minhas leituras específicas sobre cinema-história deixavam-me entrever que entre o trabalho – estruturado na minha cabeça – e as discussões sobre o tema, havia uma lacuna, uma série de imprecisões e de indefinições teóricas.

A leitura sobre a relação entre cinema e história iniciou pelas poucas traduções de textos franceses que há no Brasil e encaminhou-se para os autores brasileiros, também poucos, que se debruçaram sobre o tema. Procurei, ainda, fazer um levantamento das teses e dissertações defendidas na área sobre a relação cinema-história. Encontrei apenas duas dissertações: a de Cláudia Petenuzzo Meyer,<sup>15</sup> defendida na

---

<sup>15</sup> MEYER, Cláudia Petenuzzo D. *Um estudo sobre a relação entre o cinema e a história*. Porto Alegre, 1993. Dissertação

PUCRS em 1993, e a de Sheila Sharzman,<sup>16</sup> defendida na UNICAMP em 1994. A primeira tenta traçar um histórico da inserção do filme como fonte da história, mas sem maiores desdobramentos teóricos sobre a questão. A segunda analisa o trabalho de Elia Kazan, porém prendendo-se mais a narratividade do filme do que demonstrando como se dá essa relação cinema-história.

Essas duas dissertações, portanto, embora corajosas e pioneiras, também não discutem a questão sobre um método de análise para o uso do cinema na história, nem a interpenetração real/imaginário no cinema, em especial no filme histórico, que é um dos objetivos centrais dessa tese. Porém, foi na própria França, durante uma estadia de cinco meses com uma Bolsa de Doutorado Sandwich da Capes (Setembro/1998 a Janeiro/1999), que pude completar o balanço bibliográfico sobre o assunto.

A maioria são artigos publicados em revistas especializadas em cinema ou história. Os livros, como no Brasil, são em menor quantidade. Aliás, o que também pude constatar nessa curta estadia de pesquisa, foi a quantidade de textos mal-citados nos trabalhos brasileiros, seja quanto à referência do número ou do ano da publicação, ou quanto às páginas dos artigos. Apesar disso, as referências

---

(Mestrado em História). PPG em História do Brasil da PUCRS, 1993.

<sup>16</sup> SHARZMAN, Sheila. *Como o cinema escreve a história: Elia Kazan e a América*. Campinas, 1994. Dissertação (Mestrado em História). Programa da Pós-graduação em História da UNICAMP, 1994.

bibliográficas que possuía permitiram-me chegar a muitas outras.

Na maior parte desta bibliografia, percebe-se a dificuldade do historiador em trabalhar com algo cuja técnica ele compreende ou conhece pouco. Daí que senti a necessidade de, dentro do meu próprio trabalho, traçar mais claramente os caminhos por onde eu estava trilhando. Com isso, as pretensões da tese cresceram um pouco, mas sem perder de vista o fato de que eu pretendia realizar na prática uma análise do filme como fonte histórica.

Fazer crescer a questão teórica, no entanto, não me parece ter sido um erro (ou um exagero), pois parecia-me impossível continuar analisando um objeto quando ele se apresentava tão indefinido teoricamente. O resultado de todo esse trabalho é a tese, como ora ela se apresenta.

No capítulo 1, procuro estabelecer uma base epistemológica de aproximação entre o cinema e a história a partir da questão do efeito de real, que perpassará todo o trabalho. Na primeira parte do capítulo, traço um levantamento das dificuldades em aproximar as duas áreas e de como isso se tornou possível, de um lado, a partir das mudanças ocorridas dentro do campo da história, de outro, do reconhecimento da função social do cinema. Na segunda parte, procuro ver os diferentes modos pelo qual o sentido se constitui no cinema e na história. Na terceira parte, à medida que averiguo o modo como os historiadores lidam com

o cinema, procuro precisar os conceitos com os quais estou trabalhando, e assim estabelecer os meus próprios parâmetros de análise.

No capítulo 2, aprofundo-me especificamente sobre o filme histórico. No primeiro subtítulo, vejo como o cinema reconstitui a história a fim de aumentar seu efeito de real; faço um levantamento dos problemas que existem em se plasmar a história em imagem, e apresento as distintas fases do filme histórico, que vai se modificando conforme muda sua função social. No segundo subtítulo, transporto essas questões para a análise do filme histórico brasileiro, detendo-me especialmente nos anos 70. Por fim, no terceiro subtítulo, trato das diversas reconstituições cinematográficas sobre a figura de Tiradentes.

No capítulo 3, trabalho com as diferentes construções sobre Tiradentes e a Inconfidência Mineira, procurando explorar o modo como se criam distintas imagens para um mesmo objeto, e ao mesmo tempo verificando como a essas imagens estão sempre agregados os componentes do imaginário que perpassam o tema. Para isso, analiso primeiro a produção historiográfica, especialmente a que serviu de base para a escrita dos roteiros dos três filmes a serem analisados. Em seguida, perpasso a produção artística (poemas, peças teatrais e peças iconográficas) que igualmente serviu de base para as películas, ajudando a moldar a caracterização de Tiradentes e de sua luta. Por

último, concentro-me nos próprios componentes que tornam a figura de Tiradentes um mito político moderno ainda vivo, e que se presta para ser utilizado em diferentes lutas, políticas e sociais, motivo pelo qual é passível de ser instrumentalizado por projetos às vezes antagônicos.

No capítulo 4, trabalho com os três longas-metragens produzidos nos anos 70. Analiso a construção da figura de Tiradentes através dos filmes, procurando explorar os modos como são interpenetrados fontes históricas, fontes artísticas e imaginário e quais os meios utilizados pelos diretores para ampliar o efeito de real e assim obter a adesão do público a sua versão da história. A partir dessa leitura que o presente faz do passado, busco as brechas por onde a realidade dos anos 70 se insinua através daquele fato histórico.

Os textos de apoio usados no trabalho estão divididos em duas etapas: referências bibliográficas e bibliografia recomendada. Nas referências bibliográficas estão contidos apenas os textos expressamente citados. Na bibliografia recomendada estão aqueles que mais incisivamente ajudaram a formar minha concepção teórica e historiográfica, além dos demais textos que fui encontrando sobre os diversos assuntos que abordei, mas que por uma questão de seleção não foram necessariamente incorporados à redação final da tese.

Os Anexos são basicamente ligados à produção artística sobre Tiradentes e a Inconfidência Mineira. No primeiro estão as fichas técnicas dos filmes analisados; no segundo, uma relação de quadros e gravuras que nos permitem visualizar melhor o uso constante que se fez do assunto durante a ditadura; no terceiro, a relação dos filmes citados ao longo da tese; no quarto, uma letra de música sobre Tiradentes que é a mais popular sobre o tema, e por fim, no quinto anexo, apresento algumas representações iconográficas sobre Tiradentes e a Inconfidência Mineira.

## APROXIMANDO CAMPOS

### 1.1 Abrindo Espaço: O Cinema e a História

Para a nova sociedade que se forjou durante o século XIX foi necessária uma nova forma de pensamento, despojada dos misticismos, das crendices populares, da religiosidade obscurantista. O racionalismo científico, filho do Iluminismo do século XVIII, buscava a explicação objetiva, matemática, sobre os fatos da vida, independentemente de que ordem eles fossem.

O filósofo Michel Pecheux diz que o projeto de um saber que unificaria esta multiplicidade heteróclita das



coisas-a-saber em uma "estrutura representável homogênea" tinha por finalidade explicitar a estrutura do real "fora de toda falsa aparência", e ao mesmo tempo de lhe assegurar "o controle sem risco de interpretação".<sup>17</sup>

Explicar pela razão, com base na pesquisa científica, ou seja, a partir da aplicação de um método demonstrável, explicável, reproduzível foi o grande desafio e o grande desejo daquela sociedade que mitificou a razão e o poder explicativo dessa. É evidente que esse poder onipotente da razão já encontrou muitos críticos durante o próprio século XIX, como foi por exemplo o caso do Romantismo, de historiadores como Michelet, ou, no final do século, de pensadores como Sigmund Freud ou Marcel Mauss, que falam do inconsciente, das representações e do imaginário. A questão a ser colocada, porém, é que a partir deste momento a razão tornou-se padrão de cientificidade.

Para a história, que começava a se estruturar como área do saber, isso significou uma seleção das fontes que seriam utilizadas para se atingir a explicação do passado. As fontes são os vestígios do que foi, são as marcas que permitem reconstruir os acontecimentos de outras épocas. Por isso, para o historiador, fonte implica algo que encerra a verdade, pois é ela que o levará a reconstruir os fatos, o mais fielmente possível, e deles extrair sua significação

---

<sup>17</sup> PECHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas : Pontes, 1990, p.35.

histórica. Para aquele profissional, apoiado exclusivamente na razão, isso significou aceitar basicamente aquelas fontes que tivessem sido produzidas racionalmente, como por exemplo um texto de caráter oficial, ou de natureza administrativa ou política.

De fora do rol dos materiais utilizados como fonte do conhecimento histórico ficaram todos aqueles que trouxessem a marca da fantasia, da sensibilidade, da invenção artística, pois acreditava-se que a partir deles não era possível se produzir um conhecimento objetivo, científico, racional e aceitável dentro dos novos cânones que conduziam as pesquisas nas mais diversas áreas. No entanto, é sempre bom lembrar o filósofo Gaston Bachelard<sup>18</sup> que, por seu turno, diz que na base do conhecimento científico, mesmo o mais "duro", encontramos sempre a presença da imaginação criadora.

Porém, até que tal postura se tornasse aceitável e fosse incorporada pelos intelectuais de forma ampla, o cinema permaneceu excluído do rol das fontes históricas.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> BACHELAR, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Puf /Presses Universitaires de France, 1992.

<sup>19</sup> Sobre o conceito de fontes históricas ver : LE GOF, Jacques. Documentos/Monumentos. IN : *Enciclopédia Einaudi*. Porto : Imprensa Nacional/Casa da Moeda, v. 5, p.95-105, 1984. Uma outra discussão sobre a inserção do cinema como fonte histórica ver : KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. IN: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p.237-250, 1992.

Além disso, contribuiu para essa exclusão a "condição social" do cinema.

Desde seu nascimento, o cinema sofreu o desprezo dos intelectuais e dos artistas de outras áreas, pois foi no meio popular que ele encontrou seu público. Depois de freqüentar as salas e os salões elegantes, o novo invento cansou os olhos e o gosto do requintado espectador, e foi atrás de um novo público, encontrando-o nas feiras e parques onde projetistas ambulantes exibiam as "vistas animadas". O sucesso junto a estas camadas populares fez com que o cinema fosse considerado uma arte menor, um "*espetaculo de párias*", como apregoou Georges Duhamel no início do século. Para ele, o cinematógrafo era "*uma máquina de idiotização e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis exploradas por seu trabalho*".<sup>20</sup>

Devido a esta postura, o cinema não fazia sequer parte do universo mental do historiador, quiçá do seu ofício.<sup>21</sup> Criaram-se, assim, vários entraves que impossibilitavam o filme de ter acesso a esse campo das fontes ditas históricas, e que podem ser agrupados em três grupos básicos:

---

<sup>20</sup> DUHAMEL, George. Apud : FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992, p.83.

<sup>21</sup> Ver: SILVA, Luiz F. Werneck da. Do desprezo ao temor: o filme como fonte para o historiador. IN : *História em Cadernos*, Rio de Janeiro, IFCS/UFRJ, v. II, nº 1, p.7-9, jan./agosto, 1984.

1. a disputa entre um conhecimento objetivo, perpassado pela razão, e outro subjetivo, perpassado pela sensibilidade e pela simbologia típica das linguagens não-verbais;
2. um preconceito cultural que via o cinema como uma arte menor, e portanto sem relevância como fonte do conhecimento da própria sociedade;
3. a própria complexidade da imagem cinematográfica, que constrói seus sentidos a partir do entrecruzamento de diversos elementos, todos de naturezas distintas.

Essas dificuldades todas referem-se à relação do historiador com a escolha de suas fontes de pesquisa, a fim de produzir um trabalho científico que seja demonstrável, explicável, reproduzível, devido ao critério que pretende opor, diferenciar fontes permeadas pela objetividade daquelas perpassadas pela subjetividade. Embora o cinema implique a utilização de todo um arsenal de equipamentos técnicos (e que dependem do uso da razão para serem criados), o produto final deste processo está ligado à sensibilidade, à criação artística. E arte não é considerada razão, apenas inspiração, sem que com isso se leve em conta o fato de que o artista produz seu trabalho com base numa técnica, reproduzível e explicável, e que ele se utiliza dessa técnica não apenas para obter efeitos (visuais, sonoros,

estilísticos), mas também para expressar suas idéias, seus desejos, suas preocupações. No entanto, a idéia de um artista dando vazão a sua imaginação, a sua potencialidade criativa, avesso a todas as formas e fórmulas do cientificismo, era o suficiente para relegar à obscuridade todo produto do trabalho artístico. Arte tornou-se sinônimo de ornamento, de enfeite. Mas um enfeite perigoso, ou não haveria necessidade de censura. Censura esta que o cinema, mesmo sendo considerado uma arte voltada apenas aos párias, não deixou de sofrer desde o seu nascimento.

O preconceito cultural e social que envolvia esta nova forma de comunicação só arrefeceu-se a partir dos anos 60, com a atuação dos críticos do *Cahier du Cinéma*. Eles contribuíram para a mudança do estatuto social do cineasta, que passou a ser considerado um intelectual, assim como um escritor ou um filósofo.<sup>22</sup> Após essa mudança, o cinema começou a ser visto como produção artística e portanto a fazer parte dos hábitos da maioria dos intelectuais.

No entanto, para que o cinema pudesse ser usado pela história e para que fosse possível analisá-lo, era necessário mudar a própria concepção do pensamento histórico, quiçá do próprio modelo de pensamento. O historiador Antônio Ribeiro de Oliveira Júnior lembra que

---

<sup>22</sup> FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. IN : BURGUIÈRE, André. *Dictionnaire des sciences historiques*. Paris : Presses Universitaires de France, p.132-135, 1986, p.134.

*"há uma certa instituição histórica que impõe como forma única de conhecimento do real o uso da língua, nas duas formas de sua expressão: a linguagem oral e a escrita. (...) Estariam postas em um segundo plano todas as outras formas de linguagem".<sup>23</sup>*

Neste segundo plano estariam, logicamente, as imagens. Um primeiro passo em direção a uma mudança teórico-metodológica no campo da história foi dado pelos historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre, que em fins dos anos 20 reivindicaram o uso de novas fontes a fim de se ampliar as possibilidades do conhecimento histórico. Com isso, tornava-se possível o uso do cinema pela história. Possível, mas não viável devido ao preconceito social que o envolvia, e que só foi vencido quando o cineasta passou a ser considerado um intelectual, conforme dissemos antes.

Ao mesmo tempo, a importância social que o cinema adquiriu neste século impedia os pesquisadores das mais diversas áreas, não só os historiadores, de continuarem negando a importância desta forma de expressão já centenária. O cineasta e professor de cinema, Jean-Louis Comolli, é enfático ao afirmar que o cinema não está apenas inserido na história, ele próprio já é história, pois funciona como arquivo imagético:

---

<sup>23</sup> OLIVEIRA JR., Antonio Ribeiro. A imagem como discurso. IN: OLIVEIRA JR., Antonio Ribeiro & CARDOSO, Ciro Flamarion. *Também com imagem se faz história*. Cadernos do ICHF, Rio de Janeiro, UFF, n. 32, p.1-38, setembro, 1990, p.23.

"filho deste século, onde triunfa o espetacular, o cinema é ao mesmo tempo objeto e agente desse triunfo, ele é o empreendedor e o arquivista, o ator e a memória".<sup>24</sup>

Faltava, entretanto, uma mudança significativa no modelo de pensamento histórico, e esta processou-se a partir dos anos 60, com o desmantelamento dos modelos teóricos universalizantes e explicativos do real, que perduravam desde o século XIX. Com o desmoronamento da utopia racionalista, viu-se que o real compunha-se de muitos outros elementos além daqueles até ali trabalhados;<sup>25</sup> os sonhos, as utopias, as irracionalidades todas também compunham o espaço do real, malgrado as crenças racionalistas, pois que continuam a guiar também o agir humano. Assim, a partir do momento em que a história questiona seus próprios posicionamentos e fundamentos, dando-se conta de que um documento escrito é igualmente tão manipulável quanto as imagens, foi possível abrir-se espaço para o uso do cinema dentro do campo da história, e não apenas para a História Cultural – que é o caso desse trabalho – mas também para a História Social, ou Econômica, ou Política.

---

<sup>24</sup> COMOLLI, Jean-Louis. *Le miroir a deux faces*. IN: COMOLLI, Jean-Louis & RANCIERE, Jacques. *Arrêt sur Histoire*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1997, p.13.

<sup>25</sup> Ver, por exemplo, a discussão de Michel Zaidan Filho. *A crise da razão histórica*. Campinas : Papyrus, 1989. Ou ainda a de Roger Chartier. *A história hoje : dúvidas, desafios, perspectivas*. IN : *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p.97-113, 1994.

Os historiadores Pierre Guibbert e José Baldizzone defendem essa possibilidade, pois para eles

*"se o cinema não pode recontar a história, ele oferece, graças à representação da história que propõe, uma documentação original, específica, onde se experimentam as mentalidades de uma época: a esse título ele suscita um conhecimento inédito, ou pelo menos uma releitura das fontes tradicionais".<sup>26</sup>*

É o que pensa também outro historiador, Martin A. Jackson,<sup>27</sup> que afirma ser o filme o depositário do pensamento do século XX, pois reflete amplamente a mentalidade dos homens e mulheres que o realizaram. E mesmo ele advertindo que *"o que o cinema pode oferecer é uma visão limitada, uma imagem fugidia, que é sempre incompleta e às vezes enganosa"*, ele ainda assim acredita que o cinema pode dar *"indicações válidas sobre a cultura e as idéias de uma sociedade determinada"*.<sup>28</sup>

Atento às discussões, aos interesses, às necessidades do seu momento, o cineasta procura representar estas questões no seu filme, até porque elas também pertencem ao seu universo de questões. Dessa forma, o filme acaba sendo

---

<sup>26</sup> BALDIZZONE, José & GUIBBERT, Pierre. Cinéma et histoire du cinéma. IN: *Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n. 35-36, p.2-4, automne, 1982, p.3.

<sup>27</sup> JACKSON, Martin A. El historiador y el cine. IN: ROMAGUERA, Joaquim & RIAMBAU, Esteve (Orgs.). *La historia y el cine*. Barcelona : Fontamara, 1983. p.14. As traduções do espanhol são de minha responsabilidade.

<sup>28</sup> JACKSON, op. cit., p.15.



o aporte que percebe, condensa, materializa pela imagem as preocupações de sua época, ao mesmo tempo em que fixa na tela um retrato da própria época. E assim, à distancia, podemos (re)viver um dado momento histórico, perceber seus mecanismos de funcionamento, as dificuldades daquele presente, bem como a forma de ver a vida. Podemos, enfim, captar seu imaginário.

Se a importância social do cinema já está estabelecida, e a questão de o cinema ser uma fonte de caráter subjetivo, sobre a qual pesa um preconceito cultural e social, também já está parcialmente resolvida, a complexidade do cinema ainda assusta o historiador.

Um filme é o resultado da combinação de vários elementos técnicos e artísticos. Daí, como analisar algo cujo significado é composto pelo entrecruzamento de imagem, movimento, angulação de câmera, cor, luz, som, música, palavra, indumentárias...? É impossível analisar, por exemplo, apenas o aspecto verbal do cinema – o texto, as falas dos personagens – e não ver sua inserção na cena, o modo como é dito, as relações e as interações com os outros elementos cênicos e dramáticos, pois isso significa analisar o filme pela metade, seccionar seu significado e assim não apreendê-lo na sua totalidade.

Esse desconhecimento em como lidar com as múltiplas possibilidades da imagem, às vezes ambíguas, às vezes fugidias, restringe o acesso do historiador ao arquivo

fílmico, pois ele geralmente não tem formação técnica específica que o habilite a compreender e a analisar todos esses elementos. Para não cair no lugar comum de repetir a narrativa sem avançar nas possibilidades de sua significação, o historiador precisaria, antes de trabalhar com o filme, estudar os elementos da escrita cinematográfica. Ou seja, precisaria adquirir um conhecimento específico que tornasse seu trabalho com o filme proveitoso, que fosse além das opiniões pessoais, essas sim apenas de cunho subjetivista.

Entretanto, essas três questões, até aqui analisadas, são para mim os aspectos mais evidentes da exclusão do cinema, até bem recentemente, do rol das fontes históricas, pois estão ligadas aos critérios que os historiadores utilizam para escolher seus materiais de pesquisa.

O que eu considero como a questão intrínseca, porém menos evidente, para explicar essa exclusão é algo gerado pela própria natureza do cinema: é a sua propriedade de fazer substituir a verdade pela verossimilhança. Isso, para o historiador, coloca em xeque seu próprio projeto intelectual – explicar o que é – pois o cinema abandona o conceito de verdade, trocando-o pelo de verossímil e com isso passa a explicitar outros ângulos do real e, conseqüentemente, da história.

Diferentemente de outras artes, onde o referente é descrito, reconstruído por um artista, seja por exemplo na literatura, na pintura, na escultura – ação essa que explicita a ação artística sobre o real, pois por mais exaustiva que seja a descrição, por mais precisa que seja a figuração, este ato não reconstitui o objeto como tal –, no cinema o referente coincide com a representação. Com isso, tem-se a ilusão de que a construção do objeto do discurso não partiu da imaginação de alguém. O que está representado é o próprio real; produz-se, assim, uma ilusão referencial chamada de efeito de real: a narrativa cinematográfica parece não descrever o real, mas sim apreendê-lo para apresentá-lo, intacto.

O cinema possibilita, portanto, uma apresentação, uma apreciação realista do referente, que se coaduna com a noção de real moderna conforme estabelece Roland Barthes: ou seja, o real não parece, o real é de determinada forma.<sup>29</sup> Isso acontece por que no cinema a referência ao real é direta, aparentemente sem mediações. Embora o conceito de Barthes tenha sido primordial para darmos início a este estudo, foi preciso alargá-lo a fim de que ele contivesse as novas possibilidades oferecidas pela imagem cinematográfica.

Assim, diferentemente de Barthes, que usa esse conceito para descrever alguns momentos em uma narração onde

---

<sup>29</sup> BARTHES, Roland. L'effet de réel. IN: *Communications*, Seul, n. 11, p.84-89, 1968, p.88.

aparece um objeto ou situação que provocam a irrupção do real, no cinema cria-se a sensação de que aquilo que está sendo mostrado é o real devido à semelhança com o representado. Ou seja, o cinema é uma "escrita" que trabalha com a internalização do verossímil, e atualmente são as verdades construídas a partir desse universo verossímil que, em última análise, dão sentido ao mundo.

A imagem cinematográfica mudou a idéia de verossimilhança, pois nela existe coincidência entre o objeto representado (o referente) e a sua representação. E é a partir da idéia de verossimilhança – aquilo que é semelhante à verdade – que o efeito de real se estabelece no cinema, criando seus sentidos.

Esse efeito de real é produzido pela própria característica técnica do cinema que, conforme se sofisticava, amplia ainda mais tal efeito devido à verossimilhança com o mundo concreto. Embora o cinema seja, em última análise, uma seqüência de fotos justapostas, projetadas a uma certa velocidade, a imagem cinematográfica não reproduz apenas a forma, como o faz a fotografia. Ela é plena de movimentos: na tela, os atores andam, param, correm, dançam, gesticulam, enfim, seus movimentos são semelhantes aos das pessoas no mundo real. Dentro do espaço ficcional, limitado pela tela, os atores interagem entre si, se beijam, se abraçam, brigam, agindo também como na vida real. E esta reprodução do

movimento tal como ele se dá na concretude da existência é um dos mecanismos que produz o efeito de real.

A imagem cinematográfica, desde o final dos anos 20, tornou-se plena de sons: na tela as pessoas conversam entre si, falam sozinhas, escutam conversas alheias, ouvem música, ouvem os barulhos do cotidiano. Ou seja, também nesse campo é possível reproduzir a presença do som na vida real. Ao som e ao movimento, veio juntar-se ainda a cor, a partir de meados dos anos 30, reforçando o efeito de real e amplificando a verosimilhança da imagem cinematográfica. Matriz e duplo parecem coincidir plenamente. O rosto, o gesto, a voz do ator estão lá reproduzidos, e é como se estivéssemos vendo o próprio ator e não uma representação dele.

Esse grande número de elementos técnicos e artísticos com os quais o cinema lida afetam diretamente o emocional do analista, devido ao efeito de real que eles produzem. E isso dificulta o distanciamento necessário para que se produza um conhecimento de fundo científico, racional. Afinal, como se manter analiticamente distante de algo que foi produzido para envolver emocionalmente o espectador?

É devido ao efeito de real que, por um lado, temos a ilusão de vivenciar o passado como se fosse presente, e, por outro, temos a sensação de estarmos sendo manipulados em nossos julgamentos, em nossas emoções, como se o cineasta tivesse o propósito consciente de iludir o espírito do

indefeso público. Ou seja, o filme aparece como manipulação tanto de conteúdo quanto de sentimento. A imagem cinematográfica parece ter um caráter ora ambíguo (é algo que insinua outra coisa além daquilo que mostra), ora ambivalente (ela é o real e o não-real, é o representado e a representação).

De fato, o que confunde o público é o efeito de real, resultado das operações técnicas do cinema que, dia a dia, vem se especializando em recriar a realidade a fim de dar a ela um aspecto mais e mais verossímil. Essa sensação de estarmos sendo induzidos nas nossas emoções (rimos e choramos com os personagens, torcemos por eles, sentimos raiva e admiração) é produto do efeito de real, que torna a imagem projetada na tela uma extensão de nossas vidas. O próprio ambiente escuro das salas de exibição facilita esta identificação, pois, completamente distanciados e desligados do mundo externo, passamos a ver aquela representação como se fora a própria realidade. A escuridão da sala facilita-nos entrar neste mundo imaginário, mas ao mesmo tempo tão parecido com o nosso mundo concreto. Ou seja, o cinema é ainda a máquina mágica que provoca sedução e temor, e o efeito de real, que se experimenta quando se assiste a um filme, é o principal responsável por tais sensações.

O efeito de real assustava (e creio que ainda assusta), daí porque o cinema era visto com desconfiança tanto pela direita quanto pela esquerda, pois, como diz Marc

Ferro, "o filme parece suscitar, ao nível da imagem, o *factual*, por outro apresenta-se, em todos os sentidos do termo, como uma manipulação".<sup>30</sup> Ou seja, o autor fala justamente dessa envolvimento emocional que o cinema induz no espectador, pois por um lado parece invocar a concretude da vida, e por outro parece uma máquina demoníaca, programada para intencionalmente enganar.

Mas é sempre bom lembrar que cinema é espetáculo, é magia moderna produzida por equipamentos sofisticados, e como toda magia ela quer envolver, divertir, fazer pensar, mas não necessariamente enganar. Este sentimento nasce no espectador, que se sente indefeso frente à "ilusão realista" que o efeito de real provoca. É esse efeito que, como já dissemos, dificulta para o espectador manter-se distanciado emocionalmente do espaço de representação na tela, pois a narrativa é apresentada como real, e como tal vivenciada. O espectador sente-se participando da ação que se desenrola a sua frente, e muitas vezes é interpelado para isso. É o que ocorre, por exemplo, quando o ator, que está dentro do seu espaço de representação, dirige-se diretamente para a câmera, chamando a platéia para participar da ação que lhe é mostrada. Assim, ao mesmo tempo em que se estabelece um distanciamento entre real e ficcionalidade, público no

---

<sup>30</sup> FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? IN: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro : Martins Fontes, p.199-215, 1988, p.202.

cinema e representação cinematográfica, este espaço pode ser rompido, quebrado e o próprio público é convidado a participar da cena. O dentro e o fora da tela confundem-se, misturam-se, rompendo-se a distância entre real/ficção. Neste momento, a ficção interpela o real, obrigando-o a tomar partido, a posicionar-se, a adotar mentalmente uma atitude.

E se o espectador já se sente manipulado nas suas emoções, nos seus juízos durante a projeção do filme, devido ao efeito de real que ele produz, mais ainda sente-se nos momentos de fratura do ficcional em que ele (espectador) é convidado a entrar na tela. Dessa forma, ele acaba sendo conduzido a compartilhar dos posicionamentos apresentados. A reflexão à posteriori é que o fará interpretar o filme de uma outra forma, a fim de buscar outros significados, outros sentidos para a narrativa fílmica. Mas durante a exibição, dependendo da habilidade do diretor, o normal é seguir a história concordando com o ponto de vista do cineasta, mesmo quando ele, ao fazer uma reconstituição histórica, diz que procurou não se posicionar sobre os fatos narrados(!).



## 1.2 Construindo Sentidos

A construção de sentidos na narrativa fílmica envolve, como já disse, o intercâmbio entre elementos variados. Estes sentidos, por sua vez, nunca estão totalmente estabilizados, pois constroem-se junto com o público, a crítica especializada, a campanha publicitária, os prêmios que o filme recebe, os locais de exibição, as épocas em que filme é revisto... No entanto, o filme jamais perde os laços com sua própria época. Ao contrário, quanto mais distantes, melhor percebemos as relações e as interações entre um e outro. Através do filme, revivemos o passado, ouvimos os seus chamamentos, capturados que estamos pelo efeito de real.

No entanto, às vezes é difícil para o próprio cineasta perceber sua interferência sobre a narrativa e o modo como ele constrói os sentidos de seu filme, pois nem tudo é consciente. Muitas vezes, são os críticos que apontam os caminhos percorridos pelo diretor. Dificuldade ainda

maior sente o espectador na hora de buscar sentidos para a narrativa fílmica, pois o filme possibilita que se criem espaços de ambigüidades, indefinições, imprecisões, que interferem na leitura da mensagem, ou melhor, que a multiplicam. E é isso o que torna o filme um objeto de análise tão fascinante.

Esses espaços de ambigüidades, de indefinições, de opacidades criados pela narrativa fílmica nós podemos chamar de "brechas", e elas aparecem porque, por mais "controlada" que seja a forma, o sentido nunca é transparente ou unívoco, pois ele passa por uma interpretação daquele que, no caso, assiste ao filme. De mais a mais, forma e conteúdo estão sempre sujeitos a criarem ambigüidades de interpretação, motivo pelo qual um mesmo filme pode ser visto de maneira totalmente diferente por duas pessoas.

Parafraseando a análise que Maria Cristina Leandro Ferreira faz das indeterminações da língua, podemos dizer que um filme também não pode dizer tudo, pois não pode prever tudo. E são justamente por essas lacunas que a ambigüidade se insinua, fazendo revelar um outro conteúdo. E o que é justamente para ela a ambigüidade? É o espaço da resistência, *"um lugar de diferença com o sistema e um modo de se perceber melhor o sujeito que a produz e/ou a detecta"*.<sup>31</sup> Assim, pode-

---

<sup>31</sup> FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Nas trilhas do discurso: a propósito de leitura, sentido e interpretação. IEL/UFRGS. Texto Mímeo.

se perguntar: até que ponto um cineasta está endossando ou criticando determinado assunto? aceitando ou negando uma situação?

É por se parecer tanto com o mundo real que o filme aparece como um grande espelho que aceita as múltiplas reflexões, as interpretações variadas, semelhante a um caleidoscópio que, conforme vai girando, deixa entrever ângulos de representações e de análises antes despercebidos. O que se pode dizer é que o filme, assim como qualquer documento, à luz de novas questões apresenta diferentes respostas ou possibilidades novas de interpretação.

A falta de preparo do historiador para a utilização de materiais imagéticos é o que dificulta a ele determinar o modo como se dá a interação entre obra e sociedade. Daí a necessidade de se encontrar um método de análise válido para o ofício do historiador, bem como de explorar a interpenetração cinema-história.

Marc Ferro procura explicar que o filme se relaciona com a sociedade que o produziu segundo diversos eixos, pois ele age como um agente da história. Isso porque

*"suas ações sociais e políticas se exercem com tanto mais força que as instâncias ou instituições que, no controle da produção e da difusão, se querem portadoras de uma ideologia".<sup>32</sup>*

---

<sup>32</sup> FERRO, op. cit., 1986, p.132.

Ou seja, o cinema é um meio mais eficiente e eficaz na difusão de propostas e modelos de vida e de pensamento do que os próprios organismos interessados em fazê-lo conscientemente. E isso significa atentar para a importância social do cinema como socializador de idéias portadoras de sonhos, desejos, necessidades, utopias. Ferro também afirma que não são apenas os documentários e os cine-jornais que influenciam, mas também o cinema publicitário e o filme de entretenimento *"que se constituem de figuras que exercem uma ação pontual, não menos eficiente"*.<sup>33</sup>

Cedo os governos se deram conta de que tanto os filmes documentários quanto os filmes de ficção eram importantes veículos de glorificação do poder. Controlar ao máximo a realização de um filme a fim de se restringir o sentido, as possíveis análises e interpretações que dele derivem, tornou-se, assim, uma necessidade, principalmente dos regimes autoritários. Segundo Marc Ferro,<sup>34</sup> isso acontece porque o filme desde que se tornou arte passou a intervir na história e a ser usado para doutrinar pessoas e para glorificar personalidades ou instituições.

Num regime autoritário, este controle ideológico é mais ostensivo e visível, mas ele também ocorre num regime democrático, onde as empresas cinematográficas dependem dos grandes investidores para produzir seu filme, e é através

---

<sup>33</sup> FERRO, op. cit., 1986, p.133.

<sup>34</sup> FERRO, op. cit., 1988, p.203.

desta própria dependência do capital que se opera o controle ideológico. Entretanto, por uma falta de educação visual, a censura age basicamente sobre o conteúdo verbal da película, ou seja, os diálogos.<sup>35</sup> Os censores também podem vetar, além das falas dos personagens, determinados assuntos ou enfoques, tentando silenciar, dessa forma, as possibilidades do dizer artístico.

O cineasta, consciente dos limites que lhe são impostos, precisa buscar brechas para manifestar seus posicionamentos, sua leitura do presente. Em meio a um espaço de ação (de)limitado, ele aprende a utilizar os mesmos meios que o limitam para criar. Dessa forma, o silêncio transforma-se em uma outra fonte de constituição do sentido de que o cinema se utiliza. Segundo Eni Puccinelli Orlandi, há um sentido no silêncio devido ao próprio caráter de incompletude da linguagem, o que gera a polissemia. Daí a autora afirmar que existe uma relação entre o dizer e o não-dizer, ou seja, entre o que é dito e o que é silenciado.

O cineasta pode explorar este silêncio, este não-dizer explícito, de várias maneiras, por exemplo igualmente silenciando sobre um assunto ou deixando-o reticente; silenciando um personagem; retirando de determinada cena do

---

<sup>35</sup> Marc Ferro tem um exemplo revelador disso: ele conta que em 1940 o governo suéco decidiu apresentar as atualidades alemãs e inglesas, antigos documentários de cine-jornalismo, sem som, a fim de respeitar sua neutralidade! FERRO, Marc. *Cinéma et Histoire*. IN : *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 257, p.22-26, juin, 1975.

filme todo o som e deixando apenas a expressão da imagem. Eni Orlandi diz que à "retórica da opressão", que impõe o silêncio a certos sentidos, opõe-se a "retórica da resistência", que faz esse silêncio significar de outros modos. Assim, pode-se dizer que "ao silêncio imposto pela censura, ele [censurado] responde com o silêncio dos outros sentidos que ele constitui em uma outra região".<sup>36</sup>

Além do uso "eloqüente" do silêncio, o cineasta pode, ainda, utilizar os demais recursos técnicos – montagens, sobreposições de imagens, iluminação, trilha sonora, etc. – para expressar livremente sua opinião, pois a manipulação da forma, como dissemos antes, por não ser isenta de intencionalidade, também cria sentidos. Os recursos técnicos, portanto, ajudam a compor, destacar ou reforçar sentidos conforme sejam os interesses ou as crenças do cineasta.

Embora muitos cineastas busquem se tornar independentes da ideologia dominante, conscientemente ou não eles estão

*"a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões. Entretanto, isso não exclui o fato de que haja entre eles resistência e duros combates em defesa de suas próprias idéias".<sup>37</sup>*

---

<sup>36</sup> ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. 4ªed. Campinas : Editora da UNICAMP, 1997, p.88.

<sup>37</sup> FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992, p.14.

Daí por que mesmo um filme de entretenimento veicula, além do imaginário de uma sociedade, as crenças, os desejos, os medos daquele que o fez, bem como da sociedade em que ele está inserido. Ou seja, o cineasta no momento de operar o seu recorte sobre o real a fim de produzir a sua narrativa fílmica já está se posicionando sobre este real, pois este recorte/seleção nunca é passivo ou isento de intencionalidade. Jean-Louis Comolli diz que mostrar é assumir o gesto de esconder, e isso já é uma violência, mas ao mesmo tempo

*"esta violência (esta escritura) é aquela de um jogo duplo: ela não pode nem excluir nem incluir sem articular um campo e um fora-de-campo rico de possibilidades. É o mesmo gesto que corta e remonta visível e invisível".<sup>38</sup>*

Além disso, a forma como o cineasta escolhe para retratar seus personagens, os ângulos de câmera que escolhe para registrá-lo, bem como as situações em que ele aparece, já são um indicativo de sua visão sobre o assunto.

Ao agir dessa maneira, o cinema, portanto, resgata, representa o sistema de relações pessoais vigentes na sociedade. Por isso, independente do regime vigente, um filme está intimamente ligado à realidade que o rodeia, seja

---

<sup>38</sup> COMOLLI, op. cit., p.6.

por aquilo que fala, ou por aquilo que omite. Pierre Guibbert e José Baldizzone dizem que

*"ao olhar do observador atento, o discurso fílmico não é a expressão unívoca apenas da vontade das correntes dominantes, mas o receptáculo e o difusor de representações de toda uma época".<sup>39</sup>*

Também por isso Ferro afirma que um filme – embasado ou não na realidade, documento ou ficção, intriga ou invenção – é sempre história, pois mesmo não querendo ele é testemunho do seu presente. Daí afirmar também que o filme

*"destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha construído diante da sociedade. A câmera revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar".<sup>40</sup>*

Isso acontece porque o visor da câmera não registra apenas aquilo que pretendiam o diretor e o fotógrafo; seu alcance é maior do que o alcance do olho humano, registrando os eventos (e também as expressões e os sentimentos) que se quer mostrar e os que não se quer, pois a câmera amplia e disseca o real.

Além de testemunho do presente, a representação imagética da realidade funciona como importante meio de construção da auto-imagem de uma sociedade, pois atualmente

---

<sup>39</sup> BALDIZZONE & GUIBBERT, op. cit., p.4.

<sup>40</sup> FERRO, op. cit., 1988, p.202.



é através dela que um país se vê e se critica. Segundo o produtor de cinema Carlos Barreto,<sup>41</sup> no Brasil, de 120 milhões que não têm acesso a nada, eles consomem imagem nem que seja através das vitrines de lojas. A importância das imagens na nossa vida é atestada também pelo historiador Pierre Sorlin, quando diz que hoje fato é aquele que "*vemos na tevê e mais nada*".<sup>42</sup>

Pondo entre parênteses o radicalismo da convicção de Sorlin, o certo é que o filme se impregna com as idéias dominantes do seu tempo. Da mesma forma que a história é feita segundo as concepções do seu presente, também o cinema, quando representa uma determinada época ou um fato específico, o faz segundo as concepções que o seu momento possui daqueles. Daí porque para se fazer uma leitura do filme da forma como propõe Ferro é preciso que esse filme seja reintegrado "*no mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente*",<sup>43</sup> a fim de que se revista de todo o significado social. E, com isso, novamente a relação do cinema com a história fica evidenciada.

É sempre bom deixar claro, porém, que a relação entre o cinema e a história não se dá de forma automática ou direta, até porque o cineasta não tem como finalidade

---

<sup>41</sup> Comunicação apresentada no I Congresso de Cinema de Porto Alegre, em 13/08/1992.

<sup>42</sup> SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. IN: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p.81-95, 1994, p.95.

<sup>43</sup> FERRO, op. cit., 1988, p.203.

espelhar a sociedade, ou retratá-la tal qual é. Um filme é resultado de múltiplos olhares - diretor, roteirista, fotógrafo, ator, etc. - sobre um mesmo objeto. Daí ser um produto social mais do que obra de um só, como a literatura ou a pintura. É justamente por conter em si tantas visões diferenciadas que o filme se torna uma fonte riquíssima para a história estudar o imaginário de uma sociedade, pois a equipe técnica pode ser vista como uma pequena amostra dessa sociedade, dos vários posicionamentos que dentro dela existem.

Por isso, Frédéric Lambert ressalta que a imagem não pode ser vista apenas pelo seu caráter analógico, pronta para ilustrar a história. Antes, deve-se vê-la

*"como um ato de linguagem da parte da sociedade que a produziu. (...)E pesquisar dentro desse ato as crenças de uma sociedade, sua herança cultural, sua vontade de escrever a sua maneira o seu real".<sup>44</sup>*

Quer dizer, a relação cinema/sociedade não pode ser vista como reflexo: o cinema refletindo a sociedade. Afinal, o cineasta faz mais do que isso; sempre que ele escolhe falar sobre um assunto, ele o recorta, condensa, interpreta, remodela. Além disso, o próprio olhar da câmera não é passivo, pois, como já dissemos, recortar/selecionar não é uma ação passiva.

O filme, portanto, é o resultado daquilo que se desejou mostrar, mas por suas brechas, por seus "espaços em

---

<sup>44</sup> LAMBERT, Frédéric. L'histoire dans l'image. IN: *Image et Histoire. Actes du Colloque*. Paris : Censier, mai, p.308-311, 1986, p.309.

branco", pode-se perceber o teor daquilo que ficou de fora, pois o dentro e o fora-da-tela sempre se relacionam.

Outra questão que Lambert levanta é o uso do filme apenas como ilustração da história. É muito comum ver professores projetando filmes para seus alunos como se eles fossem a própria história, e que por isso dá o colorido visual as suas aulas. No entanto, sem ser interrogado, sem ser reinserido no seu contexto, o filme é um documento mudo para o historiador. E, para ser-lhe útil, o filme precisa ser tratado como qualquer outra fonte histórica.

Sendo, porém, devidamente questionado, o filme pode dar informações sobre seu tempo, pois as possibilidades da imagem são muitas. Segundo Walter Benjamin, a imagem obtida pela câmera penetra muito mais no real, pois ela *"fragmenta-se num grande número de partes, cada uma das quais obedece a leis próprias"*.<sup>45</sup> O olho da câmera funciona como um microscópio que penetra fundo no real, permitindo ressaltar detalhes despercebidos pelo olho humano. A câmera dissecar e amplia os objetos que apreende. Ao olhar perscrutador da câmera não passa despercebida a intenção de um olhar, de um gesto, de um movimento.

A imagem põe a descoberto as intenções da palavra. Não que uma imagem valha por mil palavras, mas a força de

---

<sup>45</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. IN: LIMA, Luis Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 2ªed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978, p.230.

sua representação consegue permanecer viva na memória por muito mais tempo do que as palavras de um discurso.

Daí que a aproximação interdisciplinar entre o cinema e a história é mais do que vantajosa para ambas as disciplinas: ela é necessária, pois amplia o campo da análise histórica, incorporando um novo meio de expressão que transformou o ver e o sentir nas sociedades modernas (ou pós-modernas). Afinal, como diz Elisa Reis,

*"as ciências sociais estão inscritas em um universo de conhecimento que as transcende: inscrevem-se em um 'movimento para além' dos muros austeros da ciência tout court, fazem parte de um todo amalgamado que é o universo da história e da cultura".<sup>46</sup>*

Embora sejam muitas as dificuldades em se trabalhar com a interdisciplinariedade, como nos lembra Silvia Petersen,<sup>47</sup> não se pode por isso abrir mão de buscar um conhecimento mais amplo e completo sobre o ser, pois, como disse Edgar Morin, *"tudo o que é humano é econômico, histórico, demográfico"*.<sup>48</sup> Ou seja, não pode ser puramente seccionado em áreas específicas que perdem a visão do todo.

---

<sup>46</sup> REIS, Elisa P. Reflexões transversas sobre transdisciplinaridade e ensino em ciências sociais. IN: MOMENY, Helena. *As assim chamadas ciências sociais*. Rio de Janeiro : Relumê-Dumará/UERJ, 1991, p.245.

<sup>47</sup> PETERSEN, Silvia. Algumas Observações sobre a Interdisciplinariedade. IN: *50 Anos da Faculdade de Filosofia*. Porto Alegre : UFRGS, 1993.

<sup>48</sup> MORIN, Edgar. *Apud*: MEIRELLES, Willian Reis. História das imagens: uma abordagem, múltiplas facetas. IN: *Revista Pós-História*, Assis-São Paulo, n. 3, p.93-103, 1995, p.94.

Dentro das novas abordagens históricas que se multiplicaram a partir dos anos 60, a História Cultural é a que atualmente nos propicia trabalhar com um olhar novo aquelas fontes antes desprezadas por seu caráter inventivo, sensível, criativo, pois o objeto da História Cultural são todas as construções de natureza imagética e discursiva produzidas socialmente e que permitem identificar o modo pelo qual, em diferentes lugares e momentos, uma realidade social é percebida, qualificada, representada. Ela pretende buscar, portanto, as representações que os grupos fazem de si mesmos e, assim, identificar o modo como se apresentam para outras sociedades. Trabalhar com estas representações é avançar no espaço do simbólico, do imaginário, pois elas se manifestam através das práticas sociais e culturais dos grupos, pelo seu modo de agir e de pensar, e também através daquilo que dizem de si mesmos.

As representações possuem uma "verdade simbólica" que implica trabalhar com a verossimilhança e não com a verdade aristotélica de correspondência do discurso com o real. Independente de conterem ou não uma verdade histórica, são estas "verdades simbólicas" que sancionam o modo de ser e de agir de uma dada sociedade. Desta forma, traçam a identidade coletiva do grupo, ao mesmo tempo em que influenciam na identidade individual. A construção identitária do ser individual encontra seu reforço, seu paralelo na construção identitária do grupo social no qual

ele está inserido. Há uma interação, embora não determinante, entre eles.

É com base nestas representações imaginárias – mas que influenciam no concreto das sociedades – que os grupos irão escolher seus mitos, seus heróis, aqueles cujos conjuntos de qualidades servem para representar toda a nação. Deixando de lado a luta simbólica que cerca a escolha destes mitos – afinal esta escolha está embasada nos diferentes interesses e visões políticas dos grupos em luta no corpo social –, podemos analisar a forma como estes mitos são “trabalhados” dentro da sociedade. Diferentes grupos irão querer recobri-los com os conteúdos simbólicos que mais lhes interessam, negando uns e ressaltando outros. A luta simbólica em torno dos próprios heróis nacionais demonstra a importância em se controlar também este setor da vida pública.

O uso do filme, de reconstituição histórica ou não, como fonte do conhecimento histórico se enquadra dentro deste campo de pesquisa da História Cultural que, para Roger Chartier, tem *“por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”*.<sup>49</sup> Podemos dizer, portanto, que a História Cultural busca as formas como um dado momento se apresenta, através da identificação das

---

<sup>49</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa : Difel, 1990, p.16.

representações sociais e da identificação das categorias de classificação, divisão e delimitações que organizam o social. Dessa forma, a História Cultural torna o momento inteligível.

E o filme histórico apresenta-se como um veículo importante para que um grupo fale de si mesmo, pois através deste tipo de cinema a sociedade pode expor – pelo resgate dos seus mitos, da sua história – a identidade que deseja para si mesma, ou o modo como se vê. Assim, a partir destas representações de caráter histórico, é possível reforçar, reatualizar a auto-imagem de uma sociedade. O filme histórico age, portando, como um espaço de resgate da memória nacional que por sua vez auxilia na construção/reforço da identidade social.

Isso é possível porque, segundo Chartier, as representações atuam em dois níveis: o individual e o coletivo. As representações individuais justificam o nosso modo de ser e de agir, e as representações coletivas conciliam nossas imagens individuais com as imagens comuns que um povo tem de si mesmo, ou seja, harmonizam "*as imagens mentais clara (...) com os esquemas interiorizados, as categorias incorporadas, que as geram e estruturam*".<sup>50</sup> Estas categorias de que o autor fala, no entanto, não surgem do nada. Elas são geradas nas próprias divisões da sociedade

---

<sup>50</sup> Ibid., p.19.

concreta, que separa e classifica os grupos e as pessoas reais.

Embora as representações de uma sociedade busquem a universalidade, no fundo elas estão ligadas aos interesses locais que as forjam, pois são essas representações que influenciam os nossos atos, bem como justificam a organização do mundo em que vivemos.

É, portanto, com a compreensão do como se dá a produção dos sentidos no campo das representações que vai trabalhar a História Cultural. Isso significa analisar práticas culturais, e aí se enquadra o cinema como produtor de imagens e de discursos portadores de sentido.

Dentro da História Cultural, o tema das representações é especialmente tratado pela História do Imaginário. Para Sandra Pesavento,

*"o imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade".<sup>51</sup>*

Conforme Lynn Hunt, *"todas as práticas, sejam econômicas ou culturais, dependem das representações*

---

<sup>51</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. IN: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p.9-27, 1995, p.15.



*utilizadas pelos indivíduos para darem sentido a seu mundo*"<sup>52</sup>.

Cornelius Castoriadis<sup>53</sup> afirma que são os fatores imaginários que ratificam os fatores reais, atribuindo a eles importância e um determinado lugar no universo de cada sociedade. Este imaginário, para Castoriadis, está permeado pelo simbólico que, segundo ele, sanciona as instituições sociais, bem como as atitudes do dia-a-dia.

No entanto, pode-se trabalhar com o imaginário partindo-se de um ponto além daquele analisado pelo autor: ver o imaginário não apenas como o espaço que ratifica o modo de ser de uma sociedade, mas como um espaço de resistência e de lutas simbólicas, tão importante quanto a luta armada. Esta é a visão de Bronislaw Baczko. Para ele, o imaginário é uma das forças reguladoras da vida coletiva. O autor afirma que

*"o imaginário social é igualmente uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida coletiva e em especial do exercício do poder. Por conseguinte, é o lugar dos conflitos sociais e uma das questões que está em jogo nestes conflitos."*<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo : Martins Fontes, 1992, p.25.

<sup>53</sup> CASTORIADIS, Cornélius. *A instituição imaginária da sociedade*. 3ªed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1995, p.156.

<sup>54</sup> BACZKO, Bronislaw. *Los imaginários sociales*. Buenos Aires : Ediciones Nueva Vision, 1991, p.28.

Dessa forma, o poder constituído de uma sociedade necessita resguardar os bens simbólicos que legitimam a sua existência dos ataques daqueles que querem desestruturá-lo. Baczko é categórico ao afirmar que os períodos de crise de um poder são aqueles em que se produzem maior quantidade de bens simbólicos. É, portanto, neste âmbito que os adversários irão atacar para desestruturá-lo.

Numa sociedade, há sempre lutas de representação, com um grupo querendo impor ao conjunto "*sua concepção de mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio*".<sup>55</sup> Essas lutas simbólicas implicam, portanto, o poder de nomear o mundo e, assim, constituir-lhe os sentidos. Pierre Bourdieu diz que

*"as diferentes estratégias, mais ou menos ritualizadas, da luta simbólica de todos os dias, assim como os grandes rituais coletivos de nomeação ou, melhor ainda, os enfrentamentos de visões e de previsões da luta propriamente política, encerram uma certa pretensão à autoridade simbólica enquanto poder socialmente reconhecido de impor uma certa visão do mundo social, ou seja, das divisões do mundo social".*<sup>56</sup>

Para se constituir o mundo simbolicamente, portanto, é necessário autoridade; autoridade esta que vem de fora, ou seja, que se constitui socialmente. Quanto maior for a autoridade do "porta-voz" junto ao grupo, maior será

---

<sup>55</sup> PESAVENTO, op. cit., p.17.

<sup>56</sup> BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo : EDUSP, 1996, p.82.

a importância/efeito das construções simbólicas que ele apresentar. Os porta-vozes são todos aqueles que se manifestam em nome de ou para uma comunidade, e cuja autoridade é proporcional ao seu papel social nesta sociedade. Ou seja, o líder de um movimento negro ou homossexual terá mais autoridade se exercer uma profissão que o mantenha em evidência (político ou artista, por exemplo), e isso significa maior adesão ao seu discurso. Isso porque os rituais de construção da autoridade, hoje, são muito mais sofisticados; a importância de um fio de cabelo como empenho da palavra dada foi trocada pela importância de uma grande campanha de marketing. Segundo Baczko

*"para conseguir a dominação simbólica, é fundamental controlar esses meios que são outros tantos instrumentos de persuasão, de precisão, de inculcação de valores e crenças".<sup>57</sup>*

Com certeza, para o grupo que detém o poder econômico e político, e hoje em dia também o comunicacional, é mais fácil levar as suas idéias para a coletividade, principalmente porque apenas um grupo controla as emissões de informações e de mensagens subliminares. Ou, como diz Baczko,

---

<sup>57</sup> BACZKO, op. cit., p.31.

*"os novos circuitos e meios técnicos amplificam enormemente as funções qualitativas dos discursos difundidos e, em particular, dos imaginários sociais que estes manejam".* <sup>58</sup>

Para este autor, inclusive, um sistema autoritário é aquele em que os meios de comunicação – portanto de produção e difusão de bens simbólicos – estão concentrados nas mãos de uns poucos.

Mas essa influência nunca se dá de modo hegemônico, motivo pelo qual os grupos contrários podem encontrar brechas por onde se expressar a fim de desarticular o poder constituído, atingindo primeiramente o universo simbólico daquele. Dessa maneira, se institui o imaginário como campo de lutas e de resistência.

Essas brechas, que nos possibilitam entrever a "verdadeira" intenção do realizador, acontecem mesmo onde ele menos espera. São estes espaços de lacuna, de ambigüidade, de vazio não-coberto por um significado explícito que permitem fazer fluir o imaginário. E sendo o cinema um produtor de imagens carregadas de sentido, também ele é utilizado para emitir mensagens formadoras, conformadoras ou transformadoras do imaginário social – tanto no âmbito individual, como no coletivo –, porém suas leituras serão tantas quantas forem os espectadores. Bourdieu diz que o receptor contribui para formar o sentido

---

<sup>58</sup> BACZKO, op. cit., p.31.

da mensagem, na medida em que ele importa para ela "tudo o que constitui sua experiência singular e coletiva".<sup>59</sup> Jacques Leenhardt explicita ainda mais a questão ao afirmar que a

*"idiossincrasia do leitor – isso que chamamos, segundo o caso sua história, seus interesses ou suas competências – entram em conflito com a estrutura da mensagem e multiplica-lhe as perspectivas".<sup>60</sup>*

O que dá uniformidade a estas leituras variadas é o próprio imaginário, pois é ele que direciona os diversos olhares, permitindo reconhecer como de uma mesma época posicionamentos que parecem contraditórios. Também podemos dizer que o aprendizado comum sobre determinados assuntos, adquiridos nos bancos escolares, influenciam na nossa análise, pois em geral esperamos ver na tela a confirmação de nossos conhecimentos. A produção desses conhecimentos perpassa o trabalho dos historiadores, e é por isso que estamos novamente envolvidos com a relação cinema-história...

---

<sup>59</sup> BOURDIEU, op. cit., p.25.

<sup>60</sup> LEENHARDT, Jacques: Théorie de la communication et théorie de la réception. IN: Réseaux, Paris, n. 68, p.41-48, nov/déc, 1994, p.46.

### 1.3 Definindo Caminhos

Apesar desse inegável entrosamento, o cinema continua sendo visto com desconfiança pelos meios acadêmico. Tanto é que a afirmação feita por Marc Ferro em 1981, ou seja quase quinze anos após ele ter iniciado seus estudos relacionando cinema e história, ainda é verdadeira. Naquele ano, numa entrevista para a revista francesa *Éducation 2000*, ele disse:

*"a universidade é o meio mais refratário à utilização da imagem e do cinema em particular. Quem se interessa pelo filme é considerado entre nós com uma condescendência meio divertida, meio piedosa".<sup>61</sup>*

Mesmo que para tratar a questão, que se convencionou chamar de cinema-história, haja congressos específicos, além de revistas especializadas, ou que estas dediquem de tempos em tempos um número especial ao assunto, o que se vê basicamente são as mesmas pessoas discutindo o tema. Talvez por isso hajam constantes confusões conceituais e que acabam se perpetuando, fazendo com que o leitor não

---

<sup>61</sup> FERRO, Marc. Entretien. IN : *Éducation 2000*, Paris, n. 18, p.6-12, mars, 1981, p.11.

tenha realmente certeza de qual objeto está sendo tratado. Daí meu interesse em precisar os conceitos com os quais estou trabalhando e, ao mesmo tempo, fazer um levantamento dos debates que envolveram estas duas áreas, que se tornaram tão próximas neste século – diversas vezes se interpenetrando, e por outras desenvolvendo uma rixa interminável.

Após uma leitura de trabalhos produzidos durante as últimas três décadas, ou seja, período em que definitivamente se introduziu o cinema como fonte e como objeto da história, pude constatar alguns aspectos importantes:

1. muitos historiadores têm dificuldade em perceber em que nível um filme documentário ou histórico é "real" ou "ficcional", ou seja, não levam em conta as representações que mediatizam ou que se colocam no lugar do real, devido à capacidade do efeito de real de produzir o verossímil;
2. não estão claras as diferenças e as semelhanças entre um filme de ficção e um filme documentário, nem quanto de ficção um filme documentário apresenta, ou vice-versa;
3. permanece confusa a noção de filme histórico, pois às vezes ele é identificado com

o filme documentário e outras com o filme ficcional de reconstituição histórica.

Estabelecer estas distinções é importante não apenas por uma questão de caráter formal, para se distinguir gêneros, mas para se perceber como através de uma classificação podem estar escondidas armadilhas que nos impedem de olhar objetivamente nosso objeto de análise. Dentre essas constantes confusões, o aspecto que envolve o efeito de real novamente desponta como o principal, pois percebe-se que é justamente por causa dele que o historiador muitas vezes não consegue distinguir com clareza entre real e ficção, envolvido que está pela ilusão gerada por esse efeito.

Podemos utilizar como exemplo uma passagem do livro do historiador Pierre Sorlin. Na página 66 da edição espanhola de *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*, Sorlin questiona-se se os filmes feitos após a Segunda Guerra, e que utilizavam como cenário os escombros de uma Europa ainda destruída, seriam ou não ficcionais. O historiador assim escreve:

*"Paisà e La bataille du rail foram realizadas depois da Libertação, porém os verdadeiros camponeses e ferroviários repetiram diante das*



*câmeras o que haviam feito antes. São fictícias estas películas?"*.<sup>62</sup>

Para desfazer esta ilusão provocada pelo efeito de real é preciso compreender como ela é gerada, separando inicialmente o real de sua representação.<sup>63</sup>

Falar sobre minhas percepções sobre o real, sobre minhas experiências no mundo real, implica a utilização de um mediador, um meio que servirá de suporte para expressar sentidos/significados pessoais e coletivamente construídos. Este meio tanto pode ser palavras, imagens, sons, movimentos, ou qualquer outro que a mente e a criatividade humana escolherem para deixarem impressas suas experiências, suas percepções, suas análises sobre o mundo que nos rodeia. Estes meios constituem linguagens, verbais e não-verbais, que eu utilizo para construir o meu discurso sobre o mundo real.

Estas linguagens, entretanto, elas não apreendem o real como um todo: elas o seccionam, elas o condensam, elas operam um enquadramento, um enfeixamento do mundo real para que se possa falar sobre ele, enquadramento esse que ainda sofre com a limitação do próprio meio utilizado para se expressar. O recorte é próprio de todas as linguagens. O

---

<sup>62</sup> SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europea, 1939-1990*. Barcelona: Editorial Paidós, 1996, p.66.

<sup>63</sup> Muitas das minhas idéias a este respeito foram construídas a partir do meu contato com a Análise do Discurso de linha francesa, cujo maior expoente é Michel Pecheux. No Brasil, Eni Orlandi é a principal teórica desta linha de análise. Também importante para a formação do meu pensamento foi o trabalho de outro filósofo francês, Roland Barthes.

discurso produzido, portanto, refere-se ao mundo real, mas não o retrata fielmente, até porque isso é impossível devido às diversas nuances que este real apresenta. O real é rico em possibilidades de escolhas. Daí minha necessidade de selecionar para falar sobre ele; selecionar para mostrá-lo. O real é inatingível na sua totalidade; o que nos possibilita "chegar a ele" e construir um conhecimento sobre ele são as representações.

Como dissemos no item anterior desse capítulo, mostrar não é um ato passivo. Mostrar é apontar, indicar. E quando se aponta, se indica, está-se chamando atenção para algo em especial num universo de outras coisas possíveis para serem mostradas. Mostrar é, portanto, destacar algo para ser apresentado preferencialmente.

O processo de seleção está relacionado com questões de valores, de interesses, que envolvem aspectos pessoais, subjetivos, pois é através deles que o ser dará sentido ao real a fim de fazer suas escolhas. Isso porque o real não é algo dado, plasticamente pleno de significados que se captam, por exemplo, pela simples abertura do visor de uma câmera. É o ser que dá significados ao mundo real, e é a partir desses significados que ele fará suas escolhas, a fim de registrá-las.

A construção do significado se dá através de um intercâmbio constante entre o indivíduo, a coletividade e o mundo real (o que é apreendido pelos sentidos e pela razão),

onde cada um reforça/modifica os significados do outro. A inserção do ser, no mundo real e coletivo, faz com que esse ser aprenda/apreenda os códigos comuns de significados, porém as experiências pessoais de cada pessoa permitem a busca de outras formas de interpretação para esses significados; significados esses que retornam para o espaço do coletivo e assim fazem avançar o universo dos sentidos que permitem às pessoas interagirem com o mundo real e interagirem entre si. Assim, mundo real e ser se compõem/são compostos; se constroem/são construídos. É a partir dessas múltiplas interações que o ser fará suas escolhas, dirigirá seu olhar para um ou outro objeto.

O significado, portanto, ele é construído a partir das próprias experiências pessoais e coletivas do ser no mundo real, e é a partir dessas trocas, operadas constantemente, que serão escolhidos os ângulos dos recortes a serem feitos sobre o real, pois as experiências pessoais de cada um, apesar de sua inserção coletiva, elas são únicas e dirigem o olhar de cada pessoa para nuances diferenciadas do mesmo objeto.

Assim, além do recorte próprio das linguagens, o olhar que se volta sobre o objeto é um entre tantos outros. O que eu construo com o meu discurso é meu modo pessoal de encarar o mundo real, e também o modo de minha coletividade encará-lo, pois minha subjetividade é atravessada também

pelas interações com o coletivo. Paul Ricoeur<sup>64</sup> nos lembra como no simples ato individual de usar um código coletivo para se expressar – a língua – atravessam-se os sentidos coletivos que esse código carrega. Nossa fala, portando, transporta também as falas das outras pessoas. Porém o meu recorte, a minha visão – pessoal e coletiva – sobre o mundo, não é o mundo, é um discurso sobre ele. Como todo discurso, ele não é a coisa em si, mas uma representação. O real, ou mundo real, só pode ser apreendido através de representações que falam sobre ele. Como todas as representações, tais discursos trazem embutidos em si os elementos da narratividade, da ficcionalidade. Falar sobre o real é produzir um discurso que já é a priori ficcional, pois é narrativo, é representação.

Isso não significa, entretanto, que ele seja falso, afinal essas representações são construídas tendo por base os significados, racional e sensivelmente apreendidos, sobre o mundo real. As representações não estão, portanto, descoladas do mundo real: elas são minha forma possível de falar dele.

Por isso, podemos afirmar que nenhum tipo de filme registra o real, pois isso é impossível para qualquer meio de registro, imagético ou escrito. O que se tem sempre são

---

<sup>64</sup> RICOEUR, Paul. *Histoire et mémoire*. IN : BAECQUE, Antoine & DELAGE, Christian. *De l'histoire au cinéma*. Paris : IHTP/CNRS, 1998.

recortes, organizados conforme os objetivos, os interesses a serem atingidos. O filme, como toda a produção humana, apresenta um discurso sobre o real, criado a partir dos interesses, dos valores, das preferências de alguém, porém, devido as suas características técnicas, o cinema produz um efeito de real que os espectadores tendem a confundir com o próprio real. Jean-Louis Comolli explica assim esse comportamento:

*"Eu sei bem que é apenas uma ilusão, mas eu acredito nela como se fosse a coisa mesma. Vontade de todo poder do espectador: desejo de possuir a coisa e não seu semblante, ou melhor, vontade de fazer do semblante a coisa mesma".<sup>65</sup>*

O exemplo mais concreto desse tipo de efeito ocorre com o filme documentário, visto pela maioria dos pesquisadores, sem formação específica em cinema, como real. Muitas vezes, por uma atitude puramente ingênua, o filme documentário é considerado um relato, um retrato fiel da realidade, sem que as pessoas se dêem conta que a própria mediação de um equipamento de filmagem operado por uma equipe técnica é o suficiente para ficcionalizar o que está sendo captado pela câmera.

---

<sup>65</sup> COMOLLI, op. cit., p.15.

O cineasta Pierre Baudry é muito enfático ao afirmar que se sentir em frente ao real, quando se está diante de uma representação, é qualquer coisa como uma alucinação, pois

*"uma lição que se deve apreender do velho debate sobre o estatuto dos signos de imagens e de sons no cinema é que tanto no documentário quanto na ficção não pode ser o real que desfila sobre a tela, pois há a representação".<sup>66</sup>*

Além disso, Jean-Louis Comolli, como dissemos antes, é muito enfático ao insistir que mostrar não é uma ação passiva, pois uma operação de recorte e de reconstrução do real está sendo processada. Mostrar, diz ele, é assumir o gesto de esconder, ou seja, para toda a imagem escolhida para ser mostrada, há seu contra-ponto, o fora-de-campo, que permanece nas sombras:

*"Não mais do que o espelho, o cinema não é transparente àquilo que ele mostra. Mostrar não é nada de passivo, de inerte, de neutro, e qual que seja a transparência do ser ou do momento representados, a ação de mostrar continua opaca: ela permanece uma ação, uma operação, quer dizer, uma turbulência, um problema, uma não-indiferença."<sup>67</sup>*

---

<sup>66</sup> BAUDRY, Pierre. Terrains et territoires. IN: *Cinéma: documentaire de ficción, frontières et passages*. Poitiers : La Licorne, 1992, p.7.

<sup>67</sup> COMOLLI, op. cit., p.12.

Se procuramos explicar até aqui que o que todo filme pode apresentar é uma representação do real, como distinguir os gêneros entre si? Fazer um filme, seja ele de ficção ou documentário, implica escolher algo para ser mostrado. A diferença reside, talvez, no modo em como se mostra. Pierre Baudry<sup>68</sup> fala que o usual é dizer que o filme documentário é descritivo, ou seja, apenas apresenta os fatos, as pessoas, sem intervir na realidade mostrada, enquanto o filme de ficção é narrativo e portanto já é a priori uma interpretação sobre o apresentado. Esta distinção, o próprio autor reconhece como falha, pois da mesma forma que existe descrição num filme de ficção (a apresentação dos cenários, dos personagens e de suas ações), existe narração no cinema documentário (e o aspecto mais evidente é a voz do narrador que explica e dá sentido às imagens projetadas).

Parece-me, no entanto, que a falha deste pensamento está no próprio significado dado pelo autor às palavras "descrição" e "narração", pois enquanto ele consegue perceber na segunda seu caráter interpretativo – pois a marca do autor é explícita – na primeira, esta marca está escamoteada, daí ele pensar que descrever é agir isentamente sobre algo, sem julgar ou interpretar. Porém, já vimos como isso é impossível por princípio: descrever é

---

<sup>68</sup> BAUDRY, op. cit., p.6.

selecionar e selecionar é interpretar. E a primeira fase de criação de um filme documentário, assim como de um filme de ficção, é uma operação de escolha-recorte sobre o real.

Falamos também que toda linguagem possui suas restrições, por onde se percebem as marcas do recorte feito. No cinema, esta ação é bastante clara para quem faz o filme, mas às vezes imperceptível para quem o assiste. A imagem cinematográfica não é contínua; ela é fragmentada, captada na velocidade de 24 quadros por segundo que quando projetados juntos a uma determinada velocidade dão a ilusão do movimento. A ilusão da linearidade progressiva da narrativa é obtida através do processo de montagem, que reagrupa os diversos pedaços de negativos para assim darem a impressão de continuidade. Por isso é que mesmo quando se descreve *"não se pode mostrar tudo ou dizer tudo, pelo menos de uma só vez, fatalmente é preciso fragmentar e apresentar os fragmentos uns após os outros"*.<sup>69</sup>

Portanto, mesmo que um diretor opte por um plano-seqüência (ou seja, captar as imagens com um mínimo de corte), é preciso operar um recorte sobre o real, pois sempre é obrigatório escolher o que se quer mostrar. Paralela a essa escolha, que está na base da seleção daquilo que será filmado, ainda há o fato de que toda película está sendo produzida para desempenhar uma dada função social ou

---

<sup>69</sup> BAUDRY, op. cit., p.7.



econômica ou para atingir um objetivo específico (mesmo que seja participar de um concurso); e estes fins contribuem também para dirigir o olhar sobre aquilo que será registrado. Por isso, a maioria dos filmes documentários, como a maioria dos filmes de ficção, são feitos com base num roteiro que já funciona como uma pré-decupagem, como uma pré-montagem do real, pois ele conduz as filmagens, determinando a pré-seleção dos fatos a serem abordados; dos cenários a serem utilizados, e das pessoas a serem entrevistadas.

Se eu falo na maioria dos filmes documentários e de ficção é porque alguns diretores preferem trabalhar sem roteiro, e assim irem para o ambiente de filmagens para, no caso do documentário, registrar as cenas conforme elas lhes pareçam interessantes; no caso da ficção, determinar na hora o que será feito e permitir aos atores (nem sempre profissionais) participarem dos processos de criação. A intenção, nestes dois casos, é exercer um mínimo de intervenção sobre o real, a fim de se obter um máximo de realismo. Por isso, é comum o uso do plano-sequência (considerado mais realista); da câmera na mão, que pode acompanhar a movimentação natural dos atores; bem como o uso de película em preto e branco, pois marcaria a diferença entre real e ficção, diluindo assim o efeito de real.

O filme se pretende realista (ou seja, verossímil), mas não quer se passar pelo real. Esse era o modelo corrente do filme documentário clássico, feito até os

anos 60, bem como do cinema pós-guerra, em especial do Neo-realismo italiano e da Nouvelle Vague francesa, e também de alguns filmes do Cinema Novo brasileiro, que pretendiam representar a vida de uma forma crua, sem ilusões.

A conhecida frase de Glauber Rocha, "*uma câmera na mão, uma idéia na cabeça*", representa bem esse momento. Por outro lado, ela também é indicativa do mesmo processo de recorte de que se falava antes. Por um lado, já se sabe de antemão o que se quer produzir (e portanto selecionar dentro do real), por outro, a presença da câmera é a explicitação mesma desse recorte, pois, como dissemos antes, não se pode mostrar tudo de uma vez, é preciso selecionar e fragmentar, ainda que o plano-sequência dure uns longuíssimos dez minutos...

Não é na parte técnica, com certeza, que reside a distinção entre os dois gêneros, pois a estrutura básica da linguagem cinematográfica é a mesma para os dois modelos de filmes. Assim, precisamos buscar essa distinção em outros aspectos, e o que me parece mais revelador desta categorização é a intenção dos realizadores.

Tanto o filme documentário quanto o filme de ficção estão cientes do efeito de real que produzem, porém um e outro utilizam-se deste efeito de maneira diferente, pois seus propósitos também são diferentes. Um filme de ficção vê a si mesmo como entretenimento, diversão de ilusionista moderno. Já o filme documentário não quer ser visto como

produto de uma ilusão. Ao contrário, ele procura explorar todos os meios disponíveis para ampliar a identificação entre real acontecido e as imagem que o representam. Ou seja, ele quer obter para si um plus de efeito de real.

Se o filme de ficção, segundo Baudry, assume o caráter de ilusão e esta faz parte do contrato assumido entre espectador e filme, o filme documentário quer fazer economia dessa convenção, pois ele pretende ser encarado como portador de uma verdade, produzida sem interferência da invenção que caracteriza o cinema ficcional. Essa ação, a meu ver, apenas faz encobrir o processo de sua produção, algo que no filme de ficção também faz parte da ilusão convencionada. Dissimular, encobrir tanto a presença do sujeito enunciador do discurso, como a presença do meio utilizado para expressar o discurso sobre o real, é uma das formas de ampliar o efeito de real, pois passa-se para o espectador (ou para o leitor!) a idéia de que o próprio discurso se produziu. Ou seja, ele é portador da "verdade pura".

Esta não é a única estratégia do filme documentário para ampliar seu plus de efeito de real. O filme documentário é produzido tendo por base o real vivido, e assim busca a autoridade do "acontecido". Num documentário, a estratégia para se intensificar o efeito do real é o testemunho bruto, direto, ou seja, eu estava presente, eu vi, eu vivenciei. Ou ainda melhor: eu estou presente, eu vejo, eu vivencio. Ou seja, as cenas que se mostram não partiram da imaginação de

alguém, elas foram captadas *in loco*. E o fato de falar sobre uma situação real, apresentada por pessoas do mundo real, que conservam suas identidades e suas vivências diante da câmera, dá a este tipo de construção narrativa um plus de veracidade.

Mas se prestarmos atenção, veremos que também um filme de reconstituição histórica beneficia-se de tal exacerbamento do efeito de real devido ao fato de estar baseado no uso da história, que já tem assegurada socialmente sua autoridade à veracidade para representar o real (nesse caso o real passado). Assim, ao apoiar-se nos discursos historiográficos para recriar algo realmente acontecido, ao buscar elementos cênicos que recriam a ambiência do real passado e fazer reviver o código de comportamentos do dia-a-dia, o filme de reconstituição histórica obtém seu direito a participar do plus de efeito de real a que o filme documentário e a própria história também têm.

O que diferencia um filme de reconstituição histórica de um filme documentário é que ele, no seu próprio processo de produção, se reconhece como ficcional. As pessoas que produzem um filme histórico sabem (ou pelo menos deveriam saber) que aquele não é realmente o passado, mas uma representação imagética dele, por mais que os recursos técnicos próprios do cinema – imagem em movimento, sonorizada, colorida, com profundidade de campo – nos dêem a impressão do real.

Sobre este ponto há uma questão que volta e meia percebo nas discussões sobre cinema-história: o historiador trata como ficcional o filme que parte do princípio de que ele é uma ilusão, e como não-ficcional o filme que se pretende um discurso verídico sobre o real. Ou seja, aquele gênero narrativo que reconhece a si mesmo e às imagens por ele projetadas como sendo uma representação selecionada, interpretada, construída do presente ou do passado, é em geral desdenhado, desprezado pelo historiador, o que demonstra seu preconceito com o gênero ficcional, pois ele não entende que não é nem o presente nem o passado que se apresentam na tela, mas uma das visões possíveis sobre eles, ainda que inventadas ou fantasiadas. Portanto, umas das representações possíveis sobre estes dois tempos.

Enquanto isso, o documentário é aplaudido como uma fonte fidedigna e que merece a atenção do historiador interessado em ampliar seus conhecimentos sobre o passado ou sobre o presente. Porém, eu torno a insistir que o historiador muitas vezes não percebe no filme documentário essa operação de recorte-reconstrução sobre o real – seja o presente, seja o passado –, pois ela é escamoteada, escondida, sonogada na medida em que se parte do princípio de que a intenção do produtor não era fazer uma ficção, mas sim atingir o próprio real e falar sobre ele. Meta esta que encontra seu reforço, sua materialização ao se tratar de fatos e pessoas reais.

Transporta-se, assim, para a intenção do produtor a distinção entre ficção e não-ficção. Não é o produto final que é analisado, mas as motivações/intenções que o construíram enquanto tal. Porém, com isso, chega-se à conclusão de que tal distinção é muito tênue, pois é subjetiva, dificilmente verificável.

Por outro lado, o fato de o filme documentário não ser interpretado por atores não o torna menos ficcional, até porque, em geral, os diretores costumam coordenar as pessoas com as quais vão trabalhar, pedindo-lhes para que repitam determinados gestos, ação, discurso verbal, enfim, o que ele percebeu que poderia reforçar seu próprio discurso (não são por estes motivos que Sorlin, conforme citamos antes, considera *Paisà* e *La bataille du rail* como filmes não-ficcionais?). Não há, portanto, nada de inocente ou de espontâneo num filme documentário para que ele seja considerado mais "real", em oposição ao filme manifestamente ficcional. Mesmo que um filme documentário se reporte ao real, que ele faça falar pessoas que tenham existência real ou que fale sobre elas, que as mostre num determinado momento que revele, tal como Barthes disse da fotografia, "isso aconteceu", ele não consegue se furtar aos componentes de ficcionalidade que perpassam o resultado desse processo.

Além disso, se o filme de ficção se baseia em personagens imaginados ou reconstruídos pela ação da criatividade, implica que eles também são portadores das

verdades sociais e, portanto, de veracidade. Isso porque eles são construídos com base nos significados forjados no mundo real, daí eles influenciarem a ação das pessoas no seu dia-a-dia e terem uma importância social, pois eles portam sentidos socialmente reconhecidos.

Porém, manter viva esta distinção também tem a sua função ideológica. Afinal, quando o espectador está diante do filme documentário, sente-se diante do próprio real, vendo o mundo como ele é. Dessa forma, ele assume uma posição mental mais receptiva ao discurso apresentado na tela, muitas vezes aceitando-o a priori, pois o vê como verídico. Talvez o mais correto seja pensar como Baudry, que nos propõe ver que, em todo filme, documentário e ficção coexistam virtualmente, e que um evidentemente marca o outro, seja por momentos, seja sistematicamente. Aceitar que a ilusão está presente no documentário é também aceitar que o filme de ficção, seja ele de reconstituição histórica ou não, também tem seu caráter de documentário de uma época. Por isso, para este cineasta,

*"mais do que não importa que Actualités ou documentário, os filmes de Godard dos anos 60 nos restituem o perfume dos seus tempos (modo de viver, moda, preocupações intelectuais,...)".<sup>70</sup>*

---

<sup>70</sup> BAUDRY, op. cit., p.11.

Provavelmente, é justamente por assumir a ilusão abertamente que o filme de ficção pode ousar mais na forma, propondo enquadramentos, angulações, movimentos de câmera inusitados, que por conseqüência nos fazem olhar o real por um ângulo diferente; nos fazem perceber nuances inimaginadas. Por esse motivo Baudry diz que o filme de ficção, ao contrário do filme documentário, pode mostrar o invisível, pois ele não está preso aos limites da forma que se quer passar por real.

Ao contrário do filme de ficção, o filme documentário quer se construir como discurso verídico sobre o real e como tal ser apreendido. Por isso, os espaços técnicos formais por onde ele se movimenta são muito mais estreitos do que aqueles do filme de ficção. E essa concepção técnica formal, imposta ao documentário pelas próprias características do seu objetivo, parece-me ser, no fundo, a grande distinção entre filme documentário e filme de ficção.

Nem sempre, no entanto, estas distinções são claras para um historiador, motivo pelo qual eles não percebem tais intervenções mesmo quando ocupam o posto de realizadores documentaristas. Não raro, alguns historiadores decidem eles próprios realizar seus filmes, tendo por base materiais já prontos. São o que eles chamam de "filmes de montagens", pois são feitos a partir da seleção de imagens produzidas por cinematografistas, amadores ou não, em épocas passadas. São cenas de antigos cine-jornais, de antigos



documentários, ou simples registro de fatos da vida cotidiana sem um interesse específico. Da mesma forma que hoje as pessoas utilizam uma câmera de vídeo para retratar suas vivências pessoais ou sociais, antigamente isso era feito com uma câmera de cinema.

Tais registros, conservados em cinematecas, podem, dependendo dos critérios do lugar, ser utilizados por outras pessoas a fim de se mostrar uma imagem do passado sobre a própria perspectiva da época.

Talvez por isso muitos historiadores sintam-se manipulando (no sentido de agir sobre) o real e assim fazendo um filme sobre o real passado. Porém, da mesma forma que o cinegrafista, lá no passado, fez uma seleção do que iria filmar, o historiador, aqui no presente, também seleciona as cenas que ele quer mostrar. Desse modo, a partir de fontes imagéticas, ele constrói seu discurso sobre o passado. Ou melhor, ele usa as imagens para reforçar/demonstrar seu discurso. Mas não é o real que ele está mostrando; é ainda uma fala sobre ele. No entanto, o fato de tais imagens documentais terem sido captadas há tanto tempo por alguém que esteve presente aos fatos narrados e que, portanto, os vivenciou, dá a estas imagens um suporte de credibilidade maior do possuem aquelas recriadas com o auxílio da documentação e da imaginação, por meio da ficção.

Os programas de reportagem televisivos valem-se do mesmo princípio de credibilidade (eu estava lá, eu vi), pois

a maioria dos telespectadores desconhecem os recursos de uma "ilha de edição", local onde se organizam em seqüência as diversas imagens obtidas pela câmera. Numa ilha de edição, como numa sala de montagem, é possível inverter a ordem das cenas, cortar ou inserir pessoas ou objetos numa determinada imagem, acrescentar imagens de arquivo. Enfim, os processos de falsificação na era tecnológica são muito mais sofisticados.

Isso, no entanto, não deve apavorar o historiador, deve antes alertá-lo para que ele não se porte de forma ingênua diante da imagem. Da mesma maneira que ele é crítico com suas fontes escritas, deve sê-lo com suas fontes imagéticas, sejam elas da ordem que forem.<sup>71</sup> Entender que todos os discursos, sejam eles escritos ou imagéticos, são recortes do real, produzidos visando a um fim, é o primeiro passo para se portar de uma forma crítica diante das fontes escolhidas para guiar o trabalho de pesquisa.

Mas às vezes não é apenas o filme-documentário que é confundido com o real. Ao filme de reconstituição histórica, ou filme histórico, também é conferido um estatuto diferenciado pelo simples fato de estar apoiado, embasado na história, e dessa forma herdar dessa todo o seu código de referência com o real. É o que se nota na discussão sobre cinema-história que os articuladores da revista *Çá Cinéma*

---

<sup>71</sup> Ver: PITHON, Remy. L'historien face au film. IN : *Éducation 2000*, Paris, n. 18, p.25-31, mars, 1981.

promoveram entre os historiadores Michel de Certeau e Jean Chesneaux. Chesneaux questiona-se qual a relação entre um filme histórico e um filme de ficção, para concluir que o filme histórico é "*o pretexto ideal para se tratar a ficção no cinema*".<sup>72</sup>

Além das questões, técnicas e subjetivas, colocadas antes, e que por si só já ficcionalizam essa operação sobre o passado, há mais alguns itens a serem apontados. Um filme de ficção, seja ele em longa ou curta-metragem, trabalha em função do tempo médio que lhe é próprio (em média 2h para o longa e 15min para o curta). Isso significa que, após ter-se informado o suficiente sobre o assunto a ser enfocado, a equipe de criação do filme vai escolher os aspectos a serem retratados, e é em função dos eventos escolhidos que o(s) roteirista(s) vai(vão) escrever o roteiro para guiar as filmagens.

Às vezes, por questões de ordem técnica, de tempo, ou mesmo de dramaticidade, pois essa é uma questão essencial para o filme, o diretor, os atores, o cinegrafista podem sugerir modificações de última hora. Afora as mudanças, os cortes que são feitos na sala de montagem, às vezes até mesmo à revelia do diretor, como acontece quando este é um simples contratado de uma grande empresa produtora de cinema...

---

<sup>72</sup> CERTEAU, Michel de & CHESNEAUX, Jean. Le Film Historique et ses Problèmes. IN : *Ça Cinéma*, Paris, n. 12-13, p.3-15, 1977, p.5.

O resultado desse trabalho coletivo novamente é um discurso sobre o real, porém nesse caso um real que não existe mais e que só pode ser atingido indiretamente. Assim, além de ser um discurso sobre o passado, o filme histórico é um discurso que se constrói sobre os discursos de outros.

Um diretor de cinema, na maioria das vezes, não é um especialista ou um estudioso de história, daí ele precisar utilizar-se das mais variadas fontes que lhe permitam reconstruir não só a progressão factual dos eventos, mas também toda a ambiência (aí incluídos desde aspectos materiais, até comportamentos do dia-a-dia). Para isso, o diretor e sua equipe valer-se-ão de todo registro disponível sobre a própria época a ser reconstituída, além do trabalho de especialistas em detalhes do cotidiano. Os textos historiográficos servirão para selecionar os eventos e para guiar a visão que se quer construir sobre o passado.

São vários os elementos utilizados pelo diretor para construir seu discurso sobre o passado, mas se por uma questão artística ele precisar condensar, falsear, subtrair ele o fará. Pode-se imaginar, então, o que ele não faria por uma questão ideológica.<sup>73</sup> No entanto, o mesmo processo se opera com um texto escrito, ou seja, selecionando-se as fontes que apoiam nossa teoria, ou dando a elas maior importância do que àquelas que nos contrariam.

---

<sup>73</sup> Ver exemplos em: FERRO, Marc. *História Contemporânea y Cine*. Barcelona : Editorial Ariel, 1995.

No entanto, as confusões não param só aí. A própria conceituação de filme histórico continua imprecisa. Às vezes é comum encontrar um historiador chamando de filme histórico ao filme documentário (Pierre Sorlin,<sup>74</sup> Jacques Revel,<sup>75</sup> por exemplo), e considerando o filme de reconstituição histórica como ficcional. Na maioria das discussões sobre o filme histórico, promovidas por revistas especializadas em cinema ou em história, o que se discute na verdade é o filme documentário, que para a grande parte dos historiadores é o documento imagético por excelência sobre o qual ele, historiador, deve se deter.

Nesta linha de pensamento é possível encontra-se inusitadamente Marc Ferro que, numa determinada entrevista, chega inclusive a desprezar os filmes de reconstituição histórica como objeto de pesquisa do historiador, pois ele os considera "*os menos eficazes, os mais inúteis, os mais contestáveis, os mais estéreis*".<sup>76</sup>

Numa outra ponta, há os historiadores que chamam o filme de reconstituição histórica de filme real e consideram ficcional todos os demais filmes embasados no seu presente, ou seja, na época em que ocorrem as filmagens.

---

<sup>74</sup> SORLIN, Pierre. Un Chantier à ouvrir: le cinéma d'histoire. IN : *Revue du Cinéma*, Paris, n. 312, p.85-92, déc, 1976.

<sup>75</sup> CERTEAU, Michel & RAVEL, Jacques. Rencontres avec Michel de Certeau et Jacques Revel. IN : *Ça Cinéma*, Paris, n. 10-11, p.27-44, 1976.

<sup>76</sup> FERRO, op. cit. 1981, p.10.

Disso decorre, porém, outro problema: após dez anos, por exemplo, um filme ficcional baseado no seu próprio tempo não se transforma em histórico? Afinal ele é um testemunho do seu presente, tanto quanto o filme de reconstituição histórica, só que cada um age por vias diferentes.

Por esse motivo, reitero minha discussão inicial e parto do princípio de que todos os filmes são ficcionais na medida em que são representações do real (passado ou presente) e, embora pertencendo a gêneros diferentes, eles estão ligados a um contexto específico, por isso mesmo nos propiciando uma visão (que é tanto interna quanto externa) sobre esse momento. Daí por que podem servir de objeto de análise do historiador, a fim de que ele amplie seus conhecimentos sobre a época tratada.

Por outro lado, levando em conta que existem diversas posturas sobre o que é um filme histórico, eu proponho uma definição aplicável a este trabalho e ao modelo de filme que utilizarei nas minhas análises. Chamarei de filme de reconstituição histórica ou de filme histórico aquele trabalho cinematográfico:

1. localizado propositalmente no passado, ou seja, numa época anterior àquela em que o filme está sendo produzido;

2. que tenha por finalidade reconstituir um fato histórico, ou uma situação histórica, ou a biografia de alguém que teve existência real;
3. que seja apoiado em pesquisa histórica, a fim de se manter um mínimo de coerência com o já documentado.

Com isso, estabeleço que nem todo filme de época pretende ser histórico, quer dizer, nem todo filme se propõe a reconstituir um fato específico do passado ou a biografia de uma determinada pessoa. Às vezes tudo o que se quer é resgatar a própria ambiência do passado, os códigos de comportamento para, num ambiente diverso, contar uma história de amor fictícia, mas não de todo impossível dentro dos limites desse outro tempo. Por exemplo, *A amada imortal*, 1994, de Bernard Rose, que imagina um romance fictício entre Beethoven e sua cunhada. Por outro lado, discordo de Jean-Loup Bourget que classifica como filme histórico *Excalibur*, 1981, de John Boorman, ou *Conan, o bárbaro*, 1981, de John Milius, pois eles são, na verdade, fantasias mitológicas.

Tal categorização do filme histórico, que será melhor abordada no capítulo seguinte, não implica dizer que ele seja menos ficcional do que um filme de época, ou menos ou mais apto a ser escolhido como objeto de pesquisa do historiador, pois tudo depende dos objetivos a serem atingidos. Desejo apenas, dentro dos limites dessa tese,

estabelecer os parâmetros do objeto com o qual estou trabalhando, pois, como afirmei na Introdução, desde a origem desta pesquisa havia o interesse em analisar filmes que reconstituíssem fatos da nossa história nacional.

Quando eu falo em reconstituição cinematográfica do passado, estão implícitas as questões trabalhadas antes, ou seja, uma visão que se pretende criativa, subjetiva, sem um compromisso formal com a verdade histórica, ou com os métodos de trabalho que esta possui. Embora, com certeza, os cineastas pequem demais ao inventarem, sonegarem, falsearem a história – seja por motivos políticos, ideológicos ou estéticos – o produto do seu trabalho está no nível da produção cultural.

Cinema é um espetáculo, o que não retira dele o fato de ser um discurso sobre a história, conforme discutiremos no segundo capítulo. De qualquer forma, por ser um produto cultural, limitado em função das suas características técnicas, não se pode exigir do filme histórico os requintes da precisão factual que um historiador pode exhibir em várias páginas ou volumes de livros.

Por isso, o historiador deve se abster de tentar confirmar no filme de reconstituição histórica seus próprios conhecimentos sobre a história. No entanto, por estar apoiado num fato que realmente aconteceu, este produto cultural deve ser atentamente analisado pelo historiador, a fim de que se possa perceber os tipos de orientações sobre o passado



transmitidos para o conjunto da população, travestidas de pura diversão.

Diante de um filme de reconstituição histórica se deve questionar seu discurso sobre o passado; o enfoque adotado; sua escolha das fontes; dos fatos selecionados, a implicação das modificações impostas ao conteúdo histórico. Dessa forma, estaremos atingindo o âmago da questão: seu discurso sobre o presente. A partir daí, então, estaremos aptos a utilizar o filme como fonte para o conhecimento histórico.

## DO HISTÓRICO AO FICCIONAL: A HISTÓRIA NO CINEMA

## 2.1A Recriação do Real na Tela

O cinema nasceu oficialmente em 1895 pelas mãos de dois irmãos franceses, Louis e Auguste Lumière, e em pouco tempo já era utilizado como meio de imortalizar a imagem dos governantes através da filmagem de eventos políticos. Foi utilizado ainda para registrar as lutas nos campos de batalha, e assim glorificar o sacrifício dos que morriam pela pátria. Fixando na tela todos os dramas e os eventos, todas as emoções, o cinema fosse ele ficcional ou documentário transformou-se no "*espelho da alma, espelho do mundo*" como disse Robert Mandrou,<sup>77</sup> em 1958, num dos primeiros

---

<sup>77</sup> MANDROU, Robert. Histoire et cinéma. IN: *Annales E.S.C.*, Paris, n. 1, p.140-149, janvier/mars, 1958.

textos de um historiador a falar sobre o uso do cinema como fonte da história.

Porém, se a história levou tanto tempo para ver no cinema uma fonte para a sua pesquisa, o cinema desde o seu princípio buscou nela argumentos para construir suas narrativas. Essa atitude era semelhante a da literatura, que diversas vezes também buscou inspiração na história, ficcionalizando fatos e personagens verídicos, e assim criando um novo gênero: o romance histórico. No entanto, a apropriação que o cinema faz da história, na maioria das vezes, é mais duramente combatida do que a reinvenção da história feita pela literatura, e novamente tenho o efeito de real como principal motivo para essa desconfiança.

Devido ao efeito de real próprio das imagens em movimento, que nos dá a ilusão de que a representação coincide com o objeto representado, a recriação do passado em imagens parece transportá-lo para o presente. Por algumas horas, na sala escura, temos a sensação de realmente estarmos visualizando outra época, pois através do cinema o passado recompõe-se diante de nossos olhos. A imagem cinematográfica, plena de movimento, de som, de cor, reproduz o real com tantos detalhes que podemos identificar as semelhanças entre o dentro e o fora da tela. E no caso da reconstituição histórica, os requintes de ambientação nos fazem crer que estamos diante do passado em si.

Através do cinema, a distância que separa passado e presente parece diminuir e passamos a visualizar a vida de pessoas que conhecíamos através das descrições feitas em livros. Transformados em *voyeurs*, perscrutamos detalhes de suas vidas íntimas; podemos ver o cenário em que os fatos se desenrolaram; o modo como as pessoas se vestiam e se comportavam. Estamos, enfim, tendo a sensação de como era viver em outra época e de ser determinada pessoa. Como uma grande fênix, o passado volta das cinzas, colorido e brilhante, e temos dele uma presença total.

Porém, fazer renascer em imagens algo que está temporalmente extinto não é das tarefas a mais fácil. Às vezes, a equipe técnica confronta-se com problemas insolúveis como o modo de falar de grupos temporalmente muito distantes. Os roteiristas Willian Faulkner e Harry Kurnitz, de *Land of pharaos*, 1955, questionavam-se: "*como falavam os faraós?*", enquanto o diretor Howard Hawks desesperava-se com o fato de que eles não tinham a mínima idéia do que fazia um faraó no seu dia-a-dia!<sup>78</sup>

Georges Duby também sentiu de perto tais dificuldades quando seu livro, *Le dimanche de Bouvines*, foi adaptado para o cinema. Convidado para ser consultor do filme, o historiador compreendeu as diferenças entre uma narrativa escrita e outra imagética. As necessidades da

---

<sup>78</sup> BOURGET, Jean-Loup. *L'histoire au cinéma - le passé retrouvé*. Paris : Gallimard, 1992, p.112

imagem impuseram-lhe questões comuns a todos os cineastas, mas fora do campo de preocupação de um historiador: como as pessoas gesticulavam e qual o significado de cada gesto? qual era o ritual amoroso, como se fazia a corte a uma mulher? quais os símbolos do erotismo? quais as especificidades de linguagem entre pessoas de diferentes classes sociais? Enfim, o que fazer a fim de evitar que os personagens pareçam anacrônicos ou descolados de suas realidades? E, o mais difícil, onde buscar respostas para tais questões?

*"Nossa ignorância, esse buraco imenso que divide as bases do nosso conhecimento: eis o que me faz vacilar. Dentro de um livro é possível reconhecer a indecisão, delimitar as lacunas, colocar proteções em torno do discurso. Mas e na imagem, e quando a amplidão da audiência obriga a simplificar, a apagar todas as nuances? Como fazer? Imaginar, mas dentro de que limites?"*.<sup>79</sup>

Se estas questões aparecem como difíceis para um historiador profissional, quiçá para um diretor. Por isso, um cineasta precisa valer-se de materiais os mais diversos para ambientar suas histórias. Em suas entrevistas eles costumam listar pinturas, esculturas, fotos, filmes antigos, afrescos, desenhos e todo material visual que possa dar indicações de gestos, roupas, aspecto físico. Materiais escritos na própria época ajudam a dar conta da linguagem,

---

<sup>79</sup> DUBY, Georges. L'historien devant le cinéma. IN: *Le Débat*, Paris, n. 30, p.81-85, mai, 1984, p.84-85.

das relações sociais, dos interesses privados e coletivos, etc.

O diretor Eric Rohmer,<sup>80</sup> (*Perceval le Gallois*, 1978) diz que textos abordando aspectos específicos são outra fonte de consulta. Segundo esse diretor, no caso de suas experiências pessoais com o filme histórico, mais importante do que ler os livros dos historiadores foi consultar tratados que falassem do cotidiano, dos objetos, da arte, consultar especialistas sobre os hábitos antigos, e esse tipo de informação sobre o cotidiano ele não encontrava nos livros de história.

Outra fonte de pesquisa citada por Rohmer como importante numa reconstituição histórica, em especial de épocas mais recuadas, são os textos teatrais escritos na própria época a ser reconstituída, pois eles trazem indicações precisas dos gestos, da entonação de voz adequada, da forma como as pessoas agiam.

O cinema, portanto, não reconstrói o passado apenas em termos de visual (roupas, móveis, objetos pessoais, etc.); ele também o traduz em termos de vocabulário e de comportamentos. Por intermédio do filme podemos ter uma idéia aproximada de como devia ser o cotidiano das pessoas do passado, visualizamos suas tarefas diárias, seu modo de se relacionar em sociedade, a forma como lidavam com

---

<sup>80</sup> ROHMER, Éric. Entretien. IN: *Éducation 2000*, Paris, n. 18, p.85-90, mars, 1981.

dificuldades, medos, desejos. Dessa forma, ao recuperar a atmosfera e a sensibilidade de uma época, permitindo-nos adentrá-la, o filme resgata o sistema de significação do período enfocado.

Pelo cinema o passado se materializa, dando rosto e voz para personagens históricos, e estas interpretações tornam-se tão marcantes que muitas vezes é difícil pensar nos personagens históricos sem relembrar a atuação do artista, pois enquanto o rosto do primeiro é em geral desconhecido (ou conhecido apenas por descrições de terceiros), o rosto do segundo aparece de uma forma viva na tela. A reconstituição detalhada dos ambientes reforçada pelo efeito de real faz com que o filme provoque uma mistura entre imaginação artística e nossos conhecimentos formais sobre o passado histórico. Denis Richet, ao falar do filme histórico diz que

*"esse modo de expressão cinematográfica parece-me às vezes precioso e perigoso. Precioso, já disse, porque ele faz reviver visualmente os períodos que as jovens gerações não conheceram. Perigoso, porque um trabalho de seleção se opera e que não obedece jamais às normas da deontologia dos historiadores".<sup>81</sup>*

E essa é a grande dificuldade dos historiadores: a imagem do passado criada pelo cinema, e que o público

---

<sup>81</sup> RICHET, Denis. Le cinema au service de l'histoire. IN: *Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n. 35-36, p.7-10, automne, 1982, p.9

vivencia como real devido ao efeito de real, na maioria das vezes não corresponde à imagem intelectual que ele tem do seu próprio tema de trabalho. Ele é tomado de um estranhamento ao ver o resultado de anos de pesquisa ser adaptado para o cinema, pois as necessidades e as especificidades de cada área são diferentes. Para o historiador, o essencial são as fontes (os vestígios, os rastros daquilo que foi), a partir das quais ele constrói sua teoria explicativa do passado, ou pelo menos tenta dar uma ordem a ele. Para Paul Ricoeur,

*"o recurso aos documentos marca uma linha divisória entre história e ficção: ao contrário do romance, as construções do historiador visam a ser reconstruções do passado".<sup>82</sup>*

Mesmo que a reconstrução integral da passividade (aquilo que aconteceu) seja impossível, os indícios que restaram ajudam a mapear as ações e os sentimentos das mulheres e dos homens do passado, permitindo resgatá-los através de um modo indireto de conhecimento. A função de um historiador é, assim, bastante interpretativa e criativa, pois através de um grande esforço mental ele junta elos esparsos, criando uma lógica para aquilo que temporalmente está extinto. Ao afirmar que o trabalho do historiador é criativo, estou aqui concordando com Ricoeur quando ele diz: *"repensar não é reviver. Repensar já contém o momento crítico*

---

<sup>82</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas : Papyrus, 1997, p.242.



*que nos obriga ao rodeio pela imaginação histórica*".<sup>83</sup> Ou seja, repensar impõe um trabalho criativo na medida em precisamos criar formas de preencher as lacunas daquilo que agora são só vestígios descontínuos, obrigando-nos a inferir de nossas fontes, muitas vezes, mais do que elas podem nos dizer. Georges Duby também reivindica para o historiador o direito de sonhar, a fim de preencher as lacunas de suas fontes, porém, diz ele, este sonho tem que ser contido dentro "*dos limites do conhecido*".<sup>84</sup>

Através das fontes, o historiador estabelece um discurso sobre o passado, que traz a marca da veracidade por estar baseado no real vivido, mas, assim como no cinema, este discurso é produzido através de um processo de seleção e organização das fontes a fim de dar sentido àquilo que já foi. Esta lógica do passado, criada pelo historiador através da aplicação de um método de trabalho, é repassada para o conjunto da sociedade, que passa a ver este passado pelas lentes do historiador.

O cineasta também está inserido na sociedade e, como as demais pessoas, vê o passado pelas lentes do historiador. No entanto, a lógica do cineasta é diferente daquela do historiador. Este preza as provas e a racionalidade do seu modelo explicativo; aquele está mais interessado na dramaticidade do que na veracidade, na

---

<sup>83</sup> Ibid., p.246.

<sup>84</sup> DUBY, op. cit., p.83.

sensibilidade do que na lógica. Por isso, da mesma forma como lembra Luiz Antônio de Assis Brasil que um romancista ao se basear em fatos históricos não está fazendo história, um cineasta que reconstitui o passado em seu filme também não tem esta pretensão, pois por ser um artista "*não tem compromisso com o fato material, [podendo] inclusive criá-lo ou suprimi-lo*".<sup>85</sup> Apesar disso, o resultado do seu trabalho, mesmo que um cineasta (ou um escritor) não o reconheça como tal, é um discurso sobre a história, pois manipula com dados do mundo real.

Daí porque se pode dizer que a literatura e o cinema expressam uma verdade que, embora não seja a verdade estipulada pelas ciências humanas, não é menos desprezível em termos de significado social. A verdade que ambos revelam vem da sua interpenetração com o imaginário.<sup>86</sup>

Por outro lado, é por sentir que não tem obrigação com o fato material que, para um cineasta, não há problema algum em modificar fatos ou criar personagens fictícios se isto funcionar bem plasticamente. Na concepção do cineasta norte-americano Oliver Stone,<sup>87</sup> o cinema possui maior liberdade para ousar na explicação do passado; pela

---

<sup>85</sup> BRASIL, Luiz Antônio de Assis. IN: AGUIAR, Flávio et al. *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo : Xamã, 1997, p.386.

<sup>86</sup> LEENHARDT, Jacques. Théorie de la communication et théorie de la réception. IN: *Réseaux*, Paris, n. 68, p.41-48, nov./déc., 1994, p.44.

<sup>87</sup> Diretor de *El Salvador, o martírio de um povo* (1987); *JFK* (1991); *Nixon* (1995).

imaginação ele pode levar luz às áreas ainda sombrias da história. Seu interesse, como dramaturgo, é demolir a história, questionando certas realidades apresentadas pelos historiadores. Por isso ele afirma ao historiador Mark Carnes que o entrevista:

*"A 'realidade', como você a chama, é fantástica, mas pode-se alinhar um filme com 'realidades' externas sem penetrar nos subterrâneos e nas zonas desconhecidas que tornam uma vida humana cheia de contornos?"*.<sup>88</sup>

A idéia que perpassa as respostas do cineasta é de que o passado, em verdade, não pode ser definido com precisão pelos historiadores devido à própria complexidade que apresenta, por isso nada o impede, como artista e cineasta, de também propor o seu modelo explicativo, baseado na sua sensibilidade, naquilo que estudou na escola, e também nas pesquisas que desenvolveu para realizar o roteiro do filme. Afinal, um filme histórico não se faz sem que haja uma equipe de pesquisadores de época, que darão o clima, a ambiência do período a ser retratado, além de um ou mais consultores de fatos históricos, que tanto podem ser historiadores como pessoas que vivenciaram o momento.

A concepção de história da qual um cineasta parte, entretanto, é diferente daquela de um historiador. Eric

---

<sup>88</sup> CARNES, Mark C. (Org.). *Passado imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro : Record, 1997, p.307.

Rohmer, por exemplo, diz que sua concepção é mais literária do que histórica, pois ele não pretende fazer um filme realista ou que se pareça com uma pintura da época. Por isso ele diz:

*"A história não é minha especialidade, é uma etapa da qual eu me servi; minha pesquisa histórica, que eu qualificarei de pesquisa do comportamento passado, espécie de ressurreição de uma visão de homem, de arte do passado, permite-me aprofundar estas questões de hoje".<sup>89</sup>*

O diretor René Allio (*Les camisards*, 1971, e *Moi, Pierre Rivière*, 1976) tem a mesma opinião. Ele diz que, mesmo se utilizando de toda uma documentação histórica, sente-se aprendendo e não ensinando história, pois este não é o seu ofício específico. Sua relação com o objeto é puramente "libidinal, subjetiva", daí que são a sensibilidade e a curiosidade as forças motrizes do seu trabalho. Apesar disso, ele enfatiza que um filme histórico "também devia ser objeto de estudo do historiador, pois eles falam do período em que foram realizados".<sup>90</sup> Numa outra entrevista, Allio conta que quando tomou contato com o livro de Phillipe Joutard, no qual eram reunidos textos e jornais dos *camisards*, ele percebeu naqueles textos uma forte relação com o presente, mais do que com o passado: "Toda a guerra da Algéria tinha

---

<sup>89</sup> ROHMER, op. cit., p.88.

<sup>90</sup> ALLIO, René. Entretien. IN: *Éducation 2000*, Paris, n. 18, p.76-79, mars, 1981, p.77.

o ar de ter sido produzida sob o esquema da guerra dos Camisards".<sup>91</sup>

Justamente por isso, Serge Berstein chama a atenção para o fato de que o filme histórico além de ser um discurso sobre a história, como dissemos antes, também é um discurso sobre o presente, pois

*"dentro da sua organização, da sua apresentação, da sua significação dos fatos ele é produzido e estruturado em torno das idéias e perspectivas dos homens de hoje. Por isso o filme deve ser estudado como leitura de historiador, necessariamente contingente e relativa às idéias da personalidade de seus autores, eles mesmos dependentes do clima intelectual, dos centros de interesses, do sistema de valores da sociedade dentro das quais vivem ou das suas opções pessoais(...)".<sup>92</sup>*

Porém, ao contrário de um historiador, o ingrediente final que os cineastas usam para amalgamar suas pesquisas, e dar formato ao seu discurso histórico, é preponderantemente a sua imaginação, como eles mesmo o afirmam. O grande problema apontado pelos historiadores é que em nome da arte (e da boa recepção do filme junto ao público) os cineastas não sentem qualquer drama de consciência ao inventar conscientemente eventos e situações não apenas inverossímeis, mas também falsos, desta forma

---

<sup>91</sup> ALLIO, René. Entretien. IN: *La Revue du Cinéma*, Paris, n. 352, p.108-110, juillet, 1976, p.108.

<sup>92</sup> BERSTEIN, Serge. Points de vue sur les rapports de l'histoire et du cinema. IN: *Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n. 35-36, p.11-13, automne, 1982, p.12.

contribuindo para deformar o conhecimento da história. E esta é a maior acusação que uma equipe de historiadores norte-americanos faz aos cineastas dos 63 filmes por eles analisados, no livro *o Passado imperfeito: a história no cinema*. Faltam aos roteiros um mínimo de precisão!

Por exemplo, no filme alemão *Aguirre, a cólera dos deuses*, 1972, de Werner Herzog, os letreiros explicativos no início da película dizem que no ano de 1560 uma expedição comandada por Gonzalo Pizarro partiu em direção às serras peruanas, porém esta expedição foi comandada por Pedro de Ursua, enquanto Pizarro já havia morrido doze anos antes desta data!

Por erros absurdos como esse é que verificar se o filme histórico está ou não "dizendo a verdade", se a construção dos personagens históricos envolvidos é verossímil ou não, tornou-se a principal forma de abordagem que o historiador faz do filme, devido ao alto grau de invenção que os roteiristas se permitem.

A história que o filme cria incomoda ainda mais na medida em que, enquanto estamos na sala de projeção, parece que somos transportados para a época representada e passamos a vivenciar cada lance da narrativa como se dela participássemos. E estas imagens que recriam o passado, transportando-o magicamente para o presente, não raro permanecem na memória mais tempo do que os textos escolares.

Com a história perdendo o espaço e a importância dentro do curriculum escolar, o que se vê são os cineastas ensinando para o público a sua versão da história. E é interessante notar que o público sempre se interessa mais por um filme se junto ao título vem a chancela: baseado em fatos verídicos...

Esta recriação do passado torna-se ainda mais preocupante na medida em que o cineasta resgata apenas o que lhe interessa a fim de embasar sua visão de mundo. Daí vem a principal crítica de Marc Ferro à maioria dos filmes históricos produzidos de um continente a outro, crítica esta que difere daquela dos historiadores norte-americanos anteriormente citados. Sua preocupação é menos com a verossimilhança entre o passado construído pelos historiadores e aquele construído pelos cineastas, e mais com a escolha dos eventos históricos que estes cineastas fazem, sem que precisem justificar o motivo de suas escolhas a ninguém. Para ele, isso é importante, porque

*"a seleção de situações e de personagens e tudo o que corresponde ao trabalho do artista não possui nada de inocente ou de casual. A habilidade do cineasta consiste primeiro em ajustar-se a essas regras [de gênero e de progressão dramática], porém procurando cometer o menor número de erros possíveis, informar-se ao máximo para escolher os incidentes que podem apoiar o sentido dramático da intriga e as*

*motivações ideológicas do produtor e do espectador".<sup>93</sup>*

Seu exemplo básico é a Revolução Francesa. A maioria dos cineastas que se debruçam sobre o tema mostram menos os motivos que levaram o povo francês a se voltar contra a monarquia e a derrubá-la, e mais os horrores e os excessos causados por este movimento popular "descontrolado". Já filmes sobre o Antigo Regime deixam de lado a miséria e a opressão em que viviam o povo para concentrarem-se nos prazeres e luxos da corte, recordando com nostalgia os velhos tempos de reis e de rainhas.<sup>94</sup> É por isso que, para o historiador francês, "o filme histórico (ou mais genericamente de história) não é mais do que a transcrição fílmica da visão que tem da história alguns grupos determinados".<sup>95</sup>

Durante várias décadas, para facilitar a compreensão desse passado, o cineasta optou pela bipolaridade, pelo maniqueísmo, deixando de lado a ambigüidade. Os heróis tinham seu bom caráter reforçado e suas lutas apareciam sempre como justas, daí que o caminho por eles optado transformava-se no único possível. É o que se vê, por exemplo, em *El Cid*, 1960, de Anthony Mann. As

---

<sup>93</sup> FERRO, Marc. *História contemporânea y cine*. Barcelona : Editorial Ariel, 1995, p.212.

<sup>94</sup> Robert Darton já havia feito uma crítica semelhante em seu livro: *O beijo de Lamourette*. São Paulo : Companhia das Letras, 1990, p.64-69.

<sup>95</sup> FERRO, op. cit., 1995, p.193.



dúvidas e o medo estavam quase sempre fora do horizonte do herói. O personagem histórico era assim mitificado, unilateralizado, bem como sua luta.

E como o bem sempre se contrapõe ao mal, aqueles personagens que haviam sido contra os propósitos dos "heróis" eram transformados em vilões. Pior ainda era sua representação se o sucesso do "herói" tivesse sido comprometido pela ação deste "vilão". Desse modo, o que era na origem uma situação histórica vivenciada por personagens humanos com todas as suas virtudes, defeitos e contradições transformava-se numa luta quase pessoal entre bons e maus.

A maioria destes filmes históricos clássicos por serem baseados numa história oficial possuem uma aparência bastante formal e didática, ou seja, a ação se desenvolve dentro de uma estrutura narrativa clássica com início, meio e fim,<sup>96</sup> tendo por objetivo facilitar para o público a compreensão dos conteúdos que se quer transmitir, e dessa forma promover sua identificação com o conteúdo proposto. A função desse tipo de filme é, em geral, de reafirmar, reforçar as verdades que o grupo hegemônico quer transmitir para o todo social, pois, como falamos antes, cedo os governos deram-se conta de que também o filme ficcional servia para este fim.

---

<sup>96</sup> Esta é a montagem naturalista de que se falou na Introdução, que tem por objetivo passar-se pelo real.

Dependendo do objetivo, resgata-se uma determinada parte do passado, ou um determinado ângulo dele. Algumas películas baseiam-se na luta de grandes personagens ou em eventos históricos importantes que contribuíram para a construção da nacionalidade de um país (*Bismarck*, 1940, de Wolfgang Liebeneiner); outros buscam reforçar o sentimento de patriotismo de uma nação, bem como servir de exemplo para outras (*Alexandre Nevski*, 1938, de Sergei Eisenstein). Há filmes, ainda, que servem para justificar ações de um grupo contra outro, como por exemplo os filmes produzidos pelos países envolvidos na Segunda Guerra Mundial, que explicavam os motivos de uns lutarem contra outros. Justificavam e glorificavam, portanto, a morte de tantos jovens nos campos de batalha, em terras estrangeiras. Ambos os lados em conflito estereotipavam o adversário, a fim de obter das suas próprias fileiras o aval para a guerra em andamento.

Pierre Sorlin<sup>97</sup> afirma que a maioria desses filmes históricos clássicos, produzidos até os anos 60, se parece um pouco com a história escolar, e que, ao homenagearem os seus grandes homens e reforçarem uma divisão algo estereotipada do passado, estes filmes contribuíram para assentar várias tradições nacionais.

A década de 60, porém, vai marcar o advento de uma nova forma de se fazer filmes históricos, motivados pela

---

<sup>97</sup> SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas - 1939-1990*. Barcelona : Ediciones Paidós, 1996, p.166-167.

televisão com suas grandes reportagens e documentários. Imagens ficcionais misturaram-se a cenas reais, procurando criar para o filme uma nova forma de dizer: "baseado em fatos reais". Apoiando-se na história oral, os cineastas deixaram de mostrar o passado como algo pronto para o consumo, e passaram a adotar uma postura que se pretende mais investigativa. Com isso, a visão pronta que se tem do passado tornou-se sujeita a dúvidas e questionamentos, e o cinema passou a propor novos ângulos para se olhá-lo.

Conforme novos personagens históricos foram conquistando seu espaço social, eles também passaram a fazer parte do universo das representações e passaram a ter seus próprios filmes, contando suas próprias histórias. O cinema aos poucos começou a relatar a história dos oprimidos e dos esquecidos da história oficial; a resgatar movimentos sociais que tiveram implicações tão importantes quanto uma grande revolução, ou a traçar a biografia de personagens menos conhecidos do grande público, mas cujas ações contrastaram com sua época. São exemplos *Daens - um grito de justiça*, 1994, de Stijn Coninx, sobre a luta de um padre para impulsionar um grupo de operários a lutar por melhorias de vida e de trabalho, na Bélgica de fins do século XIX; *Michael Collins*, 1996, de Neil Jordan, sobre o organizador do IRA; *A lista de Schindler*, 1993, de Steven Spielberg, sobre um industrial alemão que ajudava judeus a fugirem da perseguição nazista.

Este tipo de enfoque é apropriado especialmente para tratar a história deste século, pois ainda há quem possa testemunhar sobre os fatos. É o que se vê, por exemplo, no filme norte-americano *Reds*, 1981, de Warren Beatty, sobre a vida do escritor e jornalista estadunidense John Reed, que na década de 10 foi simpatizante do comunismo e apoiador da Revolução Russa de 1917. Para dar realismo à trama histórica, o diretor convoca vários velhinhos e velhinhas para testemunharem sobre o que sabiam, tivessem ou não convivido com o personagem.

Por outro lado, para os assuntos "mais convencionais", procurou-se buscar novas fontes, mais intimistas do que os livros didáticos, como diários e cartas. Assim, menos oficialista, o filme histórico pós-anos 60 permite-se inclusive a dedicar novos olhares para eventos já "estabilizados" no universo das representações. As guerras e revoluções também deixam de ser mostradas como se fossem o embate exclusivo entre bons e maus para serem movidas por interesses variados. São exemplos *Revolution*, 1985, de Hugh Hudson, que retrata a visão ácida de um soldado sobre a guerra pela independência dos Estados Unidos; e *Danton, o processo revolucionário*, 1982, do polonês Andrzej Wajda, que apresenta a Revolução Francesa como palco de muitos embates pessoais entre os principais líderes do movimento (visão

esta que foi duramente contestada pelos franceses, pois contrariava o imaginário sobre seu próprio passado<sup>98</sup>).

Pierre Sorlin, entretanto, desconfia também deste tipo de filme histórico, pois ele facilmente acostuma o espectador a uma *"emotiva, simples, e freqüentemente comovedora visão do passado"*.<sup>99</sup> O passado transforma-se, desse modo, apenas no relato memorialístico, subjetivo, de tantos quantos estiveram envolvidos num evento importante. O relato em si é a própria história, sem necessidade de uma teoria explicativa para o passado.

*"A possibilidade de dar versões distintas de um mesmo fato se inverte em uma história que já não se descreve como uma realidade preexistente que as películas devem copiar, senão como algo inferido dolorosa e contraditoriamente a partir de testemunhos parciais."*<sup>100</sup>

As emoções mais do que as ações são a implicação deste tipo de filme. Sai-se, assim, de um filme histórico que tratava basicamente dos atos dos grandes heróis do passado, para outro que busca vislumbrar o "interior", as sensações, os pensamentos e desejos destes personagens, seja para encontrar uma explicação (ou uma justificativa) para as suas atitudes, seja para recriar a atmosfera em que vivia o personagem. É o caso do filme alemão *Rosa Luxemburgo*, 1986,

---

<sup>98</sup> Ver Robert Danton. Danton e o duplo sentido. IN: *O Beijo de Lamourette*, op. cit., p.51-63.

<sup>99</sup> SORLIN, op. cit., 1996, p.171.

<sup>100</sup> SORLIN, op. cit., 1996, p.168.

de Margarethe Von Trotta. A biografia sobre esta teórica marxista está baseada principalmente nas cartas escritas pela personagem, que recriavam seu aspecto mais íntimo e emocional, enquanto ficavam em segundo plano suas atividades política e intelectual.

Estas recriações do passado são, portanto, mais de caráter interno do que externo. A história pessoal dos personagens enfocados serve como explicação, justificativa ou desculpa para os seus atos, ficando de fora deste tipo de filme questões políticas, econômicas ou quaisquer outras que tirem estas atitudes do âmbito restrito do subjetivismo e as recolocam dentro de um quadro histórico maior dentro do qual o personagem está inserido, e portanto com o qual ele dialoga, com o qual ele interage. O personagem aparece muitas vezes à mercê de suas fragilidades psicológicas e do seu caráter titubeante ou impulsivo, quase sempre dependente dos conselhos e determinações de outrem. Do herói onipotente, passa-se para um ser fragilizado, sem tanta independência ou vigor para agir. Podemos comparar, por exemplo, os dois filmes sobre Henrique V, um de 1945, dirigido e interpretado por Laurence Olivier, e outro de 1990, dirigido e interpretado por Kenneth Branagh.

A visão pessoal de alguém sobre determinado evento é outra variação deste tipo de filme, e não raro utilizam-se as memórias publicadas de uma pessoa como base do roteiro. Este é o caso do filme *O que é isso, companheiro?*, 1997, de

Bruno Barreto, baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira, sobre sua participação na resistência à ditadura, ou de *1492: a conquista do paraíso*, 1992, de Ridley Scott, que se apóia na biografia que o filho ilegítimo de Cristóvão Colombo, Fernando, escreveu sobre o pai.

A partir das análises feitas até aqui, podemos dizer que há dois modelos de filmes históricos tais como eles têm sido apresentados: um modelo que se baseia na história factual, procurando reconstruir o passado tal qual se imagina que ele seja; e outro modelo que se baseia mais no aspecto psicológico dos personagens, buscando entendê-los (ou explicá-los) mais do que apresentá-los "exteriormente".

Apesar das diferenças entre eles, estes dois modelos de filme histórico não pretendem permanecer fiéis a uma reconstrução do passado. O mais importante num filme, segundo o cineasta John Sayles, é recriar o espírito da história, não o fato em si. Ou como diz o cineasta: "*o importante não é o verdadeiro, mas aquilo que a platéia aceita como verdadeiro*".<sup>101</sup> E este verdadeiro, para a platéia, vem mediado pelas representações que envolvem um passado determinado, e que estão já inseridas no imaginário social.

Mas o filme não está apenas devolvendo à platéia as representações estabelecidas sobre o passado. Novas considerações e necessidades vão perpassando a feitura de um

---

<sup>101</sup> Entrevista de John Sayle. IN: CARNES, Mark C., op. cit., 1998, p.307.

filme histórico, pois ele não é feito inocentemente. Um exemplo esclarecedor é o anteriormente citado *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto. Apresentado pela campanha publicitária como sendo "a verdadeira história da guerrilha urbana brasileira contra a ditadura militar, nos anos 60", o filme foi duramente criticado por todos quanto vivenciaram os fatos narrados. As maiores críticas, porém, não foram feitas às invenções do roteiro (como fariam os críticos norte-americanos), mas ao posicionamento que o diretor assumiu diante daquele momento passado. Torturadores e seqüestrado tiveram direito a uma construção nuançada, ambígua; já os guerrilheiros (à exceção do personagem que representa o próprio autor da história, Fernando Gabeira) foram tratados de modo caricatural, maniqueísta. Uma opção desse porte no plano estético reflete, com certeza, uma opção anterior no plano ideológico. E se o filme perdeu o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, acabou ganhando um livro,<sup>102</sup> produzido por jornalistas e historiadores, dedicado a combater as representações propostas pelo filme, pois elas apresentam o passado de uma forma unilateral.

Este tipo de crítica se faz necessário, segundo a socióloga Helena Salém, porque o filme histórico trabalha com acontecimentos e pessoas que foram reais, portanto o

---

<sup>102</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão *et al.* *Versões e ficções: o seqüestro da história*. 2ªed. ampliada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.



diretor não pode se furtar a algum compromisso com a verdade, pelo menos "o espírito do que de fato ocorreu"<sup>103</sup> precisa ser respeitado, embora eu acredite que o espírito do que ocorreu mude de ângulo de acordo com os personagens que enfocamos.<sup>104</sup> O historiador Daniel Aarão Reis Filho é ainda mais incisivo. Para ele a "*ficção é freqüentemente mais poderosa, para a apropriação da memória de uma época, do que os tratados sociológicos e históricos mais sérios*".<sup>105</sup>

A afirmação de Reis Filho, embora pertinente, permite-nos perceber o tipo de discriminação contra fontes de caráter criativo, em especial contra a imagem cinematográfica, de que se falava no capítulo 1. Daí ele referir-se à seriedade dos trabalhos acadêmicos, dando a entender que os trabalhos artísticos são pautados pelo seu oposto, ou seja, a falta de seriedade. Ele encobre com isso que na atividade do historiador também existe uma dose de mediação criativa para compensar lacunas documentais como também já dissemos; e que o trabalho de seleção e organização de fatos cria uma realidade trespassada igualmente pelo ficcional, pois mesmo que um historiador não admita seu

---

<sup>103</sup> SALÉM, Helena. Filme fica em débito com a verdade histórica. IN: REIS FILHO, op. cit., p.49.

<sup>104</sup> Para isso, é interessante ver o depoimento dos militares sobre a ditadura. *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Introdução e organização Maria Celina D'Araújo, Gláucio Ary Dillon Soares e Celso Castro. Rio de Janeiro : Relume-Dumará, 1994.

<sup>105</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão. Versões e ficções: a luta pela apropriação da memória. IN: REIS FILHO, op. cit., p.106.

trabalho é a interpretação subjetiva de alguém sobre um objeto determinado que material e temporalmente não existe mais.

Por outro lado, se afirmamos que a história tem sua parcela de ficcionalidade, pois é uma narrativa construída sobre algo que não existe mais, também temos que atentar para o fato de que um filme histórico possui sua parcela de relação com o real histórico, pois está trabalhando com algo que efetivamente aconteceu, e que está documentado e, portanto, ele não pode se furtar completamente a estas regras. Isso nos permite dizer que mesmo um diretor afirmando ser seu filme pura ficção, uma ilusão descompromissada com a realidade, ele está agindo sobre fatos que tiveram existência real, e manipular este real é agregar-lhe sentidos.

É preciso ter-se consciência de que o produto do trabalho de um cineasta tem grande poder de construir sentidos através das imagens que propõe ao receptor, ou das imagens que nele suscita, especialmente porque devido ao efeito de real próprio do cinema o público a vivencia como verdadeira. E quanto maior for o respeito do público pelo trabalho do diretor, maior será a autoridade a ele concedida, portanto maior será sua autoridade para estabelecer verdades quando manipular com as representações do passado. Reside aí a necessidade de o historiador trabalhar com filmes de reconstituição histórica: ele não apenas ajuda a corrigir

falhas e excessos dos roteiros, mas também a restabelecer e apontar outros sentidos, e assim averiguar as motivações que atuaram na confecção da película.

Creio, entretanto, que ver o filme histórico apenas como um veículo para as representações oficiais ou manipulativas do passado é restringir em muito seu potencial de atuação. Parece-me também que grande parte das críticas que se faz a esse tipo de filme surge, ainda, da própria desconfiança histórica contra o cinema, em especial contra o filme dito de ficção, afinal como lembra José Baldizzone

o

*"estudo do filme questiona os métodos tradicionais do trabalho histórico, pois ele conduz a uma reflexão sobre o valor e o lugar relativo dessas diversas fontes e exige a elaboração de técnicas novas de investigação".<sup>106</sup>*

Embora todas essas críticas e "prevenções" sejam válidas, é preciso buscar justamente outros ângulos de análise para o filme histórico.

Vários historiadores, em diferentes momentos, manifestaram-se sobre o papel do filme histórico ou sobre o papel dos produtos culturais, posturas estas que seria interessante resgatar a fim de se mostrar a complexidade e a diversidade das abordagens e também para nos ajudar a refletir sobre o papel social do cinema.

---

<sup>106</sup> BALDIZZONE, José. Cinéma et histoire. IN: *Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n. 35-36, p.5-6, automne, 1982, p.6.

Seguindo a trilha de Pierre Nora,<sup>107</sup> podemos encarar o cinema como um lugar de memória, ou seja, um espaço que ainda mantém viva a memória nacional, com todas as suas contradições e ambigüidades. É o cinema que, muitas vezes, retira do limbo do esquecimento fatos e personagens passados, resgatando seus sonhos e desilusões, seus desejos e lutas. Dessa forma, como diz Jean Chesneaux,<sup>108</sup> o filme reabilita esta violência potencial na consciência do espectador. Marc Ferro diz que o filme "*libera uma energia que provoca no espectador uma reação mais ou menos violenta, hostil ou entusiasta*".<sup>109</sup>

O cinema opera, assim, um salvamento de uma temporalidade passada no presente, pois ao fazer reviver o passado ele torna possível presentificar um ausente. E, ao recriar as sensibilidades de outras épocas, o cinema traz para o presente as necessidades e as esperanças do passado, permitindo-nos confrontá-las com as nossas próprias necessidades e esperanças. Mediados por esse passado, às vezes temporalmente tão distante, temos condições de repensar nosso próprio presente e dessa forma perceber os avanços ou retrocessos que tivemos. O cinema ajuda-nos,

---

<sup>107</sup> NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1993.

<sup>108</sup> CERTEAU, Michel de & CHESNEAUX, Jean. Le film historique et ses problèmes. IN: *Ça Cinéma*, Paris, n. 12-13, p.3-15, 1977, p.4.

<sup>109</sup> FERRO, Marc. Entretien. IN: *Éducation 2000*, Paris, n. 18, p.6-12, mars, 1981, p.6.

portanto, a nos lembrar das lutas que vencemos e das que perdemos, e daquelas que ainda precisamos continuar lutando. Para Jean-Loup Bourget, o realismo não está preocupado apenas em refletir a realidade:

*"ele tem geralmente por objetivo estimular o espírito crítico do leitor ou do espectador, quer convidar a modificar a realidade existente dentro de um espírito engajado ou militante".<sup>110</sup>*

Mais recentemente na América Latina, o cinema, produzido ou não por diretores latinos, tem sido utilizado como importante veículo para denunciar os crimes praticados pelas ditaduras militares. Filmes como *A história oficial*, 1984, de Luis Puenzo; *Pra frente, Brasil*, 1982, de Roberto Faria, *Chove sobre Santiago*, 1975, de Helvio Soto; *O Desaparecido*, 1981, e *Estado de sítio*, 1973, ambos de Costa-Gavras; *Salvador, o martírio de um povo*, 1987, de Oliver Stone, e *Um homem de fibra*, 1993, de Sérgio Toledo, são exemplos deste tipo de filme-denúncia, que nos possibilitam visualizar os horrores de uma ditadura. Independente do posicionamento dos realizadores, estes filmes nos permitem entreouvir as vozes que os torturadores quiseram silenciar. São filmes que mantêm vivas as memórias dos torturados, e que por isso mesmo também nos relembram os motivos pelos quais eles morreram ou foram supliciados. Ou pelo menos nos instigam a buscar uma resposta para tal atitude. É por isso

---

<sup>110</sup> BOURGET, Jean-Loup. *L'histoire au cinéma: le passé retrouvé*. Paris : Gallimard, 1992, p.123.

que, não raras vezes, é por intermédio de um filme histórico que nasce o interesse pela própria história.

## 2.2 A História do Brasil no Cinema

Representar a história no cinema com certeza não é uma tarefa fácil para o cineasta, pois além de estar trabalhando com algo que em si já é uma representação, ele também acaba se inserindo nas disputas simbólicas (e às vezes nem tão simbólicas) que existem a cerca do entendimento dessas representações. Adentra-se, portanto, no próprio âmbito da identidade de um país: de como ele se vê e de como quer ser visto. Daí que a escolha do que representar, além de estar ligada aos interesses pessoais do cineasta, também revela as discussões teoricamente predominantes no momento em que o filme é feito, bem como o imaginário do grupo social que ele retrata.

Cinema e mentalidade, cinema e idéias de uma sociedade. Esta é uma afirmação constante, mas pouco aprofundada. Afinal, de que forma, a partir de um filme, se pode apreender/perceber estes aspectos de uma época? Se observarmos, por exemplo, os assuntos que o cinema aborda veremos que eles costumam variar conforme mudam os interesses das sociedades, bem como a forma pela qual essas sociedades se constituem. Ou seja, podemos perceber as mudanças nas sociedades quanto ao modo de agir, de pensar, analisando filmes de diferentes épocas.

Isso é perceptível no cinema brasileiro. Os filmes feitos até fins dos anos 30 parecem-nos hoje completamente distantes de nós: falam de uma sociedade que oscila fortemente entre o fascínio pelo urbano e a moral conservadora do meio rural. O comportamento, o modo de falar, as diversões, os assuntos prediletos falam-nos de um Brasil que queria se parecer com a Europa e que foi desaparecendo em meados do século. Citemos *São Paulo, sinfonia de uma metrópole*, 1929, de Adalberto Kemmeny e Rodolfo Rex Lustig ou a maioria dos filmes do mineiro Humberto Mauro.

As chanchadas dos anos 40 e 50 nos são mais familiares.<sup>111</sup> Predominantemente urbanas, elas já trabalham com a malícia e o "jeitinho" brasileiros. O conservadorismo moral está abrandado, mas não descartado. A família está mudando, as relações sociais e trabalhistas estão mudando, e as dificuldades e inseguranças que estas transformações provocam podem ser percebidas nos filmes, bem como um certo ufanismo pelo Brasil grande que se industrializa, misturado com a desconfiança daqueles que não conseguem se inserir nessa nova organização social.

Nos anos 60, a consciência de que uma grande parte do Brasil continuava rural, miserável e embalada por fanatismos religiosos irrompe nas telas, fraturando o sonho

---

<sup>111</sup> Ver o livro de Rosângela de Oliveira Dias, *O mundo como chanchada* (Rio de Janeiro : Relume-Dumará, 1993), que é resultado de sua dissertação de mestrado em História, defendida na Universidade Federal Fluminense.

de modernidade. Enquanto diretores como Glauber Rocha (*Barravento*, 1963, *Deus e o diabo na terra do sol*, 1964) e Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*, 1961), preferem retratar essa parte do Brasil que não ingressou na modernidade, Walter Hugo Khouri (*Noite vazia*, 1964) vai mostrar a solidão nas grandes cidades, o lado vazio, individualista, frívolo da sociedade urbana e moderna. Luís Carlos Person (*São Paulo S.A.*, 1964), por sua vez, atrai-se pelo aspecto gigantesco e desumano que embrutece e sufoca o ser dentro das metrópoles.

Os assuntos que esses diretores trabalham, bem como o modo como o fazem, são formas diferentes de perceber o fracasso da modernidade, de escancarar o lado negativo desse processo de urbanização, os custos da modernização, aspectos estes que permaneciam escondidos, escamoteados nas representações anteriores.

A ditadura trará novas discussões para a cena fílmica: por que um país que começava a ter consciência de si e a se mobilizar para mudar era surpreendido por uma ditadura militar? Onde as falhas e os culpados? Junto aos questionamentos, permanecia a necessidade de continuar lutando, pois o tipo de cinema feito nos anos 60 e que se prolongou até parte dos anos 70 pretendia ser um cinema revolucionário, conscientizador do seu público. E a forma adotada foi a via do cinema histórico, do qual mais adiante se falará especificamente.



No entanto, apesar da ditadura, a vida continuava e o Brasil dos anos 70 permanecia atento às mudanças comportamentais que se processavam no mundo: amor livre, uso generalizado de drogas, contestação dos antigos valores morais, o anticoncepcional possibilitando a independência sexual feminina. O universo das pornochanchadas explicita esta tensão/mudança dos padrões comportamentais em termos sexuais, enquanto os filmes da Boca do Lixo paulista, chamados de Cinema Marginal, retratam as mudanças relacionais, o consumo de drogas, a necessidade de se buscar a liberdade e, ao mesmo tempo, a constatação dos limites dessa busca (limite esse que era bem materializado na ação de cunho moral conservadora do regime militar).

Na década de 80, o cinema entra em crise em nível mundial: os custos da produção tornaram-se elevados demais e os pequenos cinemas nacionais corriam o risco de serem extintos, esmagados mais ainda pelo poderio (mesmo que diminuído) do cinema estadunidense. No Brasil, isso significa a diminuição progressiva do número de filmes produzidos, que praticamente chegou a zero com o fechamento da EMBRAFILME em 1989.

Nos filmes que se fizeram no início da década, com o afrouxamento da censura, procurou-se resgatar os traumas deixados pela tortura e pela clandestinidade, pois finalmente podia-se falar, mesmo que timidamente, da repressão militar. Esta é a época em que começam a aparecer

em maior número os livros de ex-torturados, ex-guerrilheiros, ex-exilados, enfim de todos aqueles que sofreram diretamente os efeitos da máquina repressiva do estado.

O fantasma ainda presente da ditadura não foi, entretanto, o assunto mais constante. Uma juventude que não sofreu os traumas da anterior, e que também não tinha nem utopias nem interesses mais profundos do que "pegar ondas", tornou-se o tema constante dos filmes (*Menino do rio*, 1982, de Antonio Calmon; *Bete balanço*, 1984, de Lael Rodriguez). Eram os adolescentes que foram crianças na ditadura e que viviam a vida como se ela fosse uma grande festa, pois o futuro estava muito longe. As grandes lutas por mudanças (comportamentais, profissionais) já estavam asseguradas, e o interesse pela política estava arrefecido em função da própria ditadura. Daí que a juventude que aparecia na tela era completamente diferente daquela do início da década anterior.

Nos anos 90, após superar a crise de produção, o cinema volta a resgatar a história nacional: *Lamarca*, 1994, de Sérgio Rezende, *Baile perfumado*, 1996, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, *A guerra de Canudos*, 1997, de Sérgio Rezende, *Tiradentes*, 1998, de Oswaldo Caldeira são alguns exemplos desse novo interesse cinematográfico. Assim, após uma década representando a falta de interesses de uma geração, o cinema retorna à história, mas dessa vez não para marcar uma

oposição a um regime que o proibia falar do presente: prefere, antes, trazer para o presente a lembrança das lutas passadas, das utopias que não vingaram, mas que nem por isso precisam ser esquecidas. Resgatando estas lutas passadas, o cinema novamente as atualiza para o presente, tentando assim propor novos caminhos de ação – pessoal, social.

Mas fazer filme histórico no Brasil nem sempre foi uma tarefa vista com bons olhos, embora a construção de roteiros baseados em fatos históricos apareça desde os primeiros anos desse século, como acontecia nos demais países. Tarefa marginal, no início usava-se como tema a história de Portugal, pois "*os cineastas brasileiros não consideravam a do Brasil digna para se tornar assunto de filmes*".<sup>112</sup> Um exemplo é *Inês de Castro*, produzido pela Photo-Cinematographia Brasileira, em 1909. Ou seja, um Brasil que queria se representar como branco e europeu não desejava mostrar seu passado colonial forjado com sangue negro e índio. Preferia, antes, resgatar os elos com a ex-metrópole, mais próxima da branca Europa.

Foram os imigrantes italianos que introduziram no cinema os temas referentes a nossa história nacional, talvez numa tentativa de se mostrarem reconhecidos pelo país que os acolhia. Trabalharam, porém, dentro dos limites propostos pelo Estado, resgatando personagens nacionalmente aceitos e

---

<sup>112</sup> BERNARDET, Jean-Claude & RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo : Contexto/EDUSP, 1988, p.11.

glorificados, pois estavam nas raízes da formação do estado nacional brasileiro. "Assim, em 1917 encontramos títulos como *O grito do Ipiranga, ou Heróis brasileiros na guerra do Paraguai ou Tiradentes, ou O mártir da liberdade*".<sup>113</sup>

Como os próprios títulos deixam entrever, os filmes estavam embasados numa visão de história heróica, onde há a glorificação de um personagem que é o responsável pelo desenrolar dos fatos dentro daquela sociedade. Esse tipo de filme – que acompanha o trajeto da historiografia – adequava-se perfeitamente às exigências ideológicas das classes dominantes, mostrando os fatos importantes da história do Brasil não como resultado de um movimento popular (embora nem todos o tenham sido), mas devido à força da personalidade de um homem.

Apesar de ser – como a história – importante veículo de difusão da ideologia e do pensamento oficial, a ligação cinema-história diminuiu muito nas décadas seguintes. O cinema produzido durante os anos 20 e 50 sofreu uma forte influência do modelo norte-americano, porém não se interessou pelo filme histórico, como acontecia nos Estados Unidos. Aqui investiu-se principalmente em adaptações literárias, em filmes sobre o comportamento da sociedade brasileira, e nas comédias – as famosas chanchadas. Nos anos 60, devido à influência da Nouvelle Vague Francesa e do Neo-

---

<sup>113</sup> BERNARDET & RAMOS, loc. cit.

realismo Italiano, a situação começou a se inverter. Um grupo de jovens cineastas como Glauber Rocha (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964), Rui Guerra (*Os fuzis*, 1964), Carlos Diegues (*Ganga Zumba*, 1963), motivados pelas teorias marxista e pelo ideário isebiano,<sup>114</sup> investiu em projetos novos e ousados, buscando retratar a realidade imediata das populações brasileiras.

A partir da idéia de uma arte militante e revolucionária, o grupo do Cinema Novo – como foram chamados –, pretendia mostrar um lado do Brasil pouco visto pelos espectadores: o da fome e da miséria seja nos campos, seja na cidade. Tal projeto estava em consonância com o “*acirramento das lutas sociais no campo e na cidade*”.<sup>115</sup>

Porém, esse movimento de reavaliação do Brasil foi ceifado com a instauração da ditadura militar em 1964. Após o AI-5, em 1968, restringiu-se ainda mais a possibilidade de crítica e de invenção, pois ao mesmo tempo em que se criaram mecanismos de censura para inspecionar o trabalho de quem quer que fosse – a figura do censor nas redações dos jornais é um exemplo –, também a autocensura na criação tornou-se maior. Foi dentro desse contexto que o cineasta precisou buscar uma forma diversa de continuar denunciando o presente, e ao mesmo tempo obter o visto da censura para o filme.

---

<sup>114</sup> RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1983, p.41.

<sup>115</sup> RAMOS, op. cit., p.41

Novas opções no campo da cinematografia foram feitas, visando principalmente retratar aquele regime opressor que os impedia de criar e pensar, e de analisar abertamente sua própria realidade, bem como demonstra Nelson Werneck Sodré em seu livro *A história nova*.<sup>116</sup>

Como acontece nos regimes autoritários, o debate não pôde mais se dar abertamente, e os cineastas precisaram buscar formas alternativas de comunicar ao público tanto sua insatisfação com o regime, como denunciar as práticas repressivas do Estado. E a história serviu, a esses cineastas, como refúgio para aquele presente, como local privilegiado a partir do qual puderam traçar seus discursos. Assim, já que não podiam falar das torturas, da repressão, das mortes provocadas pela ditadura, os cineastas optaram por buscar esses temas em outros períodos da história brasileira onde tais práticas igualmente se deram, e geralmente com a mesma impunidade. Se voltaram, então, para o Brasil Colonial ou o Brasil do séc. XIX, numa atitude semelhante a dos historiadores.

O enfoque, entretanto, deixou de ser aquele utilizado nos primórdios do cinema brasileiro, ou seja, o filme "colado" à ideologia dominante. Aos cineastas dos anos 70 não interessava apenas traçar um panorama das vitórias nacionais oficialmente comemoradas. Pretendiam, antes,

---

<sup>116</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da história nova*. Rio de Janeiro : Vozes, 1986.

resgatar os projetos vencidos ou duramente conquistados, os desejos de liberdade que foram sufocados, os massacres em nome do processo civilizatório. Dessa forma, contribuem para idealizar a luta armada. Seguindo a linha de mudanças que ocorria no filme histórico em nível internacional, também no filme histórico brasileiro a história deixava de ser vista como sucessão de fatos e de atitudes pessoais para tornar-se tensa, ambígua, cheia de nuances. Havia uma atitude de questionamento das explicações que são dadas sobre o passado. O passado estava na berlinda. E através dessa proposta de questionamento do passado, ficava entreaberta uma proposta de questionamento do próprio presente. Para isso eram utilizados as formas indiretas de diálogos com o presente, como: a) alegorias, ressignificações, duplo sentido; b) deslocamento de questões atuais para o passado.

Para fazerem essa crítica, os cineastas escolheram, em especial, trabalhar com fatos que opunham colonizador e colonizado, dominantes e dominados, lutas étnicas entre negros e brancos, ou índios e brancos. Foram filmados: *Como era gostoso o meu francês*, 1971, de Nelson Pereira dos Santos, e *Ajuricaba*, 1977, de Oswaldo Caldeira, que mostram a resistência indígena; *Pindorama*, de Arnaldo Jabor, que trata da resistência brasileira à colonização portuguesa; *O país de São Saruê*, 1971, de Wladimir Carvalho, e *Xica da Silva*, 1976, de Carlos Diegues, sobre as diferentes formas da resistência negra; *A marcha*, 1972, de Oswaldo

Sampaio, falando da abolição da escravatura. Em todos esses múltiplos aspectos o interesse era um só: denunciar as agressões e as intransigências do regime ditatorial através da construção de um discurso que possibilita múltiplas leituras, e que ao mesmo tempo marca sua posição de resistência à ditadura.

Durante os anos 70, muitos cineastas brasileiros optaram pela via da resistência no campo simbólico, criando conscientemente novos significados para fatos conhecidos, mas partindo sempre de premissas já estabelecidas. Estas tentativas de novas versões históricas, que inventariavam as preocupações do momento, muitas vezes serviam para criticar a ditadura militar brasileira. No entanto, num governo de exceção como aquele, essas críticas ao sistema precisavam se dar de modo velado, usando-se, como dissemos, os deslocamentos, as imagens alegóricas e as metafóricas. Segundo Sandra Pesavento,

*"pensar alegoricamente implica referir-se a uma coisa, mas apontar para uma outra, para um sentido mais além. Mais do que isso, implica realizar a representação concreta de uma idéia abstrata. Subjacente ao que se vê, se lê ou se imagina, a alegoria comporta um outro conteúdo".<sup>117</sup>*

---

<sup>117</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. IN: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p.9-27, 1995, p.22.



A questão é que este outro conteúdo nunca é fixo, nunca é único, como foi explicitado no primeiro capítulo, e isso deixava espaço aberto para ressignificações não-concebidas ou não-percebidas pelos próprios realizadores. Podemos parafrasear Chartier ao falar da leitura de textos impressos, e lembrar que "*a leitura é practica criadora, actividade produtora de sentidos singulares, de significações de modo algum redutíveis às intenções dos autores...*".<sup>118</sup> Daí que embora o cineasta pretendesse conscientemente criar determinados sentidos, o resultado do seu trabalho podia ser lido de diferentes maneiras.

No entanto, nem sempre era objetivo do filme histórico fazer algo descolado da história oficial, como é o caso da superprodução, *Independência ou morte*, 1972, de Carlos Coimbra. Embora não tenha recebido apoio financeiro governamental, o filme foi bastante elogiado pelas autoridades, chegando até a receber um telegrama de congratulações do General Presidente Emílio Garrastazu Médici. Este fato não deve causar estranheza na medida em que se sabe que o governo militar, como todo governo autoritário interessado em controlar a produção de bens simbólicos, tentou incentivar a produção de filmes históricos propondo assuntos edificantes para o País.

---

<sup>118</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa : Difel, 1990, p.123.

Segundo Jean-Claude Bernardet, até os anos 70 o filme histórico era espontaneamente praticado, ou seja, ele era produzido segundo a vontade do realizador, por um interesse pessoal seu em determinado assunto ou personagem histórico. Após essa data o filme histórico recebe a chancela, o patrocínio do regime militar e passa a resultar "de determinadas pressões políticas e administrativas".<sup>119</sup> Isso porque o Estado pretendia fazer frente à crescente produção das pornochanchadas, e ao mesmo tempo abrir um novo espaço para o tipo de propaganda ufanista e nacionalista que eles veiculavam na época. Para eles, não interessava apenas censurar os filmes, era preciso também reorientar a produção cinematográfica; e o filme histórico embasado em temas que considerassem "honrosos" para o País – como a FEB, Borba Gato, Paes Leme, Oswaldo Cruz, Santos Dummont, Duque de Caxias, Marechal Rondon – era uma excelente forma de atingir estes objetivos. Ou seja, o governo militar pretendia resgatar a linha tradicional do filme histórico clássico, engajado com a visão oficialista da história.

Porém, tal pressão não influenciou diretamente, como pretendiam os militares, nem a estética nem a ideologia dos filmes. Ou seja, lembrando Ferro, o cineasta sempre consegue achar uma forma de contornar a ideologia dominante e fazer-se denunciador da opressão, mesmo a partir de um

---

<sup>119</sup> BERNARDET, Jean-Claude *et al.* *Anos 70. Cinema.* Rio de Janeiro : Edição Europa, 1979/1980, p.49.

sistema autoritário. No entanto, se não foram aceitas as propostas feitas pelos governantes, aceitou-se a idéia de se produzir mais filmes históricos, porém com uma finalidade diferente daquela pretendida pelos militares.

Num ambiente cercado pela censura, o filme histórico foi instrumentalizado, usado como estratégia, transformado em porta-voz do presente. Foi nesse quadro que se deu a ressemantização dos próprios símbolos e heróis nacionais dentro do filme histórico da época, que assim participou da intrincada luta simbólica contra a ditadura militar. Novas propostas de leitura do passado histórico foram propostas por uns e questionadas por outros. O que era e o que não era permitido/sancionado no filme histórico? Como fazer a mediação entre passado e presente?

A Inconfidência Mineira e a figura do Tiradentes foram utilizados de diferentes modos, em diferentes projetos políticos/artísticos. No entanto, conservadores ou não, estes projetos têm em comum a questão da busca de liberdade. E não apenas cineastas, mas músicos, artistas plásticos, teatrólogos e até políticos utilizaram-se deste evento passado para produzirem seus discursos, pois ao falarem do passado estavam também falando do presente. Especificamente na área cinematográfica, realçando este objetivo de servir de mediador entre o passado e o presente, foram feitos somente nos anos 70 seis filmes sobre a Inconfidência Mineira – três longas-metragens e três curtas-metragens. Daí a

importância de se refletir no porquê de tal resgate.

Afinal, é nesse jogo de resistência/adesão à ideologia dominante que o artista penetra fundo nas questões presentes, traçando um variado quadro das discussões e preocupações do momento, bem como das principais dúvidas e angústias. Por localizar seu tema no passado, o filme histórico demonstra maior liberdade para tratar dessas questões e por isso consegue captar com maior profundidade as representações da sociedade a qual se destina.

Ao cineasta brasileiro apresentavam-se, porém, os mesmos problemas relatados antes: quais fatos escolher, em que fontes basear suas pesquisas, como recriar este passado em imagens? Qual história, afinal, se queria mostrar? As respostas dadas a estas questões deixavam implícitas quais nuances do passado o presente tinha necessidade de resgatar, mas também a visão que este presente construiu do passado.

Plasmar o passado em imagens, no entanto, implica outras formas de escolhas. Afinal, uma coisa é dizer que Tiradentes andava pelas ruas apregoando a república, outra é imaginar uma forma de apresentar esta ação. Como ele era, como se vestia, como falava, carregava um livro contendo a constituição dos Estados Unidos? Parecia louco, parecia lúcido? E como eram as pessoas que o ouviam, o que elas faziam enquanto ele discursava? Prestavam atenção, riam, desdenhavam? Estes detalhes – que para o historiador em geral

são insignificantes ou servem apenas para dar o colorido à narrativa, pois não mudam o essencial sobre os fatos – no cinema são a sua própria matéria-prima e ajudam a perceber o próprio posicionamento do diretor sobre aquilo que ele está narrando.

Esta recriação do passado, que será tão detalhista quanto permitir o orçamento do filme, é que reforça o efeito de real e nos dá a idéia mágica de termos retrocedido no tempo. O passado apresentado em imagem, porém, deixa explícita as tensões que um texto historiográfico às vezes dissimula. Parece-me que a postura política de um filme de reconstituição histórica fica mais evidenciada, bem como fica mais clara a função da história dentro de uma sociedade, algo que o método científico de pesquisa tenta encobrir num trabalho acadêmico. Dessa forma, o cinema leva a história a discutir sua função social, o próprio limite de suas verdades, bem como a relação entre ficcionalidade e veracidade que perpassa o texto do historiador, mas que é renegada em nome da cientificidade.

O que não significa colocar em xeque nem a função social da história nem o valor de tal produção, mas antes criar um quadro de constantes discussões onde uma área possa acrescentar/transformar a outra em benefício do grupo ao qual se destina.

E são em situações de exceção política como aquela da ditadura militar brasileira que estas questões tornam-se

mais evidentes. Durante os anos 70, cineastas e historiadores estavam voltados para questões que ajudassem no diálogo entre passado/presente, e por isso os excluídos ganhavam espaço e se tornavam símbolos de uma luta contra a opressão. Índios e negros, mulheres e trabalhadores eram os novos temas norteadores de pesquisas e filmes. Com certeza, em nenhum outro período o Brasil fez tantos filmes históricos ou buscou representar tanto a sua realidade. Talvez os cineastas acreditassem que assim poderiam manter viva a memória de tantas atrocidades e das dificuldades que as gentes de todas classes enfrentaram naquele período.

No entanto, recorrer ao filme histórico naquele momento também era uma forma de buscar legitimidade para o discurso veiculado, pois por estar baseado em alguma pesquisa histórica (leituras de textos históricos e de biografias, busca de registros iconográficos, entrevistas com especialistas no período a ser reconstituído e, quando isso é possível, entrevistas com pessoas que vivenciaram o fato em questão ou que conheceram pessoas que o vivenciaram), o filme histórico acaba sendo visto como uma reconstrução verossímil do passado, e com isso herda o "peso da história", ou seja, ele também é história, pois tem por referencial um real que foi efetivamente vivido.

Daí por que Serge Bernstein diz que o filme histórico deve ser lido como um discurso histórico, pois se constrói como tal. O reforço dessa idéia encontra-se nos

próprios créditos dos filmes, onde se especificavam os materiais bibliográficos consultados. Tal fato transfere para esse tipo de filme uma autoridade a mais, que, aliado ao efeito de real próprio de todo filme, predispõe o espectador a compactuar com a visão apresentada na tela, em especial quando ele não possui maiores informações sobre o assunto tratado. Sobre este aspecto, Jacques Leenhardt diz que

*"quanto mais longe de mim e de meu cotidiano está a realidade referencial, mais difícil será confrontar este referencial a um real conhecido por mim. Eu posso, então, propor a hipótese de que, neste caso, minha leitura referencial será menos crítica, mais inclinada a aceitar o que me é mostrado".*<sup>120</sup>

O cineasta, por sua vez, ancorado na autoridade da rainha-mãe das ciências humanas, sentia-se mais à vontade para alçar seu vôo criativo e estabelecer livremente seus pontos de contato com o presente.

Um bom exemplo desse tipo de uso criativo da história encontra-se no filme *Como era gostoso meu francês*, 1971, de Nelson Pereira dos Santos. Na cena inicial, a voz em *off* do líder dos franceses protestantes, Villegaignon, é ouvida lendo uma carta – "as últimas novas da terra firme" – para John Calvin, onde são relatados os costumes bárbaros

---

<sup>120</sup> LEENHARDT, Jacques. *Leitura de fronteira: modelos de leituras, história e valores*, 1996. Texto Mímeo.

do povo indígena e seu espírito de rebelião. Na tela, entretanto, o que se vê são os pacíficos índios serem atacados e mortos. O tom jornalístico da leitura, aliado à música de fundo, pertencente ao jornal *Atualidades Francesas* que era exibido nos cinemas, compunham um referencial bastante atualizado com o presente.

É interessante notar, porém, que os cineastas brasileiros sempre mantiveram com o filme baseado em fatos verídicos ou situações históricas uma relação de desconfiança. Isso porque esses filmes sempre foram analisados a partir de um modelo teórico marxista. Segundo Jean-Claude Bernardet,<sup>121</sup> o cinema histórico brasileiro era visto como forma de dominação ideológica, daí apresentar normalmente uma estética naturalista, ou seja, que se quer passar por real na medida em que apresenta uma narração encadeada dos fatos (algo semelhante ao Historicismo). Os filmes feitos entre os anos 10 e os anos 60 trabalham em geral com uma visão de história heróica, baseada em grandes feitos e em grandes personagens. Ou seja, eles seguiam o modelo do filme histórico clássico com sua intenção didática e legitimadora do *status quo*.

Buscar uma visão diferenciada da história era a proposta dos cineastas dos anos 70. E apesar da dependência financeira em relação ao Estado, que se dava através da

---

<sup>121</sup> BERNARDET, op. cit., 1980, p.50.



EMBRAFILME, eles conseguiram muitas vezes diversificar a visão oficial da história. E era através da alegoria, da metaforização, e do deslocamento das situações atuais para o passado que os cineastas conseguiam escapular ao projeto militar para o filme histórico e apresentar versões diferentes da história oficial, embora não conseguissem fugir totalmente do estilo heróico. Isso não é difícil de se entender, pois eles também estavam imbuídos dessa visão ideologizada da história, afinal, a história heróica é o que se aprende na escola. Para isso, é interessante notar o artigo de Ciro Bandeira Melo,<sup>122</sup> no qual ele demonstra como entre 1900 e 1960 o livro didático de história mais utilizado era o de João Ribeiro, com sua visão heróica de Tiradentes. O autor também diz que este livro apenas a partir dos ano 70 perdeu a proeminência entre alunos e professores. Estes dados nos permitem imaginar que possivelmente cineastas e críticos do período tratado também tenham estudado neste livro ou em algum outro baseado nele.

Talvez isso explique por que os filmes históricos que procuravam se opor, mesmo que parcialmente, à visão oficialista da história eram em geral rechaçados pelos críticos mais conservadores que desejava um cinema realmente "fiel" ao passado, reconstituindo com perfeição e requinte

---

<sup>122</sup> MELO, Ciro Bandeira de. A Inconfidência Mineira nos livros de 1º Grau. História para milhões. IN: *Análise e Conjuntura*, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, v. 4, n. 2-3, p.95-105, maio/dezembro, 1989.

os hábitos e a sociedade antiga (ou seja, que reforçassem o efeito de real). Acostumados ao modelo clássico do filme histórico, esses críticos queriam ver nas telas um filme que se assemelhasse ao modelo de história que eles tinham internalizado: a história como espaço de luta dos grandes heróis do passado, dos construtores da nação brasileira. Para Bernardet, esses críticos possuíam, portanto, uma posição ideológica definida na medida em que aplaudiam um filme naturalista ou pelo menos o aceitavam enquanto concepção estética, mas criticavam o filme que tentasse incluir críticas à história oficial, ou que apresentava uma versão diferente daquela comumente aceita. Dessa forma, os críticos lutavam em favor da visão de história que possuíam.

Uma estética conservadora coadunava-se melhor com um conteúdo conservador, pois dessa forma não se tensionaria o efeito de real que o filme naturalista produz, e a história continuaria sendo apresentada como sucessão de fatos encabeçados por um personagem central ou por um grupo específico. A função social da histórica ficava, assim, também definida.

O diretor brasileiro via-se, portanto, espremido entre diferentes pressões. De um lado, para burlar a censura e poder falar sobre o presente ele teve que apelar para a metáfora ou para a utilização mais elaborada da linguagem cinematográfica, que ultrapassasse os limites do filme naturalista (que não oferece tensões nem propicia

questionamentos ao espectador, pois ele permanece passivo frente ao enredo).

Por outro lado, porém, o filme precisava ser compreendido pelo público, já que o cinema é uma arte-indústria e como tal deve dar lucro para continuar se reproduzindo. Por isso, o cineasta não podia se afastar muito da própria visão que o público tinha da sua história. E aqui o papel do crítico mostra-se importante, pois ele é a voz autorizada socialmente para fazer a leitura do filme, leitura essa que é socializada (difundida) pelos meios de comunicação. E muitas vezes é através do olhar do crítico que o espectador vê o filme; é ele quem contribui para estabelecer/estabilizar os sentidos da narração fílmica, e com isso acaba fazendo a intermediação entre público e cineasta (papel que eu acredito deveria ser ocupado também pelo historiador). E embora os artistas costumem dizer que não levam em conta a opinião de seus críticos, o público em geral dá atenção a eles devido ao reconhecimento social de sua função. E esta era uma pressão a mais que eles sofriam na realização de seus filmes.

Mas havia, no entanto, uma outra pressão que precisa ser analisada. Era a da própria formação do cineasta que, como disse antes, era embalado pelas idéias do ISEB. O cineasta brasileiro dos anos 50, 60, 70 via a si mesmo como participante da elite intelectual e cultural do País, por isso considerava sua arte mais do que simples entretenimento:

seus filmes eram a possibilidade de redenção do povo brasileiro, pois eles eram a própria "vanguarda iluminada". Só que no Brasil fazer cinema sempre foi algo difícil, pois é uma atividade que dá pouco retorno financeiro e ainda precisa concorrer com o similar estrangeiro, em geral tecnicamente de melhor qualidade e que já entra pago no Brasil. Portanto este é gerador de lucro para o distribuidor e para o exibidor. O regime militar, interessado em penetrar junto às classes médias, para quem os cineastas se dirigiam, articulou vários meios de investir financeiramente no cinema brasileiro, criando o Instituto Nacional de Cinema e depois a EMBRAFILME – que produzia e distribuía filmes seus ou não –, além de transformar em leis vários pedidos dos cineastas.

Com isso, criou-se uma cumplicidade entre Estado e cineastas,<sup>123</sup> pois estes acabaram de certa forma comprometidos com o novo regime. Bem ou mal, era este regime o que mais investia na produção de filmes. E, portando, ditava "discretamente" as regras da produção, pois dava mais verbas para um do que para outro projeto; vetava um e apoiava outro; e o cineasta foi aprendendo por onde andar (e como se comportar) para ter seu filme aprovado. Ou nas palavras de Jean-Claude Bernardet:

*"a primeira impressão é a de que por maiores que sejam os esforços de alguns cineastas, é difícil produzir*

---

<sup>123</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979. Ver especialmente o capítulo IV, Novo ator: o estado.

*filmes críticos, se estes mesmos filmes são realizados e comercializados com a colaboração do Estado; é difícil pedir e obter auxílio do Estado para a realização de filmes que coloquem radicalmente em xeque os fundamentos ideológicos deste Estado e da sociedade que ele julga representar – embora, em alguns casos, talvez não seja impossível. Na melhor das hipóteses digamos que esta situação terá colocado o cinema brasileiro na obrigação de se limitar à crítica superficial dos defeitos do sistema, sem questionar o próprio sistema".<sup>124</sup>*

Assim, além do medo da censura e da própria repressão, o cineasta tinha uma dívida com os governos militares limitadora da sua crítica ao regime, algo que vai se manifestar sempre de modo velado. Não que os cineastas se deixassem pressionar diretamente e quando eles recusam as propostas para os filmes históricos isso fica claro, mas o próprio fato de não os terem enfrentado mais diretamente demonstra porque até hoje, passados vinte anos, não temos uma tradição forte de produzir filmes políticos que denunciem frontalmente a ditadura como acontece na Argentina, por exemplo. Ou quando é feita uma tentativa de reconstrução daquele passado a impressão que fica é a de que a postura dos cineastas, quando abordam a ditadura militar brasileira, é quase sempre dúbia ou amena, o que acaba se refletindo, por vezes, no enfoque dado aos filmes. Nos anos 80, os cineastas tiveram espaço para falar mais diretamente da ditadura, mas em filmes como *O bom burguês*, 1983, de Oswaldo Caldeira, ou *Nunca fomos tão felizes*, 1984, de Murilo Sales, por exemplo, sabe-se que a ditadura, a repressão estão ali,

---

<sup>124</sup> Ibid., p.46.

mas não as vemos claramente, apenas percebemos alguns reflexos dela. O mesmo aconteceu recentemente com *O que é isso companheiro*, 1997, de Bruno Barreto, e neste caso não se pode usar como desculpa o fato de que a ditadura ainda estava presente. A impressão que me passa é de que a ditadura era apenas para alguns, a repressão atingia exclusivamente os descontentes com o sistema, enquanto o resto da população podia viver em paz. O que não é exatamente uma verdade. E como há sempre exceções, *Pra frente, Brasil* nos mostra como o simples fato de aceitar uma gentileza (no caso, compartilhar um táxi no aeroporto) podia trazer conseqüências desastrosas para um cidadão comum que vivia potencialmente fora do campo de atuação dos repressores. Os livros de memória dos ex-torturados estão cheios de exemplos como esse, de pessoas que não sabiam o motivo de estarem presas e sendo torturadas.

Se levanto aqui questões deste tipo – que limitam e delimitam o espaço da crítica – é porque elas precisam ser levadas em conta na análise do filme, pois fazem parte da reinserção do filme no seu contexto histórico, e também da identificação das pressões sofridas por parte dos realizadores na hora de exercitar sua atividade intelectual-criativa.

### 2.3 Tiradentes no Cinema: Usos e Abusos do Mito

Se o apoio na história nacional é uma prática antiga no cinema brasileiro, a representação imagética de Tiradentes e da Inconfidência Mineira está entre as mais requisitadas. Daí porque pretendo ver neste item o modo pelo qual o cinema vem abordando este fato histórico.

Desde que foi oficializada a elevação de Tiradentes à categoria de herói nacional, mártir da independência, até fins dos anos 70 sua história havia sido dez vezes narrada no cinema. Infelizmente, como não existe uma política governamental de preservação e recuperação da cinematografia nacional, alguns desses filmes já estão perdidos (no todo ou parcialmente), ou não são facilmente localizados, pois estão nas mãos de pessoas privadas. Dessa forma, a maioria das informações disponíveis para a análise são aquelas contidas nos livros sobre História do Cinema Brasileiro.

É com base nesta historiografia que pude constatar que até o início dos anos 70 a Inconfidência Mineira havia

aparecido esporadicamente nas telas brasileiras. O tema foi primeiramente roteirizado por imigrantes italianos durante o ano de 1917.

Foi no turbulento período da Primeira Grande Guerra, e mais especificamente no ano da Revolução Soviética, que o herói e sua luta foram lembrados para tema de dois filmes. 1917 era o ano do movimento anarco-sindicalista, liderado principalmente por operários estrangeiros que insuflavam a deflagração de greves por todo o País. Por outro lado, era o ano da entrada do Brasil na I Guerra Mundial e de uma campanha nacionalista, implementada pelo governo a fim de nacionalizar os imigrantes europeus recém-chegados e os descendentes das primeiras imigrações.

Desde os anos 10, uma nova leva de imigrantes europeus – em especial alemães e italianos – entrava no Brasil; com a deflagração da guerra, vários apoiaram a pátria natal. No entanto, com a crise diplomática gerada pelos ataques alemães aos navios brasileiros e a posterior entrada do Brasil na Guerra ao lado dos Aliados, a situação dos imigrantes tornou-se difícil. Talvez por isso, para demonstrarem seu apoio à nova pátria, os realizadores dos primeiros filmes sobre a história brasileira foram italianos (que aliás são os primeiros a filmar no Brasil em fins do século passado).

Mas ao mesmo tempo em que eles pretendiam agradar o novo país e seu governo, narrando os acontecimentos do



ponto de vista da história oficial, escolheram como tema preferido o mito republicano da luta pela liberdade, Joaquim José da Silva Xavier, e realizaram dois filmes sobre ele: *Tiradentes* e *O mártir da independência*, sobre os quais não há qualquer referência de tratamento do assunto, a não ser os próprios títulos das películas.

O terceiro filme sobre os inconfidentes também foi feito num período de contestações e revoluções, pelo menos no Brasil: os anos 30. O período foi marcado pela troca do bloco no poder, com a derrubada da oligarquia cafeeira paulista, e pela redefinição da identidade brasileira. Naquela década, os intelectuais ligados ao novo governo tinham como meta reescrever o Brasil, reinventá-lo, pois partia-se da idéia de que o Estado Nacional ainda não estava concluído. Daí a necessidade de se definir o que era o Brasil e quem eram os brasileiros.

Uma nova campanha nacionalizadora começou a ser travada na década de 30. O Brasil queria buscar suas raízes, romper com os estrangeirismos. Uma nova literatura, uma nova música, uma nova poesia, todas sintonizadas com a cultura nativa e regional. Filmes glorificando a Revolução de 30 igualmente foram feitos. Após a instauração do Estado Novo, novamente intensificou-se a luta pelo abasileiramento dos imigrantes. Foi neste contexto, que em 1938 a cineasta portuguesa Carmen Santos, radicada havia algumas décadas no

Brasil, iniciou a filmagem daquela que devia ser sua obra definitiva: *Inconfidência Mineira*, concluída apenas em 1948.

O filme, que está praticamente perdido, teve algumas de suas partes restauradas por Jurandir Passos. Este cineasta e pesquisador do cinema brasileiro procurou fazer um documentário com o que restou daquelas imagens criadas por Camen Santos. Jurandir conta que a diretora portuguesa envolveu-se apaixonadamente com o tema; leu os *Autos de Devassa*, pesquisou bibliografias e documentações para recriar na tela a história do mártir brasileiro. No entanto, as filmagens foram completamente truncadas por problemas financeiros, arrastando-se por dez anos e trocando duas vezes de astro principal: Tiradentes começou sendo interpretado por Armando Lousada e terminou em mãos de Rodolfo Mayer. No final, devido às mudanças técnicas que ocorreram no período, o trabalho de Carmen Santos mostrava-se velho e sem interesse para o público brasileiro, apesar de um extremo cuidado de reconstrução do ambiente como se pode notar pelas imagens que restaram. Alex Viany diz que a diretora portuguesa "*fizera o filme com amor, devagarinho, cuidando de cada pormenor como se fora o mais importante...*"<sup>125</sup>

É interessante notar, porém, que novamente foi uma estrangeira a levar às telas o tema dos inconfidentes, e dentro de um período de fechamento político e de novas

---

<sup>125</sup> VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro : Alhambra/EMBRAFILME, 1987, p.94

perseguições contra os imigrantes. Além disso, contra a ditadura varguista também houve conspiração; e os conspiradores, assim como os inconfidentes, sofreram delações, interrogatórios, torturas, morte. Com certeza Carmen Santos não tenha pretendido, conscientemente, dialogar com o presente na escolha do seu tema, mas a verdade é que ele revela as ansiedades do momento.

O filme seguinte data de 1958, e é *Rebelião em Vila Rica*, que atualiza a Inconfidência Mineira para o século XX. No entanto, os irmãos e diretores mineiros Geraldo e Renato Santos Pereira pretendiam fazer algo mais complicado: ambientar a ação em 1945, durante o Estado Novo. Aconteceu, porém, que os dois diretores não fizeram uma reconstrução de época. Segundo Alex Viany as referências ao Estado Novo limitaram-se a uns poucos elementos: alguns retratos de Getúlio Vargas, um letreiro inicial explicativo e algumas referências de diálogo. No mais, os adereços do cenário eram de 1958:

*"as roupas, o jeito de falar, aquele ônibus reluzente são coisas que contribuem para destruir o fator tempo, tão importante numa história que se desenrola em época recente (1945) e ao mesmo tempo tão distante – histórica, psicológica e emotivamente falando".*<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> VIANY, op. cit., p.136.

Porém, o que para o crítico era uma falha de produção, serviu visualmente para que fosse criada uma ligação entre as duas épocas: a de JK e a de Getúlio. Por outro lado, a ligação com a Inconfidência é marcada pelo título do filme. A rebelião de que falam os diretores aconteceu em Vila Rica, antigo nome da cidade mineira de Ouro Preto, e que foi o palco principal da Inconfidência Mineira. Construía-se, assim, uma tríplice ligação - Inconfidência Mineira - Estado Novo - Governo JK - que procurava denunciar que o governo populista de Juscelino era tão ditatorial quanto o governo populista de Getúlio e quanto o império português do Brasil Colonial, e portanto precisava ser "agitado" com um movimento revolucionário igual ao que aconteceu no Brasil do século XVIII. Entretanto, na tela, ao invés de conspiradores contra o Reino, aparecem estudantes contra o governo. E esta era uma situação típica do presente dos realizadores do filme, afinal eram os estudantes os maiores contestadores do governo JK devido a sua atitude dúbia, ou seja, ele possuía um discurso nacionalista e uma prática "entreguista". Naquele momento, o pacto populista governantes/governados, iniciado com Getúlio Vargas, começava a esboroar-se, pois o povo queria participar efetivamente da democracia apregoada.

Desde 1954, o movimento estudantil crescia no Brasil. Os estudantes estavam entre os principais opositores do governo federal, e atuavam em frentes diversas além da

escola: eles possuíam um grupo de teatro para secundaristas que também discutia a questão cultural – que se transformaria no CPC –; eles participavam de greves, de sindicatos. Buscavam, enfim, a verdadeira participação democrática nos aparelhos do Estado.

Assim, um filme sobre esses novos rebeldes que queriam desestabilizar um governo que na prática encarecia os custos de vida, fechava sindicatos e abria o País para o capital estrangeiro não podia deixar de parafrasear Tiradentes e sua luta.

Entretanto, após o golpe de 64, a Inconfidência Mineira foi definitivamente atrelada ao Estado: em primeiro lugar o regime militar, através da Lei 4.897 de 9 de dezembro de 1965, tornou Tiradentes o patrono da nação brasileira, obrigando forças armadas, escolas, e empresas públicas ou mistas ou prestadoras de serviços para o Estado a erguer uma esfinge do “glorioso republicano” e a programar comemorações anuais na data da sua morte. Em razão dessa lei, baixou-se o decreto n.º 58.168 de 11 de abril de 1966 que estabeleceu um modelo oficial para a reprodução da figura de Tiradentes, obrigando a utilização da barba e dos cabelos compridos nas representações do herói.<sup>127</sup> De certa forma não deixa de ser irônica esta relação dos militares com a Inconfidência: é certo que eles queriam reforçar um mito, um herói nacional

---

<sup>127</sup> Esta questão será abordada no Capítulo 3.

militar que sonhou com a independência do País, e desta forma marcar um compromisso com o nacionalismo e com o patriotismo. Mesmo assim, não deixa de ter um duplo sentido esse herói, afinal Tiradentes é o herói vencido, torturado, morto e esquartejado por um regime também "discrecional".

Podemos vê-lo não apenas como um modelo de conduta, mas também como uma *avant-première* do destino daqueles que se opuseram ao sistema vigente. Os sonhadores, visionários ou revolucionários teriam o mesmo fim que Joaquim José da Silva Xavier: a morte.

E foi justamente este herói – o preferido entre os estudantes, segundo Paulo Miceli<sup>128</sup> – e o movimento por ele sonhado que serviram de tema para seis filmes nos anos 70. Em 1971, Jurandir Passos recuperou, como foi dito antes, pedaços do filme de Carmem Santos e utilizou-o para compor um curta-metragem (13 minutos) que mostra a forma como a diretora portuguesa se envolveu com este herói brasileiro. O filme é *Inconfidência Mineira: sua produção*.

Já o trabalho de Joaquim Pedro de Andrade foi o primeiro longa-metragem (100 minutos). *Os Inconfidentes*, filmado em 1972, quando eram comemorados os 150 anos da Independência do Brasil, queria se contrapor ao ultradireitista *Independência ou Morte*, 1972, de Carlos Coimbra. Joaquim Pedro pretendia dar outra visão da

---

<sup>128</sup> MICELI, Paulo. *O mito do herói nacional*. 3ªed. São Paulo : Contexto, 1991, p.24.

independência, uma visão que não era a da elite vitoriosa em 1822, mas a do movimento de cunho mais popular e que foi desbaratado em 1789, ano da Revolução Francesa. Por outro lado, o filme de Joaquim Pedro de Andrade opta por denunciar o idealismo e a incoseqüência dos inconfidentes (e portanto dos guerrilheiros), pois uma revolução não pode ser feita apenas com palavras ou por poetas e intelectuais.

Segundo Jean-Claude Bernardet, *Os Inconfidentes* é um filme histórico que

*"com certeza não contribui para uma visão pomposa e heróica da História do Brasil, em que o povo seria liderado por heróis que expressam fielmente as suas vontades. Ao contrário: [é] uma história de anti-heróis, desvinculados do povo, traidores, e da qual o povo está acintosamente ausente".*<sup>129</sup>

No entanto, segundo este autor, mesmo querendo uma visão não-oficial da história, o filme se movimenta dentro do espaço oficial ditado pelo Ministério da Educação e Cultura, pois é uma resposta ao incentivo de se produzir filmes históricos. E dentro deste espaço estão também as demais películas feitas no período sobre Tiradentes.

Em 1977, o diretor Fernando Coni Campos realiza dois filmes sobre o assunto. Um é o curta-metragem *Tiradentes/Portinari* (10 minutos), que explora o mural de Portinari, sobre a Inconfidência Mineira e a morte de

---

<sup>129</sup> BERNARDET, op. cit., 1979, p.50.

Tiradentes, ao som de uma belíssima música contando o heroísmo de Joaquim José da Silva Xavier. Ao recortar e remontar o mural que Portinari pintou entre 1948 e 1949, já tendo por objetivo ser um libelo contra a opressão, o diretor cria um novo sentido para o trabalho do pintor, pois enfatiza o lado heróico de Tiradentes. Esquartejado o mural, Coni procura remontá-lo mostrando de um lado o povo desprotegido, impotente, vendo a morte daquele que lutou por eles. Porém é na letra da música, acompanhada apenas por um violão, que o diretor recoloca o sonho e a esperança no trabalho de Tiradentes.

O outro trabalho de Fernando Coni Campos sobre o assunto é o longa-metragem *Ladrões de Cinema* (90 minutos), que traz a história para a ótica dos favelados do Rio de Janeiro, mas sem romper com o mito. Nele, o diretor já prefere acentuar o caráter econômico do movimento que envolveu os ricos da capitania, diminuindo o peso de Tiradentes. Mas, no final, é ele o único a ser absolvido aos olhos do público, pois se deixa morrer pela causa que defende, ao invés de rastejar como os outros.

Sobre este filme, Jean-Claude diz que sua visão da história é igual a do filme de Joaquim Pedro de Andrade, e também semelhante à da peça de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, *Arena Conta Tiradentes*, porém com o diferencial de que no filme de Coni esta visão é mostrada como se fosse construída pelos moradores da favela.



"O filme acaba então afirmando que a visão popular da história é igual à visão que dessa história têm os intelectuais críticos. Estes intelectuais elaboram uma história que é a história popular."<sup>130</sup>

E seguindo essa linha de raciocínio chega-se a conclusão de que a visão de um Tiradentes herói não é apenas popularmente aceita, mas é também a visão de uma ampla parcela da intelectualidade que se debruça sobre o tema, pois mesmo os que tentam questionar esse heroísmo já partem de um fato consumado.

Mas há várias formas de se construir esse heroísmo, como mostra o diretor de telenovelas Geraldo Vietri, que faz *O mártir da independência, Tiradentes* (98 minutos). Ao contrário de Coni e de Andrade, Geraldo Vietri assumiu a visão de que a idéia revolucionária foi incentivada por Tiradentes, pois ele era o verdadeiro sonhador da liberdade brasileira, meta trazida desde a infância.

Outro filme que segue esta tendência é o de Paulo Jorge de Souza. *O Tiradentes* é um curta-metragem (23 minutos), realizado em 1978, que em tom documental procura traçar uma imagem de Tiradentes como um homem bom, honesto e que desde a infância lutou contra as injustiças a que eram submetidos os seus semelhantes, daí nascendo-lhe o pendor para a luta pela liberdade.

---

<sup>130</sup> BERNARDET, op. cit., 1979, p.51.

Embora sua visão de Tiradentes esteja próxima daquela de Vietri, elas distinguem-se no momento em que Vietri não vê em Tiradentes apenas um idealista; para ele Tiradentes era o militar que buscava condições materiais, conjunturais e bélicas para realizar um verdadeiro movimento armado que libertasse a colônia do domínio português. Não era, portanto, um desajuizado que agia por impulso, como é especialmente o personagem de Joaquim Pedro de Andrade, ou alguém historicamente desimportante como é o personagem de Coni Campos.

Independente do fato de a maioria destes filmes serem bastante conservadores e de nenhum no fundo romper com a visão mítica de Tiradentes, a questão que quero levantar agora é da utilização da Inconfidência Mineira em si mesma. Isso porque nenhum outro tema da nossa história nacional foi tão procurado para tornar-se filme. A Independência do Brasil não atrai, nem a Proclamação da República – que aliás nunca foi cinematografada –, nem a Revolução de Trinta. Além disso, nenhum outro herói da nossa história foi tão requisitado quanto Tiradentes.

Esse panteão de fatos e pessoas, tão mimados por professores e livros escolares, não rendem boas histórias, não viram filmes. No entanto, questões como a escravidão, negra e indígena, ou atualmente o cangaço, já encontram maior receptividade entre realizadores e público. Um povo oprimido não quer ver na tela a vitória daqueles que o oprimem, até

porque no Brasil há a mística de que o povo não participou dos grandes eventos nacionais. Esteve de fora na Independência e na Proclamação da República, e na Revolução de 30 foi colocado para escanteio no momento final.

Na Inconfidência Mineira o povo também não estava presente, mas a figura exótica de Tiradentes, repetindo sempre sua ladainha sobre os benefícios da República, acabou angariando simpatizantes entre os populares. Além do mais, como diz Júlio Chiavenato,<sup>131</sup> ele era o pobretão entre os conspiradores ricos, aquele que arrancava os dentes e aplicava emplastos milagrosos e isso devia aproximá-lo mais do povo.

Esta identificação deve ser a mesma que faz de Tiradentes o herói nacional preferido. Pobre, derrotado, ele é o próprio retrato do povo brasileiro. E nos momentos de insatisfações mais agudas é ao velho mito que se volta. É a ele e a sua luta alucinada contra a tirania e contra a própria má-sorte que embala as esperanças do brasileiro. Ao mesmo tempo, o destino deste herói é o mesmo de tantos pobres desta terra: fala-se para o vazio, morre-se traído.

Isso porque, no Brasil, o sonho é sempre abortado, morto. Inconfidência Mineira e guerrilha são projetos de sonhos de redenção do futuro que não dão certo. E ao não darem certo viram possibilidades do porvir, potencialidades

---

<sup>131</sup> CHIAVENATO, Júlio J. *As várias faces de Inconfidência Mineira*. 2ªed. São Paulo : Contexto, 1989.

utópicas que passam a perseguir o imaginário nacional. O "dar certo" é uma preocupação constante no País.

O cinema brasileiro, dentro dessa perspectiva, representa constantemente essa idéia do sonho que não dá certo. Por isso, raramente há espaço para a redenção final dos personagens. O sonho, o projeto de vida deles acaba quase sempre em morte, em catástrofe pessoal ou social. Com isso, o que se retrata é uma tendência do imaginário nacional, que igualmente vê seus sonhos, seus projetos, suas revoluções esfacelarem-se, serem derrotados.

E nos anos 70, esta é a própria sorte dos revolucionários, daqueles que lutavam contra a ditadura militar. O movimento armado muitas vezes perdeu-se mais em palavras do que em ações; outras vezes depositou sua confiança em traidores ou covardes, desejosos de se safarem eles próprios da tortura. A guerrilha era a Inconfidência Mineira rediviva. Não havia melhor assunto para se levar às telas do que este. Resgatá-la naquele contexto, após o fracasso do movimento armado, era falar duplamente de um projeto utópico fracassado, abortado mal começava a nascer.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que se satisfazia a vontade militar, que exigia filmes sobre fatos edificantes da história nacional – e a Inconfidência era plenamente apoiada pelo regime –, o próprio tema do filme acenava para uma necessidade de liberdade e de luta. Ao conservadorismo da obra, o significado do tema era mais forte. Afinal, foi

a própria república que transformou a Inconfidência Mineira em baluarte da luta pela liberdade e independência nacionais. Os cineastas apenas apropriavam-se dessa invenção, oficializada pelo regime militar.

Também a Câmara dos Deputados Federais, em 1972, parece que seguiu esta postura ao aprovar a reedição dos *Autos de Devassa*, quase duzentos anos após os interrogatórios dos inconfidentes, como parte das comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil. No prefácio escrito pelo presidente da Câmara, Flávio Marcílio, o deputado diz que os Autos são ao mesmo tempo o evangelho da liberdade e o retrato da opressão e do medo, por isso ele é um texto que "*fala pela voz do opressor, mas que exalta, na aparência negativa, a coragem de ser dos oprimidos*".<sup>132</sup> Também prefaciou esta reedição dos Autos o Governador de Minas Gerais, Antônio Aureliano Chaves de Mendonça. O Governador chama os inconfidentes de "*réus do crime de liberdade*",<sup>133</sup> pois eles levantaram-se contra a opressão e a tirania.

Talvez pareça esquemático demais ligar a escolha do tema para uma obra artística ao contexto histórico, mas o que observo é que Tiradentes vem empolgando realizadores de áreas diversas, e estas obras aparecem mais ou menos juntas. O cenário histórico é, em geral, momentos de graves

---

<sup>132</sup> AUTOS de Devassa da Inconfidência Mineira. 2ªed. Brasília : Câmara dos Deputados Federais : Minas Gerais : Imprensa Oficial, v. 1, 1976, p.10.

<sup>133</sup> AUTOS, op. cit., p.7.

crises sociais internas. Em 1966, por exemplo, foi encenada a peça *Arena Conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Aliás, a dupla, em 1965, já havia montado a peça *Arena Conta Zumbi*. Com certeza, não foi por acaso que Tiradentes e Zumbi foram lembrados logo após o golpe. Além disso, de 1968 – ano do AI-5 – até 1985 – fim da ditadura – foram pintados 15 quadros intitulados *Tiradentes* ou *Inconfidência Mineira*. E isso não se deu em nenhum outro momento histórico do País. Daí eu afirmar que, afinal, quando se escolhe um tema no passado o que se quer é dialogar com o presente.

E Tiradentes é o tema historiográfico que mais repercute junto ao grande público, que ainda o considera o grande patriota brasileiro, exemplo de conduta e depositário da esperança e fé brasileiros, ao mesmo tempo em que é visto como elemento unificador da nacionalidade brasileira.<sup>134</sup> Talvez por isso, numa época em que se vê o avanço massificador da globalização, que provocou uma onda de reafirmação das identidades nacionais, Tiradentes novamente é cinematografado. Em pleno fim de século XX, a luta pela independência do Brasil, na ótica da Inconfidência Mineira, volta novamente às telas brasileiras, através do novo filme de Oswaldo Caldeira.

---

<sup>134</sup> Um exemplo disso foi a enquete realizada pela *Rádio Gaúcha* em 21/4/1997.

Segundo o diretor mineiro,<sup>135</sup> que já havia feito *Ajuricaba*, 1977, e *O bom burguês*, 1983, com *Tiradentes*, 1998, ele vem fechar o ciclo de filmes políticos iniciados durante a ditadura militar brasileira, visando a contestar conscientemente esse regime. Com essa afirmação ele reforça o pressuposto inicial de que o mártir brasileiro foi escolhido pelos diretores para poderem falar da repressão militar, a partir da utilização de um personagem histórico aprovado pelo próprio regime. No entanto, como os tempos são outros, as questões que envolveram o filme também foram outras.

O filme de Caldeira é muito diferente de todos os outros. Resultado de uma pesquisa para sua tese de doutorado, o filme foi lançado junto com todo o material de pesquisa e com o roteiro já pré-analisado pelo próprio diretor. Historiograficamente, Oswaldo Caldeira assume a posição da advogada Isolde Brans Verntureli, que há mais de 20 anos vem buscando documentações que comprovem ter sido Tiradentes o grande articulador do movimento inconfidente, missão na qual estava empenhado desde 1784, tendo inclusive ido à França, como o principal emissário Vendeck, falar com Thomas Jefferson a fim de obter apoio para sua causa.

Procurando mostrar esse processo, o filme inicia-se logo após chegarem à colônia portuguesa notícias do

---

<sup>135</sup> Entrevista de Olwaldo Caldeira para o programa Revista de Cinema, exibido pela *Teve Educativa* em 2 de maio de 1999.

encontro. A história começa, portanto, em torno de 1785, e avança até o seu desenlace em 1792. No entanto, alguém que desconheça os fatos históricos narrados não se dará conta de que vários anos se passaram entre a primeira e a última cena, pois não há qualquer indicativo de passagem de tempo. Envolvido por uma grande gama de detalhes e situações interessantes, mas pouco conhecidas do grande público, o diretor resolveu narrá-las todas a fim de dar densidade humana aos personagens históricos.

Eles não são apenas figuras estampadas na tela: são pessoas que se apaixonam, têm desejos, ciúmes, delírios de grandeza, medos, fraquezas. Todos são bons e maus ao mesmo tempo. Tiradentes anda sempre pelos prostíbulos; Padre Rolim vive envolvido em tiroteios e casos de sedução; Alvarenga Peixoto está sempre fugindo de seus credores, mas não deixa de continuar se endividando; Bárbara Eliodora é mulher preconceituosa, conservadora e com sonhos de realeza; o romance de Marília e Gonzaga, mesmo de longe, não é tão puro; e o debochado Silvério, sempre revelando suas intenções diretamente para a câmera, é o personagem mais engraçado da história. Personagens que não faziam parte das representações anteriores agora ganham destaque, como o rico contratador João Rodrigues de Macedo, um dos que mais ativamente apoiou o movimento, e que é mostrado ameaçando o Visconde de Barbacena caso ele fosse sequer chamado para os interrogatórios.



Este lado da Inconfidência Mineira que é mostrado na tela é bastante diferente daqueles já referidos, pois foge à versão oficial sobre o evento. O excesso de detalhes, entretanto, faz com que a história perca sua objetividade, suas referências, e os propósitos da luta pela independência acabam diluídos. Em meio a tantas questões particulares, a busca da liberdade era apenas mais uma das discussões. O envolvimento teórico com as idéias libertárias era de Tiradentes, enquanto os demais procuravam um meio de livrarem-se de suas dívidas. O interesse particular sobrepondo-se ao coletivo; o individualismo falando mais alto do que as utopias. Numa situação em que cada um tenta salvar seu lado conforme as posses que detém ou os postos que ocupa, sobra para o menos favorecido deles pagar pela covardia dos demais.

Sozinho em sua cela, abandonado até pelo carcereiro, Tiradentes tenta pelo menos resgatar sua própria identidade, gritando seu nome. O herói da nação não quer ser conhecido apenas pelos seus codinomes, mas pelo seu nome, Joaquim José da Silva Xavier. Ele também exige para si o direito de ter uma personalidade própria, não quer ser nem mito nem Cristo, quer ser homem, quer ser indivíduo. Nesta sua nova face moderna ele dialoga com um presente que também busca sua própria definição identitária; ele dialoga com pessoas que também estão buscando definir-se, distinguir-se

em meio à homogenização comportamental causada pela globalização.

## A REPRESENTAÇÃO DE TIRADENTES

### 3.1 Tiradentes na Historiografia

Durante a Ditadura Militar, a figura de Tiradentes foi instrumentalizada tanto pela "direita" quanto pela "esquerda". Quer dizer, tanto os militares que estavam no poder quanto os grupos que lutavam contra a ditadura militar requisitavam para si o espírito de luta e de nacionalidade que estavam (e estão) impregnados na figura heróica de

Tiradentes. No entanto, a forma como interpretavam estes atributos era totalmente distinta.

A disputa, porém, vem de longe, pois o evento permanece envolto em discussões e discordâncias desde o século passado quando se buscava um personagem que simbolizasse o espírito de luta contra a monarquia. O fim que tiveram os inconfidentes, em especial a trágica morte de Tiradentes, ainda marcava o imaginário da colônia brasileira no século passado, conforme atestam relatos de viajantes.<sup>136</sup>

No entanto, dar consistência a um movimento que em princípio existiu apenas como projeto era uma tarefa difícil. E o embate, desde o século passado, vem sendo basicamente este: a Inconfidência Mineira foi ou não apenas um entretenimento de poetas? Ela teve algum significado social na época, ou ninguém lhe prestou atenção? Tiradentes era ou não inseqüente?

Muito conhecida é a atitude de Capistrano de Abreu de não incluir a Inconfidência Mineira no seu livro, *Capítulos da história colonial*, porque ela "não cabia", ou como explica o prefaciador, José Honório Rodrigues, a

---

<sup>136</sup> Ver José Murilo de Carvalho. *A formação das almas*. 3ªed./reimpressão. São Paulo : Companhia das Letras, 1995, p.55-73: Tiradentes: um herói para a República.

Inconfidência não entrou porque Capistrano não tratava da história das idéias,

*"e a inconfidência não foi um fato, um acontecimento: foi um pensamento quase sem ação e, como tal, pertence à história das idéias formadoras da consciência nacional".<sup>137</sup>*

Este trabalho não pretende, com certeza, responder às dúvidas anteriormente citadas até porque, como delimitei na Introdução, ele não é específico sobre a Inconfidência Mineira nem sobre Tiradentes. Interessa-me mais o tratamento que é dado ao tema nos diversos textos produzidos para tentar averiguar estas questões. Isso porque a visão historiográfica é repassada para o todo da população, seja através de livros didáticos, dos manuais simplificados de divulgação científica, ou dos textos jornalísticos comemorativos que estes autores produzem todos os anos.

O posicionamento expresso nesses textos vai moldando o entendimento do público (e moldando seu imaginário); e é também neles que os artistas vão buscar informações para as suas criações. Importante, portanto, é ver quais os principais textos que estavam disponíveis para serem consultados por estes produtores culturais até os anos

---

<sup>137</sup> RODRIGUES, José Honório. IN: ABREU, Capistrano. *Capítulos da história colonial*. 6ªed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira/MEC, 1976, p.XXXVII (prefácio).

70, e qual a percepção que havia sobre o movimento até aquele período.

Para tentar averiguar estas questões, empreendi uma revisão historiográfica, verificando quais textos eram os mais utilizados e citados desde o século passado, quando apareceram os primeiros escritos sobre os temas, e de que modo neles a Inconfidência Mineira e Tiradentes vinham sendo abordados. A fim de formar uma visão ampla, cerquei-me de materiais de naturezas distintas que representaram por diferentes vias tais assuntos. Sobre a Inconfidência Mineira, a fonte básica ainda é o material jurídico organizado na própria época, que são os Autos de Devassa da Inconfidência Mineira, sendo eles próprios já uma representação sobre o ocorrido. Mesmo assim, é o que se tem do "calor da hora".

Por muitos anos os Autos ficaram esquecidos dentro de uns sacos verdes no porão do Arquivo da Secretaria de Estado do Império. O historiador Mello Moraes foi o primeiro a ter acesso ao material, pois obteve de um funcionário do Arquivo a informação de que havia lá alguns materiais referentes à Inconfidência Mineira. A partir de 1861, este historiador começou a publicação de partes do processo judicial no *Brazil Histórico*, dando aos Autos sua primeira aparição pública. No entanto, foi Joaquim Norberto de Souza e Silva que de posse dos mesmos originais começou a lê-los, em 1860, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, com

o intuito de analisá-los e escrever uma história da Inconfidência Mineira.

Os Autos de Devassa de 1789 eram compostos por 9 volumes que continham o material obtido nas duas devassas: a do Rio de Janeiro, instaurada pelo Vice-rei Luis de Vasconcellos e Sousa em 7 de maio de 1789, e a de Minas Gerais, ordenada pelo Visconde de Barbacena, em 12 de junho de 1789. Segundo Lúcio José dos Santos,<sup>138</sup> um dos que também examinou a documentação original, o material das duas devassas, agrupadas por determinação do Vice-rei Vasconcellos e Sousa, continha as cartas de denúncia, as primeiras inquirições, os interrogatórios dos condenados, os seqüestros dos bens, além de diversas cartas e documentos referentes ao evento.

Durante muito tempo, a documentação das duas devassas esteve espalhada entre o Arquivo Público Nacional e a Biblioteca Pública, dificultando sua consulta. Mesmo assim, vários pesquisadores se reportaram aos originais dos Autos para realizarem seus trabalhos sobre a Inconfidência Mineira. Em 1936, o historiador mineiro Augusto de Lima Júnior<sup>139</sup> publicou um livro sobre o infeliz amor de Dirceu e Marília. Na carta-prefácio, ele pedia ao presidente Getúlio

---

<sup>138</sup> SANTOS, Lúcio José dos. *A Inconfidência Mineira - o papel de Tiradentes*. São Paulo : Escolas Profissionais do Lyceu Coração de Jesus, 1927, p.46-58.

<sup>139</sup> A explicação deste fato está contida no Apenso do livro *História da Inconfidência de Minas Gerais*. Belo Horizonte : Itatiaia, 1996, p.186-195.

Vargas que autorizasse o repatriamento das cinzas dos inconfidentes mortos no exílio, para que Dirceu (Tomás Antônio Gonzaga) pudesse finalmente se juntar a sua Marília (Maria Dorotéia Joaquina de Seixas).

O escritor conta que o presidente, que estava em Minas Gerais quando recebeu o exemplar do livro, aceitou a "*patriótica solicitação*" a fim de proceder a uma "*justa reparação histórica*" com os mártires daquele movimento. Dentro de um período em que se tratava de efetivar a construção da nação brasileira, bem como de uma identidade para esta nação, tal reparação vinha bem ao encontro das aspirações da época, pois desde o advento da República o evento mineiro passou a ser símbolo do nacionalismo brasileiro e da luta pela construção de uma pátria rica e independente.

No 21 de abril de 1936,<sup>140</sup> em presença de várias personalidades mineiras, Getúlio Vargas assinou o decreto n.º 756/A, autorizando o Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, que se providenciasse o traslado das cinzas dos inconfidentes para o Brasil, bem como a construção de um memorial que centralizasse a documentação sobre o evento.<sup>141</sup> No mesmo decreto, autorizava ainda a

---

<sup>140</sup> Na edição dos Autos feita pela Câmara dos Deputados Federais saiu errada a data do decreto.

<sup>141</sup> No mesmo Apenso, o historiador conta que sendo ele o responsável pela exumação e pelo traslado das cinzas dos inconfidentes, não foi incluído entre os convidados para a



publicação dos autos do processo e dos outros documentos referentes à Inconfidência Mineira existentes nos arquivos nacionais.

A primeira edição oficial dos Autos de Devassa foi coordenada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Entre 1936 e 1938, foram editados 7 volumes com os materiais constantes apenas no Arquivo Público e na Biblioteca Nacional. O aparecimento de novos documentos, bem como o fato de que a edição da Biblioteca Nacional estava esgotada, oportunizaram a publicação de uma segunda edição. Revisada e ampliada, ela foi providenciada pela Câmara dos Deputados Federais e pelo Governo do Estado de Minas Gerais em comemoração ao sesquicentenário da Independência do Brasil. Esta nova edição, em 10 volumes, processou-se entre 1976 e 1983, e, além do material da anterior, possui as novas documentações encontradas no Brasil e em Portugal.

Lendo-se os Autos,<sup>142</sup> é possível perceber-se alguns aspectos:

1. havia um grande número de pessoas na capitania, pertencentes a todas as classes sociais, que apoiavam o levante;

---

cerimônia inaugural do Museu da Inconfidência. Op. cit., 1996, p.195.

<sup>142</sup> Utilizo-me da segunda edição dos AUTOS de Devassa da Inconfidência Mineira. Brasília : Câmara dos Deputados :

2. era deliberada a intenção dos acusados em diminuir todo o fato, bem como a sua participação nele;

3. também eram constantes as contradições em que eles caíam, além de desdizerem-se uns aos outros em vários momentos;

4. muitas das expressões usadas para desqualificar aquele movimento pela independência e pela república estão contidas nos próprios autos, pois foram empregados pelos inconfidentes nos seus interrogatórios.

Por exemplo, Cláudio Manuel da Costa<sup>143</sup> chamou essa tentativa de levante de "*fábula e ridicularia*" (p.132), uma "*comédia*" (p.133) que ele tratou em tom de "*ridículo e de mofa*" (p.134); disse que as conversas eram "*hipotéticas*" e não visavam a um "*ato deliberativo e ação*" (p.130). Diz ainda

---

Belo Horizonte : Imprensa Oficial de Minas Gerais, 10 v., 1976-1982.

<sup>143</sup> Como este inconfidente prestou apenas um depoimento, todas as suas afirmativas estão contidas no v. 2, op. cit., 1978, p.128-131.

que se alguma vez fez qualquer comentário foi apenas pelo seu "*gênio gracejador*" (p.134).

Inácio José de Alvarenga Peixoto<sup>144</sup> afirmou que apenas ouvira falar sobre o tal movimento, mas dele não participara, e as suas proposições foram sempre em "*tom de ironia*" (p.114 e 115), dado o improvável da situação, pois não acreditava nem em auxílios do estrangeiro nem na ação do Tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, que ele julgava "*um mole e que nunca havia de fazer nada, haviam de entrar a falar e perderem-se todos*" (p.122). Disse também que a frase proposta por ele para a bandeira foi "*sem ânimo de servir, apenas para entreter a conversação*" (p.122). Que as tais reuniões eram apenas para que eles, intelectuais, pudessem rir um pouco das preleções de Tiradentes (p.120).

Tomás Antônio Gonzaga<sup>145</sup> diz que se falou alguma coisa foi em "*hipótese de potência e não de ato*" (p.222) e que reputava a essas conversas "*uma prática de entretenimento do discurso em que não supunha ocultação de delito*" (p.235), motivo pelo qual não as considerava criminosa, até porque só permitiria que se falasse "*por hipótese e divertimento em matéria tão melindrosa na ocasião crítica, em que se estava para se lançar a derrama*" (p.227). Além disso, diz o poeta,

---

<sup>144</sup> Estas afirmações fazem parte da segunda inquirição. AUTOS, v. 5, op. cit., 1982, p.112-128.

<sup>145</sup> Gonzaga foi interrogado quatro vezes e estas respostas encontram-se em suas diversas intervenções. AUTOS, v. 5, op. cit., 1982, p.205-238.

se seus amigos falaram sobre o levante perto dele, em sua própria casa, não lhes prestou atenção

*"por estar entretido a bordar um vestido para o seu casamento, do qual entretenimento nunca se levantava senão para a mesa, o que não parece compatível com as idéias e paixões de uma sedição".<sup>146</sup>*

Na sua carta-denúncia, Francisco de Paula Freire de Andrade<sup>147</sup> diz que os planos do levante travados em sua casa pareciam-lhe mais *"tresvarios que reflexões sérias"*. Por isso, ao propor algumas *"coisas mais próprias"* sobre o planejado levante, os participantes *"tornaram a si, ridicularizaram a matéria de tal forma que em poucos instantes a caracterizaram por uma verdadeira cena de teatro"*.

Domingos de Abreu Vieira,<sup>148</sup> em cuja casa também se fizeram várias reuniões, disse que sempre considerou sem efeito aquelas *"aéreas disposições"* (p.31), e que escutava as conversas sobre o levante

*"com o intento unicamente de observar o estado e o progresso daqueles negócios e os sujeitos que nele se interessavam, para ver o rumo que tomava semelhante desordem, mas nunca prestou*

---

<sup>146</sup> AUTOS, vol. 5, op. cit., 1982, p.221.

<sup>147</sup> AUTOS, vol. 1, op. cit., 1976, p.118.

<sup>148</sup> Vieira foi primeiramente interrogado quatro vezes pela devassa aberta em Minas Gerais. Suas repostas estão nos AUTOS, v. 2, op. cit., 1978, p.15-35.

*para isso ajuda, conselho, nem consentiu se aproveitassem do seu nome".*<sup>149</sup>

Tiradentes, por sua vez, nega o movimento nos seus três primeiros interrogatórios, dizendo que tudo era "*uma quimera, que ele não é pessoa que tenha figura nem valimento, nem riqueza para poder persuadir um povo tão grande a semelhante asneira*".<sup>150</sup> Neste primeiro interrogatório ele afirma também que só se estivesse "*bêbado ou doido*" para fazer propagação de idéias sediciosas no Rio de Janeiro (p.22); e no segundo interrogatório diz que se fez qualquer comentário a este respeito foi só "*em matéria de conversação*" e por "*basófia*" (p.25), pois sabia dos riscos de tal empreendimento.

A partir do quarto,<sup>151</sup> quando se propõe a falar a verdade, o faz como se nada de concreto houvesse ocorrido; no quinto interrogatório disse que tudo ficara "*como meio feito no ar*".<sup>152</sup> Ele estava descontente com a sua falta de sorte seja no Exército, seja nas demais atividades que intentou, e por isso animou-se com a idéia de um levante contra aqueles que os exploravam, sem deixar aos naturais da terra qualquer possibilidade de progresso.

Conseguiu uns poucos adeptos, pois a maioria sentia medo apenas da idéia de uma rebelião. Por fim, até os

---

<sup>149</sup> AUTOS, v. 2, op. cit., 1978, p.30.

<sup>150</sup> AUTOS, v. 5, op. cit., 1982, p.23.

<sup>151</sup> AUTOS, v. 5, op. cit., 1982, p.31-42.

<sup>152</sup> AUTOS, v. 5, op. cit., 1982, p.44.

simpatizantes angariados desistiram de lutar<sup>153</sup> e ele, vindo ao Rio de Janeiro para saber de seus negócios e sentir o ânimo local para um movimento independitista, viu-se novamente lutando sozinho, e ainda por cima perseguido por espias do Vice-rei, motivo pelo qual desistiu também ele de lutar e voltar para Minas.<sup>154</sup> E assim, pelo que diz Tiradentes, não restou mais ninguém pensando em sedição.

Outra, porém, é a idéia que se vai criando pela leitura dos Autos. A vontade de independência não era compartilhada apenas por um pequeno grupo, e isso é o que se vê já na carta-denúncia de Basílio de Brito Malheiros Lago:

*"sempre conheci, desde que vim pra América, nos nacionais dela, interno desejo de se sacudirem fora da obediência que devem prestar aos seus legítimos soberanos".*<sup>155</sup>

Numa outra passagem do mesmo documento, ele responde ao Visconde de Barbacena que lhe perguntara se a mais alguém apetecia a revolta:

*"respondi a Vossa Excelência que todos os nacionais desta terra a desejavam, e que também lhes nutriam alguns filhos de Portugal".*<sup>156</sup>

O Desembargador José Pedro Machado Coelho Torres, encarregado da Devassa do Rio de Janeiro e enviado pelo Vice-

---

<sup>153</sup> Alvarenga Peixoto confirma isso em seu depoimento, v. 5, op. cit., p.123.

<sup>154</sup> AUTOS, v. 5, op. cit., 1982, p.41.

<sup>155</sup> AUTOS, v. 1, op. cit., 1976, p.97.

<sup>156</sup> AUTOS, v. 1, op. cit., 1976, p.101.

rei Luis de Vasconcellos e Sousa a Minas Gerais para novas inquirições, constatara o mesmo:

*"Há muitas pessoas, como disse na carta, que eram sabedoras, e muitas em que se dão presunções, principalmente oficiais do Regimento de Minas, que são parentes uns dos outros, ou por si ou pelas alianças dos casamentos, mas judicialmente não há provas, porque todos se acautelaram em não querer dizer nada, por não se culparem".*<sup>157</sup>

A carta de uma freira portuguesa, D. Joana de Meneses,<sup>158</sup> escrita em 1787 e endereçada ao seu primo que morava no Brasil, Sargento-mór Joaquim Pedro de Câmara, incentivando-o a retornar para a Europa antes que o espírito de vertigem se *"introduzisse no ânimo dos naturais"*, também é um indicativo de que mesmo em Portugal tal possibilidade era aventada.

Por outro lado, através das diversas inquirições das pessoas que não estavam diretamente envolvidas, toma-se conhecimento de que a idéia do levante estava difundida entre todos os moradores da capitania. O Padre Francisco Vidal de Barbosa, por exemplo, afirma que *"a intenção do Alferes Joaquim José estava bem conhecida, vulgarizando-se até às pessoas da última plebe que estava pra haver um levante nas Minas"*.<sup>159</sup> Outras testemunhas, no entanto, preferiram dizer

---

<sup>157</sup> AUTOS, v. 7, op. cit., 1982, p.56.

<sup>158</sup> AUTOS, v. 1, op. cit., 1976, p.139-140.

<sup>159</sup> AUTOS, v. 1, op. cit., 1976, p.149.

que só ouviram falar no fato após as prisões efetuadas em Minas e no capital da colônia.

Na leitura dos Autos, percebe-se um complexo jogo de negação/afirmação, que nos leva a crer que realmente acontecia algo em proporções bem acentuadas, e cujos preparativos estavam bastante adiantados, como se depreende de várias declarações e pela quantidade de detalhes que vão surgindo, detalhes estes que são repetidos por mais de uma testemunha. No entanto, o medo da repressão, devido à gravidade do crime, fez com que a maioria, mesmo os envolvidos, diminuíssem a proporção do evento.

Impossível, porém, chegar-se ao fim desse grande quebra-cabeça, que são os Autos de Devassa da Inconfidência Mineira, sem a certeza de que algo muito maior do que Tiradentes e seus companheiros deixaram entrever estava sendo arquitetado, pois são inúmeras as informações e os indícios que os interrogados vão depositando nas mãos dos inquiridores, por medo de verem-se por sua vez acusados de cúmplices do grave delito de inconfidência.

Esta é minha leitura - bastante breve - dos Autos de Inconfidência Mineira; outras e diversas, no entanto, foram as interpretações que estes textos, ou as partes que dele se conhecia, geraram.

Até meados do século passado era pública apenas a Sentença de Alçada e foi com base nela, e em esparsas informações recolhidas por Herbert Hill, que o inglês Robert



Southey escreveu a primeira versão historiográfica sobre a Inconfidência Mineira, entre 1810 e 1819, em seu livro *História do Brasil*, encomendado por D João VI. O texto, traduzido e comentado pelo ex-inconfidente José de Rezende Costa Filho, foi publicado na Revista do Instituto Histórico e Brasileiro em 1846.

No texto, Southey trata a Inconfidência como um movimento promovido por um oficial da cavalaria que, entusiasmado com o exemplo dos Estados Unidos, queria que os brasileiros procedessem do mesmo modo, sem dar-se conta das "diferenças entre americanos e brasileiros em todas as suas circunstâncias, hábitos, instituições e sentimentos hereditários".<sup>160</sup> A diferença entre os dois povos também podia ser notada na forma desordenada com que tentaram fazer a independência do País: "como doidos procederam os conspiradores", diz Southey ao comentar sobre os discursos sediciosos que faziam não importava diante de quem, e sem levar em conta que o povo, mesmo descontente, não queria mudança tão profunda.

O pequeno texto de Robert Southey precede, dessa forma, a linha de análise que vê a Inconfidência como um movimento desorganizado, praticado por pessoas inaptas, sem um real projeto de luta. No entanto, é preciso ressaltar que

---

<sup>160</sup> SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. 4ªed. V. III. São Paulo : Melhoramentos : Brasília MEC/INL, 1977, p.370.

ele era monarquista e amigo de D. Pedro, escrevendo um texto sob encomenda.

Tom inverso será dado pelo francês Charles Ribeyrolles em seu *Brasil pitoresco*,<sup>161</sup> editado pela primeira vez em 1859, e sem vinculação governamental. Como documentação dispunha, também, apenas da Sentença de Alçada, que ele chamava de a versão dos juízes, mas sua interpretação foi totalmente outra, pois seu posicionamento pessoal também era outro. Defensor da liberdade, para ele a pretensão brasileira estava em consonância com o que ocorria no mundo, sendo ela, portanto, justa e digna. E se o movimento não teve o fim esperado foi por motivos outros que não a inaptidão dos envolvidos.

No que se refere a Tiradentes, enquanto para Southey ele é o "*primeiro instigador do mal*", e por isso mesmo o único sentenciado à morte, para Ribeyrolles ele é um homem de ação, bravo, inteligente e patriota. E são essas, basicamente, as duas visões que perpassam os demais textos escritos sobre a Inconfidência Mineira.

Com a aparição dos Autos, trabalhos mais aprofundados, de maior ou menor porte, puderam vir à luz, e novas munições obtiveram os defensores dos dois lados, pois da leitura dos Autos encontravam eles o "dado preciso" para apoiar sua versão da história. Dentre eles, destacam-se o de

---

<sup>161</sup> RIBEYROLLES, Charles. *Brasil pitoresco*. V. I. Belo Horizonte : Itatiaia : São Paulo : EDUSP, 1980.

Joaquim Norberto de Sousa Silva<sup>162</sup>, publicado em 1873, época do recrudescimento da propaganda republicana, e o de Lúcio José dos Santos, publicado em 1927 e já referenciado nessa tese, ambos defendendo posturas antagônicas em vários pontos.

Quando Joaquim Norberto, em 1860, inicia a confecção do seu livro *Conjuração Mineira*, com base nas leituras dos Autos de Devassa, ele passa a dar um caráter mais embasado para a justificativa de que a Inconfidência Mineira fora abortada por culpa de Tiradentes. Segundo a sua interpretação dos fatos, o levante vinha sendo organizado há pelo menos quatro anos, envolvendo tanto os poetas-juristas quanto os militares. O grande erro foi admitir entre eles o Alferes da Cavalaria Paga de Minas, Joaquim José da Silva Xavier, que, por sua "jactância e leviandade" em falar a todos sobre o levante, sem escolher o local ou o momento, pôs tudo a perder.

Embora também estivesse agindo em defesa do Império, Joaquim Norberto não viu com maus olhos, como Southey, a vontade de independência. Afinal, essa de fato se deu poucas décadas depois por iniciativa de um membro da mesma família real que condenara Tiradentes à morte. Por isso, o autor não se preocupa em poupar palavras para

---

<sup>162</sup> SILVA, Joaquim Norberto de S. *História da Conjuração Mineira*. Tomos 1 e 2. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1948.

censurar a atitude despótica do governo colonial, seja em relação à administração da colônia,<sup>163</sup> seja em relação à ação impetrada contra os inconfidentes.<sup>164</sup>

Sua obra ataca mais diretamente a figura de Tiradentes do que a conjuração em si. Parte dessas críticas ele as retira das declarações dos outros envolvidos (por exemplo, Cláudio chama-o tapado; Alvarenga diz que ele era feio e espantado, vários consideravam-no um louco). Outras ele as inventa, atribuindo-as a Tiradentes através de uma narrativa marcada pelo tom romanesco que sua obra possui. Por exemplo, a partir da afirmativa de Alvarenga, deduz o historiador que a fisionomia de Tiradentes

*"nada tinha de simpática e antes tornava-se notável pelo quer que fosse de repelente, devido em grande parte ao seu olhar espantado".<sup>165</sup>*

Tal afirmativa não encontra embasamento nas descrições que os demais fazem de Tiradentes nos Autos.

Mais abaixo no mesmo parágrafo, ao comentar o entusiasmo com que Tiradentes falava, acrescenta que o Alferes expressava-se *"sem elegância nem atrativo, resultado de sua educação pouco esmerada"*, porém que aqueles que ouviam a rudeza da sua conversação, gostavam da *"sua franqueza selvagem, algumas vezes por demais brusca e que quase sempre*

---

<sup>163</sup> SILVA, op. cit., tomo 1, cap. 1.

<sup>164</sup> SILVA, op. cit., tomo 1, p.12.

<sup>165</sup> SILVA, op. cit., tomo 1, p.80.

*degenerava em leviandade*". O que impressiona é que justamente tal pessoa, sem os menores qualificativos, tenha sido o escolhido, na divisão das tarefas, para fazer a propaganda do levante e angariar-lhe novos membros.<sup>166</sup>

No texto de Joaquim Norberto, é clara a tensão entre veracidade e ficcionalidade no trabalho do historiador. Através de um uso rebuscado das palavras, ele maneja o sentido dos fatos, agregando-lhes aspectos que não encontram apoio factual. No entanto, sua escrita descritiva, detalhista, ofusca nossa percepção quanto ao caráter romanceado que ela possui, mesclando fatos e depoimentos reais com aspectos inventados pelo autor. Desse modo, ele cria imagens que nos parecem verídicas. Cercado pelo excesso de detalhes que dão materialidade ao discurso, Joaquim Norberto produz um efeito de real, efeito esse que nos faz tomar por verdadeiras as fantasias, as hipérboles, os preconceitos do historiador.

São justamente estas liberdades na escrita que Lúcio José dos Santos vai criticar com veemência em seu livro *Inconfidência Mineira - o papel de Tiradentes*, pois levando o direito que o historiador tem de criar a limites do inverídico, Joaquim Norberto agrega determinados sentidos as suas fontes que não se encontram lá. O historiador acaba,

---

<sup>166</sup> Em seu quarto depoimento, Tiradentes diz que em casa do Tenente-Coronel Paula Freire ficou acertado que ele deveria seduzir as pessoas para a sublevação. AUTOS, v. 5, op. cit., 1982, p.37.

com isso, pecando constantemente pela inverdade, embora procure embasar-se em constantes notas de rodapé. Esta veia literária exacerbada que Joaquim Norberto apresenta, e que acaba por deformar os fatos, é o principal alvo da crítica de Lúcio José. Diz, por exemplo, Lúcio José ao referir-se à parte do depoimento de José Inácio de Alverenga Peixoto, em que este desiste de denunciar o movimento por interferência de sua esposa:

*"Essas palavras nos dizem que Alvarenga se resolvera à delação, sendo impedido de o fazer pela sua esposa. Daí, porém, a dizer-se com J. Norberto que as faces da bela paulistana se tingiram de palidez, que ela se prostrou aos pés de Alvarenga e lhe implorou, com lágrimas e suspiros, não denunciasse os seus amigos - vai grande diferença. Pura fantasia!"*.<sup>167</sup>

No que se refere aos comentários de Joaquim Norberto sobre Tiradentes, diz aquele historiador:

*"Outro ponto a notar é a hostilidade manifesta, irreprimível de J. Norberto contra o Alferes Tiradentes. O autor chega a um excesso de má vontade que causa pasmo. Não se limita ele a criticar, sempre com a máxima severidade, apenas os atos de Tiradentes; vai às intenções patentes, presumíveis ou mesmo inqualificavelmente pressupostas"*.<sup>168</sup>

Além destas críticas quanto à forma, a postura de Lúcio José dos Santos é também oposta a de Joaquim Norberto.

---

<sup>167</sup> SANTOS, op. cit., p.204.

<sup>168</sup> SANTOS, op. cit., p.63.

Embora ambos concordem com a importância da Inconfidência Mineira como movimento independentista, Lúcio José procura uma nova análise para a figura histórica de Tiradentes e para os demais participantes do intentado levante. Com uma linguagem mais comedida, sem abusar dos adjetivos, como é típico na literatura sobre o movimento, Lúcio José mostra um Alferes que se não tem a cultura acadêmica de um Alvarenga ou de um Gonzaga, possuía uma educação acima da média, pois fora apadrinhado por seus dois irmãos cléricos, que o educaram após a morte dos pais.<sup>169</sup> E o pai dele se não era rico, também não era um pobre coitado; foi vereador da câmara de São José no biênio de 1755/56 e possuía uma fazenda no Pombal.<sup>170</sup> Atestando a inteligência de Tiradentes, o historiador cita as várias atividades a que era chamado a desempenhar, tanto pelos moradores quanto pelos governadores da capitania - desde tirar e pôr dentes, até abrir estradas e fazer prospecções mineralógicas.

Sobre a aparência de Tiradentes, Lúcio José também discorda de Joaquim Norberto, citando alguns depoimentos de

---

<sup>169</sup> Ibid., p.125.

<sup>170</sup> José Feliciano de Oliveira, um dos mais ardorosos defensores de Tiradentes, num de seus vários artigos fala da família do Alferes, onde procura demonstrar como o Alferes não só teve uma boa educação - estudou inclusive francês e latim - como possuía bens materiais. IN: *Tiradentes - o herói da independência do Brasil*. São Paulo : Martins Editora, s.d., p.38-45. Recentemente, Waldemar de Almeida Barbosa também publicou um artigo sobre isso: Um documento inédito: Tiradentes não era um 'pobre coitado'. IN: *Notícia Bibliográfica e Histórica*, Campinas, ano XXIX, n.167, p.343-346, out./dez., 1997.

pessoas que o conheceram pessoalmente, nos quais estes afirmam ser o Alferes bastante simpático e de fala agradável, ou não teria qualquer ascendência sobre pessoas de "alto valor social e mental". Porém, o historiador é muito lúcido ao dizer que tanto os depoimentos dados pelos conjurados durante o processo, quanto aqueles emitidos após pelos conjurados sobreviventes devem ser "sujeitos a caução", pois

*"antes tratava-se de deprimir e amaldiçoar aquele 'malvado de Tiradentes'; e depois, era natural quererem glorificar o herói precursor da liberdade".<sup>171</sup>*

Assim como Southey e Ribeyrolles, Joaquim Norberto e Lúcio José demarcam a distância entre os dois grupos distintos de análise sobre a Inconfidência Mineira e Tiradentes após o acesso aos Autos de Devassa. Mediando estas duas posições, parece-me necessário também avaliar a de Francisco Adolfo Varnhagen, que explora tanto os traços positivos quanto os negativos do Alferes. Foi o primeiro historiador brasileiro a falar sobre a Inconfidência Mineira, na primeira edição do seu livro publicada entre 1854-1857, tendo por base apenas o ofício que o Visconde de Barbacena mandara para a coroa em 1789 (ou seja, logo no início das inquirições). Segundo o autor, seu texto foi muito criticado, motivo pelo qual ampliou os dados sobre a

---

<sup>171</sup> SANTOS, op. cit., p.123.



Inconfidência Mineira na segunda edição de sua *História do Brasil*,<sup>172</sup> publicada em dois volumes em 1877.

Baseado no mesmo ofício e na publicação de partes dos Autos que Melo Moraes vinha fazendo, o historiador muitas vezes cai no mesmo tipo de apreciação de Joaquim Norberto. Seu ponto de vista sobre alguns assuntos, entretanto, é bem outro.

Segundo Varnhagen, os "*tais ou quais planos aéreos*" foi verdadeiramente sonhado, desejado, perseguido apenas por um dos que "*conluiaram*": o Alferes Joaquim José da Silva Xavier. Foi ele que, "*com uma leviandade e audácias inauditas para aquele tempo*" (p.312), seduziu os demais para a causa, inventando apoio do estrangeiro e de outros grandes da colônia. O fracasso da empresa o historiador encontra no fato de o Alferes ser um exímio tirador de dentes (habilidade essa que o desrecomendava socialmente, inclusive para subir de posto no exército), e pelo seu tipo físico: "*era bastante alto e espadaúdo, de figura antipática, e 'feio e espantado'*" (p.313).

Apesar de tal descrição, este historiador, ao contrário de Joaquim Norberto, reconhece em Tiradentes

---

<sup>172</sup> Neste trabalho está sendo usada a 65ª edição desta obra. São Paulo : Edições Melhoramentos, tomo IV, 1956, p.306-323.

algumas qualidades, como por exemplo a serenidade com que ele ouviu a sentença. Diz o autor:

*"...com a maior abnegação de si, chegou a dizer o quanto estimava vir a pagar as culpas daqueles que havia comprometido. Por essa forma ele se adiantou a aceitar para si a responsabilidade desta nobre tentativa e as glórias do martírio que hoje lhe confere a posteridade".<sup>173</sup>*

A visão de um Tiradentes como herói sonhador, mas trapalhão, desenvolvida por Varnhagen, é a que prepondera nos livros didáticos mais antigos. João Ribeiro,<sup>174</sup> autor de um livro didático muito usado até os anos 60, pertence a esta tendência. Apoiado no texto sobre os últimos momentos dos inconfidentes, atribuído ao Padre Penaforte,<sup>175</sup> e no texto do Padre Galanti,<sup>176</sup> afirma o autor que o Alferes era a alma da propaganda, *"homem de espírito religioso, de grande coragem e de nobilíssimo caráter, mas (tão engalanado andava de seus planos) o mais indiscreto de todos".<sup>177</sup>*

Indo-se ao texto do padre Galanti, vê-se que ele apóia-se abertamente em Varnhagen, apropriando-se da

---

<sup>173</sup> VARNHAGEN, op. cit., p.321.

<sup>174</sup> RIBEIRO, João. *História do Brasil*. 16ªed. Rio de Janeiro : Livraria São José, 1957, p.299-316.

<sup>175</sup> ÚLTIMOS momentos dos inconfidentes de 1789 pelo frade que os assistiu de confissão. IN: *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*. Tomo XIIIV, parte I. Rio de Janeiro : Tipografia Universal de H. Laemmert & C., 1881. p.161-186.

<sup>176</sup> GALANTI, P. Raphael. *História do Brasil*. 2ªed. Tomo III. São Paulo : Duprat & Companhia, 1911, p.412-424.

<sup>177</sup> RIBEIRO, op. cit., p.311.

descrição que aquele faz do movimento, do Tiradentes, e do fracasso do levante. Em outras passagens cita João Ribeiro, e assim, por múltiplas citações, afirma-se a imagem de um herói sonhador, mas linguarudo.

Outros autores, interessados em fazer sobressair o lado cívico do herói, preferem desconsiderar este defeito da personalidade do Alferes. Por exemplo, Coelho Neto e Olavo Bilac juntos escreveram o livro *A Pátria Brasileira*,<sup>178</sup> para alunos das escolas primárias. Nele, Tiradentes é o herói que "tomou a idéia mais a peito", lutando por ela, enquanto os demais iam se arrependendo; no final, "sereno e altivo", ele caminhou para o cadafalso. Sereno, beijou o crucifixo, e meigo, beijou os pés do carrasco. Segundo esses dois autores, o povo olhava tudo, compadecido.

Plínio Salgado, no seu livro *Nosso Brasil*,<sup>179</sup> também faz um rápido resumo do movimento mineiro, cheios de erros factuais; por exemplo, diz que os inconfidentes foram presos durante uma de suas reuniões. Seu ponto de vista é o do herói que morre por uma idéia. Para ele, Tiradentes era o humilde Alferes que falava agitadamente no sonho que alimentava, e no final morre corajosamente por ele. Porém, Plínio Salgado, ao invés de ratificar as atitudes religiosas do Alferes diante da morte, preferiu inventar uma frase de

---

<sup>178</sup> COELHO NETO & BILAC, Olavo. *Pátria Brasileira*. 21ªed. Rio de Janeiro : Livraria Francisco Alves, 1930, p.195-202.

<sup>179</sup> SALGADO, Plínio. *Nosso Brasil*. Rio de Janeiro : A. Coelho Branco Filho Editor, 1937.

maior efeito para Tiradentes: "*Cumpri minha palavra, morro pela liberdade*".<sup>180</sup>

Um problema que se percebe neste embate entre as diferentes tendências historiográficas é que, igual aos filmes históricos clássicos, o leitor depara-se com uma divisão entre o bem e o mal, onde há mocinhos e bandidos, e não com uma situação histórica real, com todas as suas contradições e possibilidades. Isso implica dizer que a representação de Tiradentes ou do movimento inconfidente é bastante diferenciada conforme variam as inclinações do autor.

Vejamos mais alguns exemplos. Assis Cintra inicia seu livro, *Tiradentes perante à história*, intitulando o primeiro capítulo da seguinte forma: a covardia de Tiradentes. E apoiando-se nos interrogatórios iniciais do Alferes, procura mostrar como ele agiu de modo covarde ao negar o levante e ainda bajular o Vice-rei. Refere-se o autor a Tiradentes:

*"Levado a uma das lúgubres masmorras da Ilha das Cobras, aterrorizado com a perspectiva do castigo, sabendo que a justiça real já descobrira todos os segredos da planejada revolução das Minas Gerais, o alferes Xavier, vulgo Tiradentes, não teve a devida coragem e*

---

<sup>180</sup> Ibid., p.119.

*desassombro para enfrentar os juizes e inquisidores".*<sup>181</sup>

Suas acusações contra Tiradentes continuam, sem que ele, autor, encontre uma justificativa para atitude tão covarde. E seguindo o modelo de escrita de Joaquim Norberto, o livro prossegue, analisando cada parte dos interrogatórios de Tiradentes e escolhendo as frases mais comprometedoras para poder desmoralizá-lo melhor, com mais autoridade, embasado nas falas do próprio Alferes. Descontextualiza-se, assim, todo o processo em que foram feitos os interrogatórios, e desconsideram-se os acertos entre os inconfidentes: negar tudo caso fossem presos, conforme afirma o Padre Carlos Correia de Toledo.

No extremo oposto, podemos citar Brasil Gerson com sua *História Popular de Tiradentes*, que faz o caminho inverso. O autor endeusa Tiradentes num texto que mistura real histórico com ficção literária, pois segundo ele "*mais do que os detalhes do drama, o que interessa na Inconfidência é o seu conteúdo político*".<sup>182</sup> Em nome desse conteúdo político, o autor literalmente inventa diálogos entre personagens diversos e o Alferes, procurando mostrar sempre o quão perfeito, inteligente, corajoso ele era. Ao descrevê-lo, diz: "*era eclético, de tudo entendia, tudo queria saber*";

---

<sup>181</sup> CINTRA, Assis. *Tiradentes perante a história*. São Paulo : Livraria do Globo, 1922, p.6.

<sup>182</sup> GERSON, Brasil. *História popular de Tiradentes*. São Paulo : Atena Editora, 1936 (?), p.5.

"dir-se-ia que o meio, onde se agitava, era estreito demais para as suas largas ambições e os grandes projetos que seu espírito, vivo, brilhante, constantemente concebia".<sup>183</sup>

Semelhante à atitude de Joaquim Norberto, este autor utiliza-se de técnicas literárias, neste caso o diálogo direto, como forma de criar um efeito de real para o texto: estamos diante de Tiradentes expondo suas idéias.

O tom apaixonado destes textos, tanto de um lado quanto de outro, retira deles qualquer seriedade com que possam ser tratados, pois ao invés de uma análise histórica, amparada num método científico de pesquisa, o que se tem é abertamente uma análise pessoal, movida por interesses diversos. Neles, o uso do sentimento, da emoção é mais um recurso que dá materialidade ao texto, fazendo-nos participar emocionalmente da narrativa, e com isso reforçando o efeito de real. Agem esses historiadores, de diferentes épocas, tão passionalmente quanto os cineastas antes analisados. Casos recentes são os textos de Sérgio Faraco<sup>184</sup> ou de Kenneth Maxwell,<sup>185</sup> denegrindo a figura histórica de Tiradentes, e a de Isolde Helena Brans

---

<sup>183</sup> GERSON, op. cit., p.43.

<sup>184</sup> FARACO, Sérgio. *Tiradentes: a alguma verdade ainda que tardia*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1980; *Tiradentes, o mito e a nação*. Curitiba : Criar, 1982; *O processo dos inconfidentes: verdade ou versão*. Petrópolis : Vozes, 1990.

<sup>185</sup> MAXWELL, Kenneth R. *A devassa da devassa*. 3ªed/4ªreimp. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1995.

Venturelli, tentando transformá-lo num herói, vamos dizer, mais heróico.

Esta autora, partindo da idéia de que a Conjuração começou a ser planejada desde 1785 (o que é também a idéia de Joaquim Norberto), vem há mais de vinte anos buscando documentações aqui e além-mar para provar que Tiradentes foi o grande articulador do movimento inconfidente, e também o verdadeiro emissário Vendeck que conversou com Thomas Jefferson na França.

Assim, entre o heroísmo e a vilania encontra-se a representação histórica de Tiradentes. No prefácio que fez para o livro de Isolde Helena Brans Venturelli,<sup>186</sup> Waldemar de Almeida Barbosa assim classifica os autores: a) o grupo de Joaquim Norberto de Souza, onde se encontram escritores como Gilberto de Alencar, Ronald de Carvalho, João Ribeiro, Afrânio Peixoto, Eduardo Frieiro, Afonso Arinos de Melo Franco, Pedro Calmon, Kenneth Maxwell; e b) o grupo formado por Lúcio José dos Santos, Augusto de Lima, Augusto de Lima Júnior, Manoel Rodrigues da Lapa, Francisco Antônio Lopes, Luís Wanderley Torres, Herculano Gomes Mathias.

Mocinhos de um lado, bandidos de outro é o que parece tal classificação.

Além destes, muitos outros autores ainda há que escreveram sobre o assunto por uma ótica ou pela outra, sendo

---

<sup>186</sup> VENTURELLI, Isolde Helena Brans. *Tiradentes face a face*. Rio de Janeiro : Xerox do Brasil, 1993.

que a lista de livros aumentou nas épocas dos bicentenários da Inconfidência Mineira e da morte de Tiradentes. Hoje, porém, passados os ardores das disputas monarquistas e republicanistas; das disputas entre esquerda e direita, há uma tendência a ver-se o tema com olhos mais complacentes. As tendências historiográficas voltadas para aspectos da cultura, que se tornaram fortes no Brasil a partir dos anos 80, ajudaram também nessa revisão, pois arrefeceu o predomínio marxista que havia entre os historiadores brasileiros. Com tudo isso, hoje o heroísmo de Tiradentes é menos contestado e comumente incorporado à imagem do Alferes que, como disse antes, é ainda o herói preferido dos estudantes brasileiros, quiçá dos próprios brasileiros.



### 3.2 Exemplos da Representação Artística do Mito

Tiradentes e a Inconfidência Mineira não renderam apenas muitos livros historiográficos com diferentes abordagens. Também na área da representação artística o assunto foi largamente utilizado, com isso "*corporificando o mito*", como disse Maria Alice Millet.<sup>187</sup> Foram várias peças teatrais, músicas, quadros, filmes, poesias que buscaram (re)interpretar e atualizar tais temas e redefini-lo conforme as necessidades do seu momento. Não me interessa aqui fazer um inventário completo deste uso artístico, mas antes apontar diretrizes relativas à construção de significados de algumas obras mais conhecidas, a fim de se ter uma visão polifônica do assunto que possa ser cruzada com o que será representado nos três filmes de longa-metragem produzidos nos anos 70.

São as artes plásticas, com certeza, que mais buscam inspiração neste fato histórico. As duas primeiras representações datam de 1893 feitas pelos irmãos Aurélio Figueiredo e Pedro Américo, e tornaram-se os marcos referenciais das demais representações (ver figuras 1 e 2 do Anexo E). Conforme Frederico Moraes, os dois quadros representam cada um os diferentes momentos da execução de

---

<sup>187</sup> MILLET, Maria Alice. Tiradentes: o corpo do herói. IN: NEVES, José Alberto Pinho (Org.). *Tiradentes*. Brasília : MEC, 1993, p.75.

Tiradentes: o enforcamento e o esquartejamento. No quadro de Aurélio, vê-se Tiradentes preparar-se para o enforcamento: roupa branca, baraço no pescoço, tendo de um lado o Padre Penaforte e do outro o carrasco Capitania; já Pedro Américo representa-o após o esquartejamento: as partes expostas sobre o cadafalso, com um crucifixo ao lado da cabeça.

Sobre os dois quadros diz o autor:

*"...Pedro Américo focaliza os minutos que antecedem o enforcamento. Tiradentes está vivo, é ainda o homem Joaquim José da Silva Xavier, a caminho do mito, mas ainda não é o mártir. Pedro Américo, ao contrário, põe toda a ênfase nos momentos que se seguem ao enforcamento. O corpo de Tiradentes, esquartejado, está exposto ao sol sobre a vigorosa estrutura de madeira que serviu de patíbulo.(...) O espectador vê os fragmentos e, gestalticamente, recompõe o corpo, aumentando o seu desconforto".<sup>188</sup>*

Destes dois modelos, o autor diz que o primeiro é o mais usado, ou seja, a representação do Alferes momentos antes de sua morte, embora muitos pintores também tenham inserido imagens de Tiradentes esquartejado em seus quadros. Por outro lado, a criação da imagem de Tiradentes usando barba e cabelos compridos é reforçada nos dois pintores. Aparecem, ainda, em seus quadros, o crucifixo, reforçando a

---

<sup>188</sup> MORAIS, Frederico. Tiradentes nas artes plásticas brasileiras. IN: NEVES, op. cit., p.79-81.

ligação da imagem de Tiradentes a de Cristo, elemento que outros também usarão nas suas representações.

A partir destes dois primeiros trabalhos, mais de três dezenas de quadros, murais, desenhos foram feitos usando por tema motivos ligados àquele evento. Neles, Tiradentes é o mais representado, sendo o motivo principal de 27 dos quadros reproduzidos em dois livros sobre o assunto (ver, como exemplos, figuras 3 e 4 do Anexo E).<sup>189</sup> Nestas pinturas, em dezoito ele é reproduzido do ponto de vista de sua morte e parecido com Cristo, ou seja, de barba e cabelos longos. As cenas em que aparecem envolvem: ele ouvindo a sentença, ou a comutação desta; ele encontrando o carrasco; ele pronto para ser enforcado; ele esquartejado. Num quadro ele aparece no patíbulo de cabelo curto, mas de barba; no mural de Portinari, o modelo para o Alferes vivo e sozinho é Luiz Carlos Prestes; e ainda há outro onde não aparece o rosto, só o corpo esquartejado. Os quadros, à semelhança da via sacra, retratam os passos do Alferes, desde o momento em que se despoja de suas roupas, até a cena final do martírio.

Joaquim José também foi representado algumas vezes como militar: num quadro, de cabelos compridos e sem barba, ele aparece lendo; noutro, de cabelos curtos e de barba, ele conspira na calada da noite; noutro, de cabelo comprido e

---

<sup>189</sup> COSTA, José. *Os pintores e o suplício de Tiradentes*. Rio de Janeiro : ALERJ, 1992. NEVES, José Alberto Pinho (Org.). *Tiradentes*. Brasília: MEC, 1993.

barba, resiste à prisão. Há ainda o retrato do Alferes trajado com suas vestimentas do exército; e em outro, bem jovem e igualmente sem barba ou cabelos compridos, ele está montado num cavalo, apoiado sobre nuvens, transportando suas idéias.

Vê-se, com isso, que o predomínio da imagem cristianizada, ligada a sua morte mais do que a sua luta, continua prevalecendo, reforçando o mito-místico que deu sua vida "por nós". Pelo menos é dessa forma que muitos autores referem-se a Tiradentes: ele é o cristo que redime a nação, que dá seu sangue para salvá-la, para vê-la livre. Os modos pelos quais se processa essa mitificação serão analisados no subtítulo seguinte.

Em muitos poucos quadros, dos analisados, Tiradentes não aparece: em um a Inconfidência é representada por pessoas de vários estratos sociais lado a lado, em Vila Rica; noutro, os conjurados são levados em grupo para o Rio de Janeiro; e num terceiro, a idéia da Inconfidência está simbolizada pela forca pendurada sobre a cidade mineira. Quatro quadros, porém, referem-se à Inconfidência apenas através da bandeira branca com o triângulo sugerido por Tiradentes, tendo em volta ou não o dístico: *libertas que sera tamen*, sugerido por Alvarenga (ver figura 5 do Anexo E).

Outro ponto interessante a ser notado sobre estas representações é que a partir de 1968, com o quadro de

Djanira, chamado apenas *Inconfidência*, praticamente um quadro por ano foi pintado até o fim da ditadura, sendo que a maioria deles também intitulou-se apenas *Inconfidência* (ver Anexo B). Esta palavra, repetida quadro a quadro insistentemente até o fim da ditadura, parece formar um grito de guerra contra a falta de liberdade; um chamamento à luta contra a opressão. O uso insistente do dístico neste período, traduzido ou não, possuía a mesma intenção.

Na poesia, muitos também se dedicaram ao tema, mas com certeza o trabalho de maior fôlego e que mais influenciou e continua influenciando outras criações artísticas é o trabalho de Cecília Meireles: *O romanceiro da inconfidência*. Numa conferência proferida em 1955, na Casa dos Contos, em Ouro Preto, a poetisa conta como os fantasmas do passado envolveram-na por completo na primeira visita que fizera a Ouro Preto, uns quinze anos antes. O passado, ainda presente naquela cidade, perseguiu-a mesmo no retorno ao Rio de Janeiro:

*"Então, na minha cidade, a visão de Ouro Preto e a lembrança de Vila Rica se sobrepunham ao cenário moderno e frívolo da vida diária: a rua Gonçalves Dias apagava seus esplendores atuais: e apenas me obrigava a contemplar a provável porta do prateiro Domingos da Cruz, por onde desceu, preso - afinal! - Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes."*<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. 2ªed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1989, p.16.

Apoiada principalmente nos Autos de Devassa da Inconfidência Mineira e na memória tradicional, como ela cita, Cecília Meireles recria a atmosfera das Minas antigas, a idéia de liberdade que aos poucos se insinua, o início da conspiração e seu desenvolvimento, cada um dos inconfidentes, o Alferes e sua luta, e o desenlace de tudo. São oitenta e cinco partes, chamadas cada uma de romance, mais a fala final aos inconfidentes mortos. Embora usando as próprias falas dos depoimentos do processo, ela sabia que não estava apenas recriando o passado, pois, como explica, a poesia anima as verdades fixadas pela história para explicar os fatos com uma

*"força emocional que não apenas comunica fatos, mas obriga o leitor a participar intensamente deles, arrastado no seu mecanismo de símbolos, com as mais inesperadas repercussões".<sup>191</sup>*

E deste universo de símbolos também a autora foi tomada; por isso ela conta que o verso se compôs mais do que foi composto, pois o tema foi encontrando sozinho ou sozinho impondo seu ritmo, seu desenvolvimento, sua medida.

Nos versos da poetisa estão expressas a vontade geral de liberdade:

Correm avisos nos ares.  
Há mistérios, em cada encontro.  
O Visconde, em seu Palácio,  
a fazer ouvidos moucos.

---

<sup>191</sup> MEIRELES, op. cit., p.21.

Quem sabe o que andam planeando,  
pela Minas, os mazombos?  
A palavra Liberdade  
vive na boca de todos:  
Quem não a proclama aos gritos,  
murmura-a em tímido sopro.  
(Romance XXIII)

Em outros momentos, como na morte de Cláudio, Romance XLIX, ela recolhe todas as versões entrecruzando-as como se fossem parte de uma conversa na longínqua Vila Rica. Voz também têm os tropeiros que se riem do louco que falava em liberdade; as pilatas que tão bem entenderam que sonho de pobre é crime; o cigano que vê o lado negro e o lado brilhante do destino do Alferes; o carcereiro que prevê o fim do Alferes com barço e pregão sendo levado pelas ruas afora. Enfim, vários moradores da colônia, pelos versos, têm direito à fala e a expor sua versão sobre o que acontecia.

Tiradentes aparece pela primeira vez no Romance XXVII: é o animoso Alferes que cavalga nuvens pelo agreste. Ela assim o descreve:

Não há planta obscura  
Que por ali medre  
De que desconheça  
Virtude que encerre,  
- Ele o curandeiro  
de chagas e febres,  
o hábil Tiradentes  
o animoso Alferes

Ele é o amigo de todos, a todos diverte, a todos promete sossego e ventura. E sempre animoso segue sua marcha

adiante, valente e audaz, mesmo que sua viagem não tenha retorno. E como o sonho do herói é maior do que sua vida, diz a poetisa:

Venham, venham, matem:  
Ganhará quem perde.  
Venham, que é o destino  
Do animoso Alferes.  
(Romance XXVII)

Além da morte certa, também a poetisa reforça em seus versos a certeza de que ele sonhava sozinho, e enquanto sonhava era traído, e por ser sozinho e pobre foi o único sentenciado à morte. Nos seus versos, Tiradentes não aparece como um falador leviano que pôs a conspiração a perder. Antes, ela dá a ele um caráter sonhador e ingênuo. Ele era o herói utópico, cujo destino já vinha traçado, pois não se importava em morrer pela causa, achasse ou não quem o seguisse. Se ameniza-lhe o caráter, continua vendo-o como o homem pobre e inculto que fora aceito no meio dos grandes, e por isso o único sacrificado.

A imagem do homem que se sacrifica pela liberdade também aparece na música *Tiradentes* (ver Anexo D), de Estanislau Silva, Décio Antonio Carlos e Penteado, gravada por Elis Regina em 1971, e que é um dos temas do filme *Ladrões de Cinema*. Diz a letra que Tiradentes foi sacrificado pela liberdade do Brasil, por isso o grande herói deve ser lembrado. Para estes autores, o Alferes igualmente foi o



único traído, mas que jamais traiu a causa, vindo daí a sua auréola mítico-heróica.

No teatro o tema também foi bastante explorado. As peças registradas na Biblioteca Nacional são várias, e datadas de diferentes épocas desde o século passado. Dessas, interessam-me três que foram utilizadas para a construção dos roteiros dos filmes que serão tratados nos dois capítulos seguintes. São elas: *Gonzaga ou a revolução de Minas*,<sup>192</sup> de Castro Alves; *Tiradentes*,<sup>193</sup> de Viriato Correia, e *Arena conta Tiradentes*,<sup>194</sup> de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri.

O texto do poeta condoreiro data de meados do século passado, e recebeu comentários elogiosos de Machado de Assis, que diz tê-lo lido e relido várias vezes, tal a profundidade patriótica que dele emana. Na verdade, o texto apropria-se da Inconfidência Mineira para falar da abolição da escravatura, criando uma relação fictícia entre senhores inconfidentes e escravos, e assim dando a impressão de que o movimento mineiro também se propunha a libertá-los. Dessa forma, no primeiro dos três atos de *Gonzaga ou a revolução de Minas*, apresenta-se o drama de um escravo liberto que trabalha para Gonzaga. Ele conta a vários inconfidentes suas desventuras de negro que, por não valer nada socialmente,

---

<sup>192</sup> ALVES, Antônio Castro. *Gonzaga ou a revolução de Minas*. Rio de Janeiro : H. Natunes & C Livraria Editora, 1922.

<sup>193</sup> CORREIA, Viriato. *Tiradentes*. Rio de Janeiro : Ministério da Educação, 1941.

<sup>194</sup> BOAL, Augusto & GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo : Sagarana, 1967.

foi separado da esposa – escrava fugida que se mata após ser recuperada – e da pequenina filha. Esta filha, já adulta, pertence a Joaquim Silvério, que a usa para descobrir os planos dos conjurados através de sua amizade com Maria Dorotéia de Seixas, noiva de Gonzaga.

Com isso, Castro Alves procura trazer para primeiro plano dentro da Inconfidência Mineira uma questão que na verdade dividia os inconfidentes, que mais pretendiam seguir o modelo americano de independência, sem abolição da escravatura, pois isso romperia com o sistema econômico agrário e minerador. Mas como a abolição da escravidão era o debate mais “ardente” da época do poeta, e no qual ele estava engajado, com certeza não viu dificuldade alguma em agregar à Inconfidência Mineira mais este significado, ligando-a também à luta pela liberdade do negro escravo.

Porém, no segundo ato da peça, Castro Alves busca um motivo romântico para o fracasso do movimento. Ao invés da indiscrição de Tiradentes, que é um dos nomes preferidos dos historiadores, o poeta preferiu criar um Visconde de Barbacena velho, apaixonado por Maria Dorotéia de Seixas, e que se torna vingativo ao ver-se rejeitado. Desta forma, o poeta alia no texto não apenas sua paixão libertária como sua veia romântica, transformando a Inconfidência Mineira

num redemoinho de paixões, onde ego e coração embatem-se mais violentamente do que o amor à pátria.

Já o texto de Viriato Correia é dos anos 40, e portanto lida com um contexto social bem diferente. Nele não aparecem escravos, no entanto as mulheres ganham proeminência, refletindo portanto uma transformação do mundo Pós-Segunda Guerra Mundial, quando as mulheres lentamente começam a buscar seu espaço dentro de uma ordem social até ali completamente machista. Por outro lado, demonstrando uma influência marxista nesta luta, o autor chama as personagens femininas de "*companheiras de luta*", pois elas participam das reuniões dos inconfidentes e inclusive opinam em seus projetos. Porém, a função delas na nova sociedade será gerar mais braços para a revolução a fim de se construir uma nação nova! Na verdade, este era o papel que os inconfidentes previam para as mulheres, pretendendo inclusive premiar as que tivessem mais filhos.

A personagem de Maria Dorotéia é a mais envolvida e, ao contrário da personagem frágil e medrosa da peça de Castro Alves, é ela quem coordena uma seção solene de juramento ao movimento. Bárbara Eliodora é outra personagem que tem uma função importante, pois ela obriga seu marido Alvarenga Peixoto a manter-se fiel à causa, mesmo quando vê que tudo está perdido, pressão que segundo Padre Penaforte ela realmente exerceu. Assim, as mulheres inconfidentes mostram-se muito mais ativistas e patrióticas do que os

homens, e inclusive com opiniões mais realistas (ou marxistas), como a de Bárbara que não acredita num movimento revolucionário patrocinado por pessoas ricas; segundo ela, só o povo tem motivos reais para lutar, daí a liderança e o envolvimento de Tiradentes serem muito mais decisivos do que o dos poetas, padres e militares, melhores situados financeira e socialmente. E nesse discurso de Bárbara Eliodora, durante uma festa em sua casa, novamente se sente uma influência marxista no texto de Viriato Correia.

Já o texto de Boal e Guarnieri, produzido dentro da própria ditadura militar que se instala no País em abril de 1964, se propõe a falar de liberdade dentro de um período de exceção. O texto é publicado com um artigo auto-explicativo, deixando claro que se em muitos trechos preferiu-se uma invenção bem-intencionada e mais plausível à verdade histórica, em outras apoiou-se completamente nos Autos de Devassa, inclusive transcrevendo depoimentos inteiros dos inconfidentes, algo que nenhuma das outras peças teatrais fez.

*Arena conta Tiradentes* inicia na época do Governador Menezes, o Fanfarrão Minésio das *Cartas Chilenas*. Já nesse período, conforme procuram colocar os autores, os futuros poetas inconfidentes estavam pensando em propostas independitistas, enquanto Tiradentes estava começando a pregar a esmo seus discursos pela libertação do Brasil. O momento do encontro entre os poetas e o Alferes se dá apenas

após o encontro deste com José Maciel, amigo do Visconde de Barbacena, novo governador das Gerais, e cunhado do Comandante do Exército Francisco de Paula Freire. É na casa deste que todos se encontram e, apenas no campo das hipóteses, começam a traçar os planos para uma também hipotética luta revolucionária.

Os autores procuram deixar claro, porém, que estes planejamentos são mais em nível de retórica do que de ações. No fundo, ninguém sabe exatamente o que vai fazer – nem Tiradentes –, mas todos já têm pronto seus discursos para a hora derradeira. Pensaram em leis, em bandeira, em lema para a bandeira. Enfim, como diz num certo momento Bárbara Eliodora, pensaram nos detalhes e não empreenderam a ação. *"Vocês gastaram tanto tempo fazendo o dístico que agora só ficou faltando a independência. Se tivessem gasto o mesmo tempo fazendo a independência, agora só faltava o dístico"*, diz ela, acrescentando mais abaixo: *"Eu só espero que da mesma maneira que vocês concluíram tão bem a etapa intelectual da sedição, tenha a braçal o mesmo êxito"*<sup>195</sup>.

A desconfiança de Bárbara vai-se mostrando verdadeira, pois no momento em que todos se vêem descobertos ninguém tem coragem de iniciar a revolução. Um fica esperando que o outro dê o primeiro passo e no fim todos são presos. A prática da delação, que segundo os autores já está

---

<sup>195</sup> BOAL & GUARNIERI, op. cit., p.112-113.

institucionalizada no País, faz com que um denuncie o outro, procurando eximir-se a si próprio. E como sempre, em todas as peças, só Tiradentes permanece fiel à causa, que termina sendo apenas sua, algo que é enfatizado pelas letras das canções que servem de tema para ele: *"Sempre estive só. Eu pensava ser seguido, mas sempre estive só";* ou *"Estou só. Sempre estive só, aprendi e agora eu sei: só dois homens me seguiam, espias do Vice-rei!"*.

A solidão de Tiradentes já estava delineada desde sua primeira aparição no texto; ele *"semeava ventos"*, enquanto seus ouvintes pediam silêncio, pois consideravam-no doido. Era ele, em todas as oportunidades, que incendiava os demais com seus planos, mas ao mesmo tempo era ele quem se dava conta de que não havia condições materiais para realizar a revolução, e que no fundo ninguém sabia como proceder. Para os autores, seu único grande triunfo era a vontade de ser livre, por isso repetia sempre: *"se houvessem mais brasileiros como eu, o Brasil seria livre"*. No final da peça, o coringa, personagem que faz os comentários das cenas e dá as explicações de caráter histórico, afirma:

*"Se Tiradentes tivesse o poder dos Inconfidentes; se os Inconfidentes tivessem a vontade de Tiradentes, e se todos não estivessem*

*tão sós, o Brasil estaria livre trinta anos antes...*"<sup>196</sup>

Dessa forma, mesmo que durante toda a peça Tiradentes não tenha sido tratado como um grande herói mitificado – mas também não como um louco inseqüente – no final ele tem sua atitude desvinculada dos demais e, por conseguinte, engrandecida. Esse engrandecimento da figura histórica de Tiradentes, entretanto, não se dá através de um tratamento diferenciado do personagem dentro da narrativa. O personagem é engrandecido pelos próprios autores através das falas do coringa, que é justamente a personificação deles em cena.

### 3.3 Tiradentes e o Mito da Liberdade

O que considero o mais importante na Inconfidência Mineira, para este trabalho, é o significado que este movimento contém de luta pela liberdade, mas que é massacrado pela tirania. Esta, numa grande encenação de julgamento, condena ao degredo e à morte os conjurados, deixando claro quem manda e qual o fim de todos aqueles que se rebelam. Daí

---

<sup>196</sup> BOAL & GUARNIERI, op. cit., p.163.

parecer-me interessante este resgate insistente da Inconfidência Mineira durante o período da ditadura militar. Afinal, o destino dos inconfidentes era o de muitos que lutavam contra o regime: prisões, torturas, mortes anunciadas como suicídios, inquéritos intermináveis, degredo.

A diferença era a de que não houve um único mártir; muitos morreram lutando, pois ao contrário dos conjurados, os guerrilheiros dos anos 60 e 70 pegaram em armas. Por isso, num debate ocorrido no Congresso Nacional em 1979,<sup>197</sup> um deputado da ARENA combatia a idéia de outro do MDB que dizia ter sido Tiradentes um terrorista. O deputado da ARENA entendia que Tiradentes nunca pegou em armas, nunca atentou contra a vida de ninguém, ao que o outro deputado retrucava que ele aterrorizou um regime com palavras, incitou pessoas a uma revolução. Ele era, portanto, um terrorista, e sua ação era próxima a dos guerrilheiros que deram sua vida pela liberdade do povo brasileiro.

Essa dubiedade em se tratar o maior instigador do movimento mineiro pela independência nacional é própria da auréola mítica que se envolveu nele. Hoje em dia é comum dizer-se que Tiradentes é um mito ou um herói brasileiro, mas a verdade é que não se pára para precisar a questão.

---

<sup>197</sup> Câmara dos deputados Federais, sessão de 16/8/79 - Discurso de Pinheiro Machado, intitulado "Tiradentes Terrorista".



Afinal, o que faz de Tiradentes um mito? E que tipo de mito é ele?

Antes de tentarmos responder estas questões, seria interessante verificar o que é comumente definido como mito, e qual sua função no imaginário social para, a partir daí, tentar enquadrar a figura histórica de Tiradentes.

Uma definição clássica de mito caracteriza-o como sendo

*"elemento comum dos discursos sagrados pertencentes à tradição oral, tido por verdadeiro, situado dentro de um passado fora da memória, a-histórico, anônimo, portador de uma dimensão coletiva e objeto de múltiplas versões".<sup>198</sup>*

De todas essas, as únicas assertivas em que Tiradentes se enquadra são a penúltima, de que ele possui reconhecidamente uma dimensão coletiva; e a última, pois sobre ele já se disse quase tudo.

Já para Roland Barthes<sup>199</sup> mito é uma fala historicamente escolhida para carregar determinados significados, e enquanto o que esta fala representa continuar tendo significado, seja no nível pessoal seja no coletivo, este mito permanecerá vivo. Dentro da visão de Barthes qualquer coisa que possa ser transformada em discurso é

---

<sup>198</sup> BUISINE, Alain. *Emma Bovary*. Paris : Éditions Autrement, 1997, p.9.

<sup>199</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. 8ªed. Rio de Janeiro : Editora Bertrand Brasil, 1989.

passível de ser mitificável, porém, para o autor, mais do que a mensagem em si o que se mitifica é a forma como essa mensagem é proferida. No tocante a Tiradentes, ele foi um personagem real da história colonial brasileira, cuja pregação republicana e libertária gerou discordâncias em vida, mas foi a imagem de sua morte que ficou no imaginário popular e que passou a ser disseminada desde o século passado. A morte de Tiradentes faz parte do real histórico, e é a partir dela que o mito se constrói.

No processo de mitificação, as falas de Tiradentes passaram a ter importância, mas o que mais importou foi o que se passou a falar dele. É nas falas sobre Tiradentes que se percebe o que está em jogo: a sua verdade simbólica. Quer dizer, foram os discursos sobre Tiradentes que reconstruíram e reforçaram a imagem dele; e foi no âmbito do discurso – embora estes discursos estivessem amparados num evento real, historicamente datado – que ele foi escolhido para representar a luta brasileira pela liberdade. Afinal, ele é o herói utópico que dá sua vida por um ideal, embora esse ideal não tenha sido vencido por ele. No entanto, o gérmen de sua luta permanece vivo, latente. A violência, nele, continua potencial, pronta para ser despertada. E é dessa forma que ele é sempre proferido, e se ainda continua sendo lembrado, portanto mantendo-se historicamente vivo mesmo que tenha sido esquartejado, é porque ainda há muitos projetos inconclusos no Brasil, sendo provavelmente o principal deles

o da própria criação da nação brasileira, projeto defendido por Tiradentes.

Por isso, podemos perguntar-nos: afinal, de que nação brasileira ele é o patrono? Segundo Silvia Hunold Lara, o próprio esquartejamento de Joaquim José, retomado plasticamente por Portinari, é um indicativo de uma nação também ela esquartejada, dilacerada e que ainda não se formou enquanto unidade nacional. Ou nas palavras da autora:

*"seu esquartejamento pode simbolizar, pelo avesso da imagem tradicional, uma nação dilacerada. A nação esquartejada por conflitos irreconciliáveis, pela devastação e pela destruição, evidencia a impossibilidade de afirmar sequer uma única noção de liberdade. O herói da liberdade (no singular) esconde e oculta histórias de lutas por liberdades radicalmente diversas".<sup>200</sup>*

E é essa própria dilaceração nacional que mantém viva a imagem de Tiradentes, e em cada 21 de abril, quando se comemora a morte do herói e se revive o seu trágico fim, permanece subjacente a intuição de que a nação também ela está dividida como o corpo de Tiradentes. O Brasil é sempre o país do futuro, nunca do presente; a cidadania, a identidade, a nacionalidade estão sempre para serem construídas, são sempre potencialidades – como reafirmam as próprias propagandas governamentais, constantemente fazendo

---

<sup>200</sup> LARA, Silvia Hunold. Tiradentes e a nação esquartejada. IN: *Pátria amada esquartejada*. São Paulo : Departamento do Patrimônio Histórico, 1992, p.27.

chamamentos para a construção da nação. Tudo são falas que reaproximam e reforçam a relação com o mito.

No entanto, de onde vem essa necessidade de mitificar? Segundo Philippe Malrieu,<sup>201</sup> o ser humano não consegue viver num mundo que não compreende, sem respostas para ele. Daí criar explicações que, no plano das representações imagéticas, acomodam estas dúvidas e incertezas, fazendo com que o mundo "fale" sobre si mesmo; "responda" às dúvidas coletivas e pessoais. No entanto, acreditavam os iluministas que quando o ser humano conseguisse explicar racionalmente todos os aspectos da vida, o mito tornar-se-ia dispensável, artefato mental de um passado primitivo não-racional. Mas, para o espanto dos novos iluministas, não foi o que se deu.

Em grande parte é verdade que as sociedades deixaram de criar deuses inexistentes, ou melhor, existentes apenas no plano do imaginário, porém passaram a identificar estes arquétipos com determinadas situações ou personagens reais, que se tornaram os heróis modernos. Saídos de momentos de crises, em que mais facilmente as populações buscam um salvador – afinal estão despojadas de seus antigos guias e protetores –, estes heróis tendem a encarnar qualidades distintas, conforme a necessidade do momento. Como diz Raoul

---

<sup>201</sup> MALRIEU, Philippe. *La construction de lo imaginário*. Madrid : Guadamarra, 1971.

Girardet,<sup>202</sup> estes heróis podem ser pessoas capazes de reorientar uma sociedade dividida pelos conflitos, ou, ao contrário, levá-las a romper com velhos padrões. Tiradentes pretendia romper com o já moribundo sistema colonial, e reorganizar a sociedade dentro de normas mais igualitárias. No entanto, seu projeto esboroou-se mal começava a se delinear, e o que ficou para a posteridade foram sua força de vontade e sua determinação, mesmo que insanas e inconseqüentes. E esta é a resposta que este mito apregoa para esta nação: sair do marasmo, acreditar num sonho mesmo que se morra por ele. Vale a pena lutar e morrer pelos sonhos? O mito de Tiradentes (e o próprio personagem histórico) diz que sim. "A luta continua, companheiros" é o chamado constante do mito-patrono da nação brasileira.

Mas ainda há outros elementos que definem Joaquim José da Silva Xavier como um mito – ele, um simples subalterno que teve uma existência real, localizada no espaço e no tempo.

Alain Buisine,<sup>203</sup> ao procurar uma resposta para a possibilidade de se tornarem míticos personagens literários como Madame Bovary, dá uma pista para entender também o caso dos personagens históricos. Diz ele que o que se mitifica não é o personagem em si, mas as qualidades transcendentais

---

<sup>202</sup> GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.

<sup>203</sup> BUISINE, op. cit., p.9.

que o personagem em questão representa. E isso Tiradentes tem de sobra. Ele é identificado com a liberdade, a utopia redentora e o patriotismo.

Dessa forma, suas qualidades pessoais são hiperbolizadas e todos os aspectos negativos de sua personalidade são minimizados ou ressignificados. Ao tornar-se personagem mítico, ele é despossuído de sua identidade própria. Agora ele é uma figura mítica matricial, e por isso torna-se um espelho aberto a todas as interpretações. Portanto, pode-se dizer dele que era um orador de talento ou um linguarudo; um homem louco ou inteligente; que era garboso ou tinha ar de espantado; que era branco ou mulato. Aliás, essas indefinições psicológicas e físicas são próprias do mito. É impossível defini-lo com precisão em um ou outro campo.

Para Silvia Lara<sup>204</sup>, esta falta de definição sobre Tiradentes sobreveio do próprio ritual de sua morte, que tinha por finalidade apagar, aniquilar a memória do réu, naquele momento e para sempre. Essa era a finalidade da encenação do ritual de sua morte, onde há o aniquilamento do corpo físico do condenado e, em contrapartida, a confirmação da supremacia do poder instituído. Daí que,

*"a construção desta memória do herói valeu-se da própria destruição da sua memória, anteriormente*

---

<sup>204</sup> LARA, op. cit., p.20.

*empreendida pelo poder real. Tratava-se de um herói sem rosto.*"<sup>205</sup>

Por isso, a tarefa dos historiadores, que se embrenham em lutas para tentar definir seu perfil físico e psicológico, é quase inglória, pois sua imagem, que foi oficialmente apagada, renasceu no imaginário transfigurada. O biografado, de certo modo, não tem mais memória própria; nem o lugar da sua morte ou o da exposição das partes do seu corpo podem ser indicados com precisão. Por todas essas indefinições ele é perfeito para carregar as memórias coletivas das diferentes lutas brasileiras.

Daí por que, para Sidney Hook, as qualidades que se atribuem ao mito pertencem mais à época em que o referido mito histórico viveu (e, podemos acrescentar, das épocas em que é invocado) do que a sua própria biografia. Por isso,

*"se desejamos compreender a origem e a razão de sua grandeza, sua biografia ou traços puramente pessoais são relativamente desprovidos de importância. É para a sociedade e a cultura de seu tempo que devemos nos voltar".*<sup>206</sup>

Para Hook, uma sociedade em crise devido as suas contradições internas necessita de algo que simbolize a morte e o nascimento de formas novas, seja na economia, na política, na cultura. E um ser que represente estas mudanças

---

<sup>205</sup> LARA, op. cit., p.24.

<sup>206</sup> HOOK, Sidney. *O herói na história*. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1962, p.60.

é sempre bem-vindo, pois aponta para algo novo, e ele será aclamado mesmo que pereça por sua luta, pois esse é outro dos traços dos grandes homens. Para Hook, em geral estes seres que se destacam durante os períodos agudos de transição são tocados pela "razão divina", o que os faz se assemelharem a grandes loucos, preocupados que estão unicamente com suas causas, segundo a visão de seus sensatos contemporâneos.

Esta não poderia ser outra a visão sobre Tiradentes. Tanto seus colegas de conjuração quanto seus contemporâneos surpreendiam-se e riam-se da sua devoção à causa. Daí ganhar apelidos como "o Liberdade" e "o República", aliás codinomes que já exprimem o teor de sua luta.

No entanto, não são suas ações pessoais ou políticas as responsáveis pela sua mitificação, isso porque "*nem a história, nem o real são em si mesmos míticos*".<sup>207</sup> O que nos obriga a procurar outros indícios que sejam, como diz Nicole Ferrier-Caverivière, penetrados pelo mistério insondável. Ou seja, é no momento em que os fatos ou personagens históricos escapam ao domínio da lógica e do

---

<sup>207</sup> FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole. Figuras míticas e figuras históricas. IN: BRUNEL, Piérri (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Brasília : José Olympio, 1997, p.385.



possível, sendo invadidos pelo universo do imaginário, que eles podem ser transformados em míticos.

Dentre os "chamamentos" para o mitificável, a morte costuma ser o mais impressionante deles, pois é nesse momento de fim de uma existência que atitudes mentais se consagram tentando buscar uma explicação plausível para aquela morte. Porém, como explicar racionalmente alguém que morre por algo tão vago quanto um ideal, um sonho, um desejo? É nesse momento que a perspectiva popular, ao encontrar-se diante de um impasse, transcende o fato em si e enquadra-o dentro de suas perspectivas simplificadas de captação do mundo, impregnando-o com a idéia do sagrado.

E esta, com certeza, é uma das perspectivas pela qual Tiradentes é apreendido. Sua morte impressionou seus contemporâneos, tanto que desde seu enforcamento ele já passou a ser visto por um ângulo diferente. Para comemorar sua execução, a rainha ordenara que a cidade do Rio de Janeiro fosse enfeitada, que os sinos tocassem e houvessem velas acesas nas casas. Mas pouco a pouco, aquelas cenas de mortes violentas tão comuns no Antigo Regime e que estavam deixando de ser prestigiadas, ao invés de invocarem o medo, passaram a gerar uma surda revolta contra o sistema colonial. No caso de Tiradentes, a multidão penalizada sofreu junto com o sentenciado, e foi preciso um decreto do Vice-rei obrigando o povo a comemorar a morte do Alferes:

*"Factos bem significativos e testemunhos insuspeitissimos attestão assaz que as festas do despotismo de 1792, commemorativas, no Rio de Janeiro e em Villa Rica, do supplicio de Joaquim José da Silva Xavier, não foram sinão productos da acção deprimente do governo e seu sequito, armados e omnipotentes diante do povo inerme e consternado no luto de suas tristezas abafadas e no mallograda suas esperanças patrióticas."*<sup>208</sup>

Ele era a própria imagem do Cristo, novamente sendo supliciado pelos pecados de todos, pela omissão de todos.

Por isso sua representação como Cristo, com longas barbas e cabelos, que se tornam adornos obrigatórios da sua representação através de lei assinada por Castelo Branco em 1965,<sup>209</sup> é a vitória do imaginário sacralizado sobre a razão. Afinal, segundo os costumes da época em que Tiradentes morreu, o condenado tinha a cabeça e a barba raspados; além disso, entre os objetos pessoais que ele possuía na cadeia havia duas lâminas de se barbear, o que vem a sugerir que ele nunca usou barba ou cabelos compridos.

No entanto, representá-lo com barba e longos cabelos é ligá-lo imaginariamente a outro personagem histórico que também morreu por suas idéias. Assim, na simplificação própria da mitificação, a figura de Tiradentes é ligada a de Cristo, não importando as distâncias históricas

---

<sup>208</sup> FESTA do despotismo. IN: *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ouro Preto : Imprensa Oficial, ano I, fascículo 3°, p.301-415, julho/setembro, 1896, p.412.

<sup>209</sup> Esta lei foi revogada por Ernesto Geisel em 1976, em apelo ao parecer do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais e do Conselho Federal de Cultura, que pediam a liberdade criativa no tratamento do tema.

e de objetivos. O que importa, nesse momento, é buscar paralelos que justifiquem a morte de alguém que morre em nome de uma utopia. Nesse sentido, o exemplo de Cristo é o mais popularmente conhecido. Assim, acrescentar a Tiradentes longos cabelos e barbas não é apenas um detalhe que os pintores do século passado agregaram à imagem do mártir, mas uma necessidade da própria mitificação que teve início após a sua morte. Ajustado ao modelo matricial, Tiradentes e Cristo passam a ser quase que equivalentes, daí não ser estranhável a via *crusis* que se organiza a partir de 1890 a fim de cultuar a sua morte durante os 21 de abril.

Outro fato que ajuda a ligar a imagem de Tiradentes a de Cristo, reforçando a mitificação, é a própria atitude de Tiradentes diante da morte, e esta é tão impressionante que afeta inclusive o Padre Penaforte, responsável por acompanhar o condenado. Tiradentes, nos seus instantes finais, caminhava com o rosário entre as mãos, e junto com o Padre rezou as últimas orações de sua vida. E, num ato ainda maior de humildade e resignação, beijou as mãos do carrasco Capitania.

Normalmente, costuma-se lembrar das palavras de Joaquim Norberto,<sup>210</sup> que disse não apoiar a elevação do

---

<sup>210</sup> SILVA, Joaquim Norberto de S. O Tiradentes perante os historiadores oculares de seu tempo. IN: *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo XIIIV, parte 1. Rio de Janeiro : Tipografia Universal de H. Laemmert & C, 1881, p.131-139.

Alferes a mártir da independência, porque no seu entender prendeu-se um revolucionário e enforcou-se um padre. No entanto, o autor esquece a própria formação católica de Tiradentes. Além dos dois irmãos padres que o educaram, ele ainda possuía vários primos cléricos com quem mantinha contatos, sendo que um deles, Frei José Mariano da Conceição Velloso,<sup>211</sup> também botânico, foi quem provavelmente ensinou-lhe os segredos medicinais das plantas. Tiradentes era devoto da Santíssima Trindade e por isso sugeriu o triângulo para a bandeira inconfidente como representação desta imagem sagrada.

Não é completamente improvável, portanto, que alguém com este tipo de formação religiosa tivesse tal atitude na hora de sua morte. Incorreto é dizer que foram os padres, durante os três anos de cárcere, que o converteram ao cristianismo, influenciando nele esta atitude que veio a facilitar sua mitificação e identificação com o cristo crucificado.

O uso da religiosidade de Tiradentes parece-me deliberada, promovida desde o século passado, a fim de facilitar a propagação e a aceitação de sua imagem. O que me parece necessitar nova reflexão é o porquê da permanência de sua imagem no imaginário popular após a morte trágica, pois na verdade não era a primeira a seguir este ritual na

---

<sup>211</sup> Em 1790 esse Frei publicou o livro *Flora Fluminense*, em onze volumes.

colônia. Segundo Nicole Ferrier-Caverivière, este tipo de mitificação ocorre por que

*"há nas mentalidades, no psiquismo coletivo, um conjunto de velhos sonhos, de esperanças ou de ódios que só estão à espera de uma oportunidade para se cravarem em alguma realidade; e quando surge um personagem investido de um certo poder e de uma certa função, ele cristaliza imediatamente todas essas esperanças, todos esses ódios, todos esses sonhos".<sup>212</sup>*

E estes sonhos, que vinham amadurecendo no Brasil ao longo do século dezoito, eram palpáveis naquele final de século. Por um lado chegavam notícias da Revolução Americana e da agitação social francesa. O sistema colonial começava a entrar em colapso apontando para novas formas de organização mundial. Os velhos impérios já não conseguiam manter com a mesma facilidade o monopólio comercial com suas colônias; também tornava-se difícil obter a mesma obediência das elites locais, tão ansiosas estavam elas por exercerem pessoalmente o poder que pouco a pouco vinham experimentando. Por outro lado, no caso brasileiro, a decadente metrópole portuguesa exigia mais e mais impostos, que acabavam sendo

---

<sup>212</sup> FERRIER-CAVERIVIÈRE, op. cit., p.386.

repassados para a população mais pobre, levando-os a uma situação de verdadeira indignação.<sup>213</sup>

Daí não ser impossível imaginar que em fins daquele século a vontade de independência não fosse mais um sonho impensável. O desejo de livrar-se do peso colonial já devia estar impregnado nos pensamentos da população em geral, tanto é que muitos ouviam as pregações de Tiradentes e com ele, pelo menos teoricamente, concordavam.

É claro que uma coisa é sonhar em libertar-se, e outra é efetivamente lutar por isso. Esse talvez tenha sido o erro em que incorreu o movimento inconfidente, provavelmente entendendo como efetivo um apoio que era mais simbólico. E de repente, durante os interrogatórios, os próprios inconfidentes, em seus depoimentos, passaram a alegar que o movimento, também ele, era apenas imaginário, entretenimento intelectual de pessoas que realmente estavam descontentes e que buscavam apenas externar este descontentamento, imaginando uma revolução armada de faz-de-conta, igual aos personagens da peça de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. De efetivo não havia, portanto, nada. Menos para Tiradentes, que realmente acreditou na sua luta, considerando-a justa. E provavelmente é esta convicção nos seus ideais, ao mesmo tempo em que tenta inocentar os

---

<sup>213</sup> Ver FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. Protestos, revoltas e fiscalidade no Brasil Colônia. IN: *LPH : Revista de História*, Belo Horizonte, n. 5, p.56-87, 1995, p.77.

demais, que deixou profunda impressão no espírito dos que o viram morrer. Novamente o que se sobressai é o homem que morre, e com convicção, por seus ideais, mas ideais que no fundo não são apenas dele, pois compartilhados por toda a colônia, como se pode denotar dos vários movimentos insurrecionais que aconteceram no período.

José Murilo de Carvalho,<sup>214</sup> ao analisar a escolha de Tiradentes como símbolo da luta pela República no século passado, afirma que ele foi preferido a Frei Caneca por que este, ao invés de morrer rezando como Tiradentes, preferiu gritar contra o regime que o condenava à morte. Não era, portanto, um mártir comportado. E os republicanos queriam alguém menos jacobino, e que pudesse ser utilizado como símbolo de integração nacional. Porém, embora o autor demonstre com várias referências como a memória de Tiradentes fora popularmente mantida, ele não leva este fato em consideração quando da opção entre Frei Caneca e Tiradentes.

Com certeza, o mártir mineiro possuía muito mais respaldo popular e, por que não dizer, carisma, motivos pelos quais tinha mais chances de "dar certo". Ele não foi um herói tirado do nada, inventado ou simplesmente empurrado, afinal a memória do movimento e do fim que tiveram os conjurados, em especial Tiradentes, ainda estavam vivos tanto é que serviram de tema para várias peças teatrais ainda

---

<sup>214</sup> CARVALHO, op. cit., p.55-73.

no século passado. A busca por um herói que, como diz José Murilo, tivesse a cara da nação, voltou-se para quem, no fundo, ainda mexia com os sentimentos dessa nação, e assim ratificou-se a já existente identificação popular com Tiradentes. Afinal, o mito precisa corresponder aos anseios do todo nacional e não apenas de uma parcela desta nação, e Tiradentes já vinha se tornando, durante o século passado, antes mesmo de se intensificar o movimento dos clubes republicanos, um consenso nacional. Sua luta ainda precisava continuar sendo lutada.

Por outro lado, como diz Maria Efigênia Lara de Resende, Tiradentes era um herói talhado sob medida:

*"Ele atendia aos militares por ter sido alferes, ao povo por ter baixa patente e às elites pelo fato de defender ideais liberais".<sup>215</sup>*

Outras explicações, porém, podem ser dadas para esta escolha. O artista plástico Jacob Klintowitz,<sup>216</sup> que considera Tiradentes o símbolo brasileiro da libertação, afirma que Joaquim José é o mártir consentido, pois é preciso que ele morra a fim de que sua liderança se afirme diante da história. O uso de sua figura histórica, por Portinari, num quadro que é um libelo contra a opressão, torna Tiradentes

---

<sup>215</sup> RESENDE, Maria Efigênia Laje de. Apud: MORAIS, op. cit., p.77.

<sup>216</sup> KLINTOWITZ, Jacob. *Tiradentes/Portinari*. São Paulo : Grupo Tenage, s.d., p.58.



um símbolo universal de repúdio a essa opressão. Já Sílvia Lara vê no sangue derramado de Tiradentes, sangue esse que purifica a nação, a força deste mito.

Não há, com certeza, uma explicação apenas para o processo da mitificação. Afinal, a escolha de um mito não decorre unicamente de uma atividade racional ou maquiavélica. É preciso que seja respaldado pela comunidade que o adota, e este respaldo ocorre no nível do imaginário. Se o poder instituído tem direito de vida e morte sobre as pessoas reais, só o imaginário coletivo tem o poder de sancionar a vida e a morte dos seres mitificados.

E se este imaginário continua tendo força é por que sua imagem é carregada mais de ambigüidade do que de ambivalência. Quer dizer, por mais que o poder instituído tente se apropriar desse mito popular e enquadrá-lo dentro de uma luta do bem contra o mal, o que sempre fica latente é a proposta da luta de Tiradentes: ele lutava contra a opressão, contra a tirania. Seus propósitos eram maiores do que a mitificação, que lhe foi imposta, deixa transparecer. Augusto Boal, numa análise muito acertada, percebe que o mito de Tiradentes nos perturba mais do que qualquer outro mito. E isso porque ele, herói que lutou pelos oprimidos, foi apropriado pelos opressores que esvaziaram sua luta e engrandeceram sua morte.

Daí que a maior parte das representações de Tiradentes são do ponto de vista de sua morte. Ele com o

rosário e o crucifixo; ele no patíbulo. E da mesma forma que se enfatiza a morte do herói, processa-se o apagamento do motivo de sua morte. Por isso, diz Boal:

*“Não é o mito que deve ser destruído; é a mistificação. Não é o herói que deve ser empequenecido; é a sua luta que deve ser magnificada”.<sup>217</sup>*

É essa potência de luta latente, como referi antes, que mantém este mito vivo, e foi a luta entre a sua domesticação e a sua desmistificação que imperou durante o período da ditadura. O problema em desmistificá-lo é que este processo não é apenas uma criação fortuita de intelectuais, orgânicos ou não; essa mistificação passa também pelo imaginário popular que já o sacralizou como tal. De qualquer forma, por mais que se esforcem os poderes constituídos, em Tiradentes a veia revolucionária e sonhadora estará sempre presente, pois mesmo que se tente domesticar o ritual de sua morte, é impossível apagar o ideal de sua vida.

---

<sup>217</sup> BOAL & GUARNIERI, op. cit., p.56.

## PASSADO E PRESENTE NO FILME HISTÓRICO: TRÊS VISÕES

### 4.1 Os Inconfidentes: O Olhar da Prisão

Dos três filmes que serão analisados nesse capítulo, o primeiro deles, *Os inconfidentes*, 1972, de Joaquim Pedro de Andrade, mereceu maior atenção por ser o mais instigante para o historiador devido ao amplo uso de fontes documentais. Isso nos permitiu verificar o modo como estas fontes foram trabalhadas, condensadas, recortadas a fim de que elas pudessem falar sobre o presente, sem contudo desfigurar completamente o passado. Vê-se neste manuseio

tanto o trabalho criativo dos escritores envolvidos na construção do roteiro, quanto do diretor que produziu o filme, mas também percebe-se a influência da herança historiográfica sobre o tema perpassar a apresentação dos personagens.

A idéia de filmar uma história sobre a Inconfidência Mineira foi estimulada em Joaquim Pedro de Andrade por diversos fatores: as duas experiências na prisão durante a ditadura militar (1966 e 1969); os relatos de ex-guerrilheiros torturados que apareciam na tevê renegando seus ideais; a leitura dos Autos de Devassa que voltavam a ser discutidos em função de sua nova edição para comemorar o Sesquicentenário da Independência; a indignação contra a visão oficialista do filme *Independência ou morte*, 1972, de Carlos Coimbra, cooptado pelo governo militar para também ser utilizado naquela comemoração cívica.

Incomodava-lhe, ainda, o tom ufanista daquele início dos anos 70, que escondia seu lado mais cruel - a tortura, a repressão, a falta da liberdade. Fazer um filme que questionasse as verdades oficiais e ao mesmo tempo encontrasse outros sentidos para aqueles fatos era o interesse manifesto do autor, e a Inconfidência Mineira parecia-lhe perfeita para isso:

*"Os conspiradores do século XVIII eram burgueses, e a conspiração, à semelhança da opção pela luta armada, era como um sonho. Na*

*impossibilidade de fazer um documentário sobre a situação política daquela época, eu me utilizei dos Autos de Devassa. A censura não podia cortar a letra da história".<sup>218</sup>*

Se a situação política do período influenciou-o na escolha do tema, a experiência da prisão definiu o perfil estético de *Os Inconfidentes*. O filme é todo ele claustrofóbico, filmado em ambientes fechados (salas, quartos, prisões), ou enclausurado por elementos cênicos - muros, florestas, morros. A pouca luz do filme, que em várias cenas torna-se realmente escuro, aumenta ainda mais esta sensação de sufocamento e de sombras, que nos impedem por um lado de respirar, e por outro de ver claramente o que acontece. Claustrofóbico e escuro como a própria época.

Dentro desse espaço delimitado, movimentam-se atores que seguem uma rigorosa marcação teatral. Esse rigor na direção, que preestabelece os movimentos, é outro contraponto com o momento político atual que igualmente dificulta a ação, delimita os movimentos, impõe barreiras à criatividade.

Ao comentar o filme, diz Ivana Bentes, autora de uma biografia sobre Joaquim Pedro:

*"Filme de palavra, de encenação, teatro brechtiano, os personagens tratam uma a uma das questões que importam que mal poderíamos dizer*

---

<sup>218</sup> ANDRADE, Joaquim Pedro. IN: BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade - a revolução intimista*. Rio de Janeiro : Relume-Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996, p.112.

que o filme é 'alegórico'. Vale-se da história oficial para intervir nos fatos da hora".<sup>219</sup>

Para escrever a sua visão da Inconfidência Mineira, os roteiristas Joaquim Pedro e Eduardo Scorel basearam-se em vários textos, conforme eles atestam nos créditos da película, os quais eles reproduzem quase fielmente nos diálogos: os Autos de Devassa, que é um discurso indireto passado para direto pelos roteiristas; os poemas de Cláudio Manoel da Costa, Inácio José de Alvarenga Peixoto e Tomás Antônio Gonzaga; o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Outros, porém, podem ser percebidos na leitura do roteiro: as *Cartas Chilenas*, poemas que circularam na colônia Mineira no século XVIII satirizando o governo corrupto de Cunha Menezes, e cuja autoria, atribuída aos três poetas árcades mineiros, nunca foi totalmente definida; o texto *Os últimos momentos dos inconfidentes de 1789 pelo frade que os assistiu em confissão*, atribuído ao Padre Penaforte; nele o autor conta como se processaram os inquéritos, como os presos suportaram a prisão, a reação deles durante a leitura da sentença e a sua posterior comutação, e por fim descreve detalhadamente o ritual de enforcamento de Tiradentes. É deste texto que os autores buscam inspiração para as cenas finais, inclusive

---

<sup>219</sup> BENTES, op. cit., p.108.

copiando os diálogos que o Padre diz terem sido proferidos pelos inconfidentes após a leitura da sentença.

As falas dos conjurados são, assim, selecionadas e compostas pelo entrecruzar dos diversos documentos, ora optando-se por um, ora por outro conforme a intenção que interessa aos autores ressaltar. A justaposição dessas fontes reforça o efeito de real do filme, pois dá a ele um caráter de autenticidade: estas são as palavras dos próprios personagens históricos. Por outro lado, este apoio exclusivo em textos publicados e conhecidos foi outra forma de evitar o peso da censura. Por isso Joaquim Pedro afirmava que não se podia cortar a letra da história: não é ele, diretor, quem fala; é o documento que atesta uma verdade, e isso deixa-o livre para expor a história e com isso denunciar o seu presente. Portanto, produzir as falas dos personagens ficcionalizados a partir das falas registradas dos personagens históricos é aumentar a verossimilhança do filme com o real vivido. Com este caráter documental, o filme ganha uma autoridade a mais, que é justamente o reforço do seu efeito de real.

No entanto, indo-se aos documentos que os autores usaram, percebem-se os constantes deslocamentos, omissões, inversões, alterações de frases ou palavras que acabam por criar sentidos completamente diferentes daqueles perceptíveis da leitura dos textos originais. Esses sentidos serão analisados dentro do próprio filme, ou seja, em relação

às imagens as quais eles correspondem, para não se cair no erro de analisar apenas o texto, esquecendo-se que cinema é mais do que isso.

O roteiro de *Os inconfidentes* está organizado em 42 seqüências, que dividem a ação em dois momentos: antes e depois das prisões. O primeiro momento centra-se basicamente na ação dos poetas e de como se dava o envolvimento deles com a rebelião. No segundo momento, acompanha-se o depoimento dos principais envolvidos no movimento e de como eles construíram a memória do levante que está registrada nos Autos. Se na primeira fase a atuação de Tiradentes é nula, na segunda percebe-se uma grande alteração no enfoque e Tiradentes passa a ser tratado como o mentor intelectual da rebelião. Adiante veremos como se constrói este deslocamento.

No filme, algumas das 42 seqüências foram fundidas e outras, de detalhes, simplificadas ou retiradas, mas no seu conjunto a história permanece a mesma. As maiores modificações observam-se na ordem dessas seqüências e nas alterações dos diálogos, que criam uma leitura bem diversa daquela que teria a pessoa que apenas lesse o roteiro.

O filme inicia de uma forma chocante: um pedaço de carne ensangüentado, com moscas passeando por cima, cobre toda a tela. Ao fundo escuta-se um choro de mulher. Sobre esta imagem aparece o título: *Os inconfidentes*. Esta primeira imagem, da carne dilacerada, já remete-nos diretamente ao



desenrolar do drama: o corpo esquartejado do Alferes Joaquim José. A primeira idéia que nos surge, portanto, é a da derrota do movimento, e o sangue que ele fez escorrer.

Confirmando essa primeira impressão, a da derrota do movimento, temos as três primeiras seqüências do filme mostrando o desfecho da história dos três poetas envolvidos: Cláudio Manoel da Costa enforcando-se no presídio; Alvarenga Peixoto sendo encontrado morto num presídio em Ambaca; e Tomás Antônio Gonzaga, usando um camisolão branco, correndo pelas praias de Moçambique, com ar enlouquecido, tendo em volta a esposa Juliana e um filho<sup>220</sup> do casal.

Estas três seqüências, no filme, estão organizadas diferentemente do roteiro. Neste, primeiro mostra-se Alvarenga, depois Gonzaga e por fim Cláudio. Porém, nesta seqüência se fugiria da ordem cronológica em que se deram os falecimentos, bem como do fato de que eles não se deram na mesma época. Afinal, Cláudio oficialmente enforcou-se na prisão logo após ser preso em 1789; Alvarenga morreu poucos meses depois de chegar a Ambaca em 1792, e Gonzaga morreu entre 1809 e 1810 em Moçambique, tendo aí desempenhado importante papel político e social. Organizando-se as cenas na seqüência em que elas aparecem no filme, pelo menos mantém-se a cronologia em que elas ocorreram, embora fique

---

<sup>220</sup> Segundo José Lino Grunewald, eles tiveram uma filha, Ana, a cuja educação o poeta se dedicou. IN: *Os poetas da Inconfidência*. Organização e seleção de José Lino Grunewald. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1989, p.209.

apenas implícita a idéia de que tudo se passou em épocas diferentes (Cláudio morre na cela em que é interrogado; Alvarenga está num lugar diverso daqueles em que antes apareceu e tendo em volta prisioneiros negros; o filho de Gonzaga já é quase adolescente).

O exílio e a morte são, portanto, o final de uma história cujo desenrolar já conhecemos, pois ela é relativa a um evento do nosso passado nacional. Por isso os autores podem começar a contá-la a partir do final, para assim fazer ressaltar a derrota do movimento e a morte dos conjurados, o que já vinha sendo insinuado com a primeira imagem que aparece na tela, ou seja, a carne ensangüentada com moscas voando por cima.

Sobre a imagem de Tomás Antônio Gonzaga, que olha fixamente para o mar como se quisesse alcançar o outro lado do oceano, vai subindo os acordes de *Aquarela do Brasil*, cantada por João Gilberto. Desta forma, por intermédio da música que pertence ao presente do filme, o poeta oitocentista exilado em terras distantes é ligado aos exilados do regime militar, também eles saudosos das longínguas terras brasileiras, ao mesmo tempo em que a derrota daquele fala da derrota dos novos rebeldes: torturados, mortos, exilados pelo regime. Passado e presente são, assim, irmanados pelo resultado de suas lutas pela liberdade, mas também pela derrota desta luta.

Por outro lado, estas imagens iniciais remetem-nos para a construção de uma identidade brasileira, afinal o evento, Inconfidência Mineira, é invocado como o primeiro movimento contestador de cunho nacionalista. E o que está na base dessa construção identitária? Um poeta fraco que se enforca, outro que fica demente, e um terceiro que morre doente, esquecido num presídio africano. Ao dessacralizar-se, desta forma, três dos mártires daquele movimento, dessacraliza-se junto o próprio movimento, e por consequência o País e sua construção identitária.

Essa dessacralização é reforçada pela letra da música de Ary Barroso. Ela fala de um país que é terra de samba e pandeiro, de bamboleio que faz gingar; lugar bom para se tomar água de coco, amarrar a rede em noites claras de luar e ouvir fontes murmurantes. Ou seja, a música de abertura do filme invoca um povo voltado para a diversão, a contemplação, o prazer, o ócio. Devido a esta índole, exaltada pela letra da música, este povo apresenta-se como incompatível com o espírito de luta e de revolta necessários para levar a bom termo qualquer movimento contestador. Esta parece-me ser a "teoria" que permeia o filme: o brasileiro não é inclinado para a guerra, para a rebelião, devido a sua alma pacata e feliz, e a uma natureza generosa que o presenteou com motivos suficientes para alimentar o espírito romântico, contemplativo e alegre próprio do brasileiro, conforme ressalta a letra de Ary Barroso:

Brasil, pra mim, pra mim, Brasil  
Deixa cantar de novo o trovador  
À merencória luz da lua  
Toda a canção do meu amor  
Quero ver a Sá Dona caminhando  
Pelos salões arrastando  
o seu vestido rendado.  
(*Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, 1944)

Mantendo-se a música, corta-se para  
imagens de Ouro Preto, antiga Vila Rica, e é sobre estas  
imagens que aparecem finalmente os créditos do filme.

Após os créditos, o filme inicia uma segunda  
apresentação dos três poetas, novamente numa ordem diferente  
daquela que está no roteiro. Os três personagens, agora,  
serão mostrados em suas atividades rotineiras: Alvarenga em  
volta de sua família; Gonzaga recitando poemas para Marília;  
e Cláudio, que não era casado, mas tinha filhas, é mostrado  
sozinho.

Assim, logo após os letreiros, a cena que se vê é  
a de um professor negro ensinando piano para uma menina de  
seus dez anos, vestida como se fosse uma princesinha, cheia  
de laços e brilhos. Ela toca o piano, erra, recomeça e é  
repreendida pelo professor. A menina grita e sua mãe, Bárbara  
Eliodora, entra e repreende a ousadia do professor, dizendo  
que deve tratar a filha como um escravo trata uma princesa,  
a princesa do Brasil. E invoca para isso sua antigüidade de  
nobreza paulista.

Esta seqüência tem dupla inspiração: os versos de Cecília Meireles (Romances LXXV ou de Dona Bárbara Eliodora e LXXVII ou da Música de Maria Ifigênia) e o testemunho do professor de piano, José Manoel Xavier Vieira, na Devassa de Minas Gerais. No seu depoimento está registrado:

*"...em certa ocasião, fazendo menção de que queria castigar aquela discípula, Dona Maria Ifigênia, filha do Coronel Alvarenga, a quem ensinava a música, e pondo-se a menina a chorar, a mãe dela, Dona Bárbara, descompôs altamente a ele testemunha, dizendo-lhe que devia ensinar a sua filha como a uma princesa, porque não havia neste continente pessoa mais ilustre. E outras vezes lhe ouviu dizer que em São Paulo a sua família tinha sempre andando nos Governos da República pela antigüidade indisputável de sua nobreza".<sup>221</sup>*

Na construção da cena aproveitou-se esse lado autoritário e senhorial de Bárbara Eliodora que o depoimento do professor de piano revela; assim, os roteiristas apresentam-na como uma pessoa dura e que tratava seus empregados de forma senhorial, discriminatória, deixando fora de sua personalidade o lado terno da poetisa que fazia versos para os filhos e o marido. A Bárbara Eliodora que se desenha aqui está mais perto da nobreza conservadora, como ela mesma o indica resgatando a antigüidade de sua família, do que das idéias progressistas defendidas pelos

---

<sup>221</sup> AUTOS de Devassa da Inconfidência Mineira. 2ªed. Belo Horizonte : Imprensa Oficial : Brasília : Câmara dos Deputados, v. 1, 1976, p.248.

inconfidentes. E é essa a pessoa que maior influência tinha sobre o frívolo Alvarenga, e que ele chama de "Bárbara bela/do Norte estrela/ que o meu destino/ sabes guiar". Com certeza a Bárbara do filme não parece nada bela, mas exerce uma forte impressão em seu marido, que admira a força da personalidade da esposa, como vemos no desenrolar da cena.

A câmera, que estivera postada sobre Bárbara Eliodora, acompanha o professor de piano sair da sala, e no mesmo movimento nos revela um observador oculto da cena: o marido, que tudo ouvira, vai em direção à mulher e à filha, repetindo a frase que supostamente disse no batizado de um de seus filhos: "*Bárbara bela serás rainha, [voltando-se para a filha] serás princesa*". Com isso, enquanto ele reforça o sonho de nobreza da esposa, contrariando os ideais dos conjurados, torna visível o lado incoseqüente e leviano de sua própria personalidade.<sup>222</sup>

À reapresentação de Alvarenga, segue-se a de Gonzaga. Este poeta caminha de braços dados com sua namorada, tratada sempre por seu nome árcade, Marília. Ele recita para ela a lira XIV entremeada com a lira VIII.<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> Rodrigues Lapa afirma que a vida do poeta fora uma "existência tomada do delírio de grandezas, sem tino nem governo. Êste desacêrto fundamental parece ser nêle mais do que uma tendência viciosa, tem o caráter de uma tara patológica". LAPA, Manoel Rodrigues. *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro : INL/MEC, 1960, p.XXV (prefácio).

<sup>223</sup> Os versos do poeta foram analisados a partir do livro: GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Biografia e introdução de M. Cavalcanti Proença. 24ªed. Rio de Janeiro : Ediouro, 1996.

Os versos, porém, foram reorganizados de forma a parecerem um texto coerente em que o poeta tenta convencer sua amada a ficar com ele, pois o tempo passa célere e a beleza da juventude rapidamente fenece nesse passar, daí a necessidade de aproveitá-lo logo: “...*Sim, façamos doce amada, os nossos breves dias mais ditosos, enquanto os destinos impiedosos não voltam contra nós a face irada*”.

Nesta tentativa de convencê-la, Gonzaga invoca uma outra imagem poética: “*ornemos nossas testas com estas flores e façamos deste feno um brando leito*”. A esta frase, seque-se uma intervenção de Marília que não está no roteiro. Ela, que ouvira tudo com ar enfadado, olha para ele com espanto e pergunta? “*Feno?*”. O poeta, levemente desconcertado, prossegue sua declamação, deixando de prestar atenção ao chamado à realidade que Marília lhe faz. Eles moravam numa região de mineração, não na vila pastoril imaginária dos árcades, e ali não havia feno para se construir um brando leito.

Mostrado assim, o poeta aparece como alguém mais pueril do que sua amada, pois não percebe que ela não está interessada nas suas divagações poéticas, e só a custo ouviu-o. Ele não tem, portanto, uma boa leitura da realidade, pois não percebe, ou não quer perceber, o desinteresse de Marília.

O efeito de suas palavras atrai-no mais do que a realidade a qual elas se referem.

Entremeada com esta seqüência, aparece Cláudio Manoel da Costa, declamando para a natureza. Ele é retratado como uma pessoa solitária, triste, frágil, como atesta também a letra de seu poema: "*Quem cuidara que entre pedras tão duras se criara uma alma terna, um peito sem dureza!*". A fragilidade de Cláudio é ressaltada pela enormidade da natureza, que o faz parecer ainda menor. A solidão e fragilidade do poeta sexagenário são ressaltadas ainda por um recurso técnico: Cláudio está sempre confessando suas amarguras, seus medos, suas angústias diretamente para a câmera. Este monólogo-depoimento que ele mantém com a câmera faz com que ele ultrapasse o espaço imagético e estabeleça seu contato diretamente com o público. Assim, o espectador é o alvo de suas confissões, é para o espectador além da tela que ele constantemente se justifica, a fim de que este perdoe seu ato final: o suicídio.

O caráter destes poetas, invocados como mártires do nosso primeiro movimento de cunho nacionalista, fica desse modo estabelecido: Alvarenga um bajulador leviano, que não tem claro para si os ideais libertários; Gonzaga um poeta desprovido do senso de realidade, interessado apenas no efeito de suas próprias palavras; Cláudio um velho fraco e medroso que está sempre a justificar-se e a confessar as suas faltas.



A dessacralização dos três poetas continua na seqüência 8, em que Gonzaga vai acordar Cláudio a fim de contar-lhe as novas que andam percorrendo a cidade. Os diálogos desta cena são retirados das *Cartas Chilenas*. Cláudio está dormindo ao lado de uma escrava, que tão logo escuta os passos no corredor desperta e vai vestir uma saia. Gonzaga entra no quarto sem prestar atenção na mulher seminua que, sempre muda, sai para preparar o café da manhã. Alvarenga também junta-se a eles e ninguém presta atenção naquela escrava trabalhando em silêncio. Ela é apenas mais um dos objetos da casa, feita para o prazer e para o trabalho. Assim, relembando a seqüência inicial em que Alvarenga vê, sem intervir, sua esposa agir autoritariamente com o professor negro de piano, novamente se reforça o pouco apreço que o trio central de poetas inconfidentes delegava aos mais pobres, aos subalternos. O tratamento que é dado a estes poetas serve para confirmar a visão que deles tinha Joaquim Pedro: eram burgueses, e como burgueses não estavam interessados nos da classe inferior.

Porém, se no discurso o diretor define-os como burgueses, e por estes detalhes quer apresentá-los como tais, na concretização do filme ele retira destes toda a preocupação material. Os três poetas não têm, portanto, outra função que a de serem poetas: Alvarenga não é mostrado como militar e fazendeiro; Cláudio não é visto como advogado, e Gonzaga só por necessidade do roteiro aparece exercendo sua

função de Desembargador Geral junto ao Visconde, porém não é nomeado como tal.<sup>224</sup> Acima de tudo eles são poetas, e é mais por amor às idéias e às palavras que eles se envolvem na preparação de um levante. A urgência do momento (a Independência Americana, o Iluminismo francês) mais do que a situação local movia estes três poetas.

A frivolidade dos seus propósitos fica explícita na seqüência 9 em que após muitas poesias adulatórias, onde um exalta as qualidades do outro, Gonzaga diz: "*Alvarenga, deixa os versos e vamos aos fatos*". Alvarenga retruca: "*Pois bem... Reunião na casa do coronel (sic) Francisco de Paula Freire. Discutimos a bandeira*". Os desentendimentos sobre o dístico do movimento são resgatados e tornam-se o tema central da conversa, e novamente estabelece-se uma disputa entre eles para ver quem indicará o melhor verso. Os fatos ficam assim resumidos a uma discussão estética e estéril sobre poesia. Com isso, o diretor outra vez reforça que eles são apenas poetas, aptos a disputarem com palavras, mas despreparados para as lides revolucionárias. Paralelo este que os irmana com os guerrilheiros dos anos 60/70, que eram em sua maioria intelectuais preocupados com questões teóricas sobre o marxismo, e pouco preparados para a prática da guerrilha.

---

<sup>224</sup> Sobre a personalidade dos três poetas é interessante ver também a tese de Alcides Freire Ramos, capítulo 2, onde o autor analisa a construção dos três poetas como intelectuais.

Na seqüência 12, em que são introduzidos novos personagens - Padre Toledo, José Alvares Maciel e o Tenente-Coronel Francisco de Paula Freire -, novamente reforça-se a idéia de que o levante é apenas uma idéia construída no ar, por pessoas mais acostumadas com o manejo das palavras do que da espada. E nessa categoria inclui-se também o militar Paula Freire.

Nesta seqüência do filme, os participantes do movimento estão desconfiados da traição de Silvério e dividem-se entre pôr o levante em prática ou desistir dele. Padre Toledo e Alvarenga apresentam-se como os mais dispostos a dar andamento à ação, porém as frases mais enfáticas neste sentido que aparecem no roteiro, aquelas que apontam estratégias, foram excluídas do filme. E não só dessa seqüência, como de várias outras. Com isso, a proposta de ação torna-se algo vago, quimérico, puro jogo de palavras.

Nesta seqüência 12, o exemplo está no texto de Alvarenga. O poeta acredita que é possível convencer o povo a se rebelar contra a cobrança que está para ser lançada, ao que Cláudio se contrapõe, pois o Vice-rei poderia enviar um exército.

A resposta completa de Alvarenga, baseada no primeiro depoimento de Francisco Antônio de Oliveira Lopes,<sup>225</sup> e que consta no roteiro é:

---

<sup>225</sup> AUTOS, v. 2, op. cit., 1978, p.20.

*"Nós podemos nos defender. Pela estrada do Rio de Janeiro eles não poderiam entrar, porque é fácil fechar as passagens da serra. Se viessem de S. Paulo levariam meses e nós podíamos queimar os alimentos, retirar o gado, podíamos envenenar as águas e o Cel. aqui organizava a defesa".*

Porém, no filme ele apenas diz as duas primeiras frases, ou seja, que é possível se defender, pois é fácil fechar as passagens da serra e o Coronel organizava a defesa. As demais propostas, de cunho prático, são excluídas da fala final do personagem.

A alteração das falas do roteiro a fim de produzir um outro sentido é uma constante no filme. No início dessa mesma seqüência 12, após Maciel revelar que Silvério conversara meia hora com o Visconde sem que ele pudesse ouvir o teor da conversa, o Padre Toledo também conta que um amigo ouviu Silvério dizer que o Visconde iria examinar o Dr. Gonzaga por ser ele o cabeça de um levante. No roteiro, a fala do Padre continua com ele especulando sobre o caráter de Silvério. No filme, esta parte do texto é cortada, e o Padre termina a frase referindo-se a Gonzaga, que imediatamente começa a sentir-se mal, alegando cólica biliosa, e afasta-se da sala indo deitar-se numa esteira em outra peça da casa, mas continuando a ouvir a conversa, porém sem participar dela.

O recorte operado no roteiro torna mais evidente o medo do poeta em ser envolvido na conspiração, e por isso

inventando uma desculpa para escapular. Esta cena foi inspirada na acareação entre Gonzaga e Alvarenga,<sup>226</sup> em que este, para provar que o Desembargador participava das conversações sobre o levante, se refere a uma reunião em casa de Cláudio, na qual Gonzaga fora acometido por suas constantes cólicas biliosas. Alvarenga lembra que Gonzaga estava deitado numa esteira, na varanda da casa, embrulhado num capote de baeta cor de vinho. Os vários detalhes que Alvarenga cita ajudam a criar o efeito de real do seu depoimento, contribuindo para aumentar sua plausibilidade. O diretor, assim, brinca com o fato, indicando uma outra leitura para ele, ao mesmo tempo em que o usa para reforçar sua idéia de que os poetas não estavam verdadeiramente decididos a levar adiante o projeto do levante.

No entanto, fugir do seu envolvimento não é exclusividade de poeta. O Tenente-coronel Francisco de Paula Freire, que no filme é tratado apenas por Coronel, também começa a dar sinais de que não quer se envolver com a conspiração:

ALVARENGA: Nós podemos nos defender. Pela estrada do Rio de Janeiro eles não poderiam entrar, porque é fácil fechar as passagens da serra, enquanto o Cel. aqui organiza a defesa.

FRANCISCO DE PAULA: Mas agora não dá, o regimento não está preparado. Eu pedi ao Tiradentes que falasse com os oficiais, mas ele não quis, e agora foi para o Rio. Eu não vou falar coisa

---

<sup>226</sup> AUTOS, v. 5, op. cit., 1982, p.236.

nenhuma, porque já falei com dois e não falo com mais ninguém.

PE. TOLEDO: É.

FRANCISCO DE PAULA: O melhor era mandar um emissário para dizer ao Tiradentes que não fale disso a mais ninguém e desfaça o que já tiver combinado porque, como a cobrança não vem, o melhor é suspender tudo.

PE. TOLEDO (para Alvarenga): Esse coronel é um banana. Se não fosse ele já estava tudo feito.

Diante da recusa do Tenente-Coronel, o Padre propõe que se forem presos todos devem negar tudo, ao que Alvarenga responde, aproximando-se de Paula Freire:

ALVARENGA: Mas quem vai nos prender, padre? Nós é que vamos prender os outros.

A atitude de Alvarenga representa uma das várias tentativas relatadas nos interrogatórios de intimar Paula Freire a agir, porém ele se esquivava da ação refugiando-se numa de suas fazendas. No roteiro, a proposta de se negar o levante em caso de prisão dos envolvidos é feita por Cláudio, e Alvarenga responde a ele. Porém, no depoimento de Francisco de Oliveira Lopes ele disse que a proposta foi feita pelo Padre Toledo, daí esta alteração que se adequa melhor aos fatos conhecidos.

Nesta primeira fase do filme, antes das prisões, o Alferes aparece apenas duas vezes; ele não comparece a nenhuma das reuniões em que são tratadas as questões do

levante, mas seu nome é sempre citado, embora pejorativamente. Sua entrada na narrativa se dá na seqüência 10. Tiradentes, ar empolgado, desce correndo uma escadaria e encontra um grupo de tropeiros. Repete as frases denunciadas por várias testemunhas:

TIRADENTES: Os filhos desta terra são tão estúpidos que eles próprios carregam o peso do que lhes roubam.

TIRADENTES: O que é nosso vão levando e o povo sempre pobre...Tão estúpidos que não se lembram de expulsar esses governadores que de três em três anos vêm com as famílias, se enchem de ouro e voltam para Portugal. É, pobre não deve sonhar. Se sonho de pobre é crime, quanto mais qualquer palavra.

Estas duas frases finais não são do Alferes, mas sim de Cecília Meireles e fazem parte do Romance XXXII ou das Pilatas, que eram três mulheres costureiras, a mãe e duas filhas, que foram inquiridas no Rio de Janeiro por conhecerem Tiradentes. Mais do que a intenção do Alferes, elas revelam os sentimentos do diretor sobre a impossibilidade de se expressar os próprios desejos dentro daquela atmosfera de repressão, pois isso era considerado crime.

Caminhando em direção a Tiradentes vem Silvério, todo vestido de negro parecendo uma figura agourenta, que o olha intrigado. O diálogo entre os dois é o seguinte:

TIRADENTES: Se levas dinheiro para o Visconde, não sejas tolo. Guardas que quando eu voltar não teremos de dar mais nada a ninguém. Eu vou ao Rio de Janeiro, trabalhar para nós.

SILVÉRIO: Cuidado que o Rio não é sertão, nem o Vice-rei está para graças.

TIRADENTES: Eu vou fazer feliz essa terra. (Tiradentes dá uns passos e aparece em primeiro plano no canto da tela, tendo Silvério ao fundo). E, Silvério, eu também hei de ser muito feliz!

A frase de Silvério faz parte do interrogatório de Alvarenga, que a proferiu quando Tiradentes contou-lhe que iria ao Rio de Janeiro ver como estava o andamento do levante por lá. Porém, sendo dita por Silvério, serve de alerta para que o outro não desconfie dele, já que Silvério estava indo em direção à casa do Visconde de Barbacena para fazer a denúncia do movimento.

A segunda aparição do Alferes se dá no Rio de Janeiro e novamente em companhia de Silvério dos Reis. Tiradentes entra rápido por uma porta e encaminha-se para atravessar o pátio interno da casa quando vê Silvério sentado num canto. O Alferes conta-lhe que vai fugir, pois está sendo seguido por dois homens e suspeita que alguém os traiu. Diz também que não quer mais nada nem com Minas nem com os cariocas, pois são todos uns fracos, vis, patifes pusilânimes.<sup>227</sup> Pede a Silvério que leve seu escravo para vendê-lo e traga-lhe o dinheiro na manhã seguinte.

---

<sup>227</sup> Em seu depoimento, Tiradentes nega ter feito esta afirmação, que consta do interrogatório de Silvério.



Nestas duas seqüências, 10 e 14, temos duas visões de Tiradentes. Na primeira seqüência, ele é o irresponsável que sai pelas ruas da cidade falando sobre seu descontentamento com o governo sem levar em conta o momento ou as pessoas. Ou seja, ratifica-se a imagem de Tiradentes como aquele que, por falar demais, pôs tudo a perder. Mas ao mesmo tempo, é ele o sonhador que deseja a felicidade para si e para os outros. Na segunda seqüência, muda-se o perfil do Alferes, que deixa de ser o herói sonhador para tornar-se igual aos demais, ou seja, desertando da causa quando vê que ela é impossível.

Este Tiradentes linguarudo, irresponsável e covarde assemelha-se muito com aquele descrito por Joaquim Norberto e por Assis Cintra, porém o seu lado sonhador está em consonância com a imagem que dele fixou Cecília Meireles, no seu *Romanceiro da Inconfidência*, e mesmo com a visão que dele tinha Varganhen. Por outro lado, o comportamento de Tiradentes nesta primeira fase coincide também com o comportamento dos outros envolvidos no movimento, ou seja, pessoas que mais falam do que agem.

Após as prisões, a narrativa adquire um novo contorno conforme vão sendo interrogados os prisioneiros. O diálogo entre eles segue muito de perto àqueles que estão reproduzidos nos Autos, tanto no que diz respeito às perguntas dos inquiridores quanto às respostas dos inquiridos. No entanto, as cenas dos interrogatórios fogem

completamente das formalidades de como se deram. Há apenas um inquiridor presente, que faz suas perguntas nas próprias celas dos presos. Os presos estão isolados, em locais sombrios, quando muito tendo apenas a luz de alguma janela. Com isso, o diálogo parece muito mais pessoal, confessional, um mergulho na interioridade dos interrogados. Provalvemente, fugindo ao rigor exigido para o interrogatório, estas cenas aproximam-se da forma como se interrogavam os presos nos porões da ditadura, sem qualquer formalidade legal.

Esta impressão reforça-se pelo primeiro interrogatório. Tiradentes é o primeiro a aparecer, na seqüência 16. Ele é empurrado para dentro da sala e traz a roupa toda suja de sangue, a aparência em desalinho, dando a entender que ele foi torturado. No entanto, tanto nos Autos quanto nas poesias escritas na prisão pelos poetas Alvarenga Peixoto e Tomás Antônio Gonzaga não há indícios de que eles tenham sido torturados. A tortura, portanto, foi incluída aí como referência às torturas praticadas durante o regime militar. É mais uma das interferências do presente sobre o passado.

As respostas de Tiradentes estão baseadas nos seus três primeiros interrogatórios em que ele insistentemente nega qualquer movimento de rebelião dizendo:

TIRADENTES: Eu não tenho figura, nem valimento, nem riqueza para poder persuadir um povo tão grande a fazer uma asneira dessas...

Junto com ele na cena, sempre em segundo plano, está Silvério dos Reis, rebatendo as respostas de Tiradentes e confirmando as perguntas do inquiridor. O final dessa cena, porém, foi realizado diferentemente daquilo que está no roteiro. Neste, após dar a resposta acima transcrita, o inquiridor insiste em perguntar quem eram os demais conjurados, e Tiradentes, mesmo alegando dúvida, cita os nomes de Gonzaga, Alvarenga e Padre Toledo. No filme, esta parte do diálogo foi retirada e o Alferes termina falando o que acima está transcrito. O inquiridor, irritado com as negativas, aproxima-se de Tiradentes e bate nele violentamente, explicitando a ação da tortura durante o interrogatório.

Com isso, o diretor desvela para o público o modo como as autoridades encarregadas procediam nos interrogatórios, agredindo os prisioneiros sem levar em conta qualquer direito que eles tivessem.

O interrogatório seguinte é de Paula Freire (seqüência 17), cuja ordem das perguntas está alterada em relação ao roteiro. Paula Freire, uniformizado, aparece acorrentado a uma janela, indefeso. Enquanto ele fala, quase chorando, o inquisidor tira-lhe as dragonas, abre-lhe a camisa e torce-lhe os pelos do peito. Mais do que uma ação

de tortura, esta parece-me uma espécie de desforra com a categoria dos militares; eles postos numa situação submissa, enquanto vão perdendo as insígnias, símbolo do poder que possuem de determinar a vida e a morte de tantos brasileiros.

As seqüências 18 e 19 foram fundidas, pois a 18 era referente ao Cônego Vieira, que não aparece na trama, e a 19 ao Padre Toledo. Dessa forma, as respostas que o Cônego Vieira deu em seu primeiro interrogatório aparecem como sendo do Padre Toledo. O Cônego Luís Vieira da Silva era considerado um dos homens mais cultos da capitania, e cuja biblioteca possuía em torno de oitocentos volumes, número considerado alto, segundo Eduardo Frieiro,<sup>228</sup> mesmo para os padrões europeus. Inclusive, para muito de seus contemporâneos, ele foi perseguido mais em função de suas leituras e idéias subversivas do que por um real envolvimento no projetado levante. O teor de suas idéias pode ser percebido nos seus interrogatórios, mesmo que ele tente a todo momento dar a elas uma outra leitura. É atrás destas respostas incisivas contra a opressão que andavam os escritores do roteiro, tanto é que reproduziram quase todo o primeiro interrogatório do Cônego, mantendo até as perguntas dos inquisidores:

INQUISIDOR: ...Agora, ainda que VR conhecesse a falsidade do que dizia, o fato é que o disse como

---

<sup>228</sup> FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do Cônego*. 2ªed. São Paulo : Itatiaia/EDUSP, 1981, p.20.

faz o pecador que não deixa de pecar por saber que peca ou como tem feito os povos que se rebelaram sem se deter para considerar se a rebelião será legítima ou ilegítima.

VIEIRA: Ninguém faz o mal simplesmente por querer agir mal. Esses povos que se rebelaram, sabendo que faziam o mal, algum motivo viam de ter para fazê-lo, como por exemplo livrarem-se de alguma opressão, o que evidentemente não é o caso do Brasil.

Nos Autos, está escrito "o que não é o caso da capitania de Minas Gerais". No entanto, trocando essa designação para Brasil, os autores novamente interferem no passado para melhor ligá-lo ao presente. O modo irônico em que a frase é dita, bem como o fato de que o ator olha diretamente para a câmera ao proferi-la, cria a ambigüidade que une passado e presente, e explicita para o público a vontade de denunciar a opressão, mas ao mesmo tempo a impossibilidade de fazê-lo abertamente. Assim, uma pequena mudança no texto original e um olhar direto para a câmera que interpela diretamente o público fora da tela são os recursos utilizados para extrapolar o espaço diegético e posicionar-se diante do presente.

No entanto, se as respostas do Cônego eram interessantes para os roteiristas, ele, enquanto personagem, não fazia parte da trama. Em função das necessidades dramáticas, subverteu-se a correta citação do fato histórico, mas resgatou-se os efeitos de sua significação. Daí suas falas terem sido transferidas para o outro padre

que, se não era tão instruído, foi com certeza um dos mais ativos dentro do movimento, conforme seu próprio depoimento, e por isso estava presente no filme.

Na seqüência 21, vemos o interrogatório de Cláudio. Ele movimenta-se numa cela pequena, iluminada parcamente por uma pequena janela e pontos claros no fundo da peça. Cláudio está sempre em primeiro plano, tendo o inquisidor ao fundo confundido com as sombras. O depoimento de Cláudio é um monólogo que ele faz para as câmeras; o inquisidor ouve sem nunca interferir. Cláudio fala apressado, e vê-se que está visivelmente com medo, tremendo, exaltado. Ele justifica-se, delata seus amigos, invoca Deus.

O texto deste monólogo está quase todo baseado no único interrogatório que deu, mas que por ter sido feito sem às devidas formalidades, foi considerado inválido, e não foi acrescido aos Autos de Devassa, embora tenha sido usado para incriminar Gonzaga. No entanto, na realização do filme, novamente o diretor procede a um corte na fala do personagem:

"Até em minha casa eles vinham falar dessas coisas com o Cel. Francisco de Paula e o Dr. José Maciel, que foi quem primeiro apareceu com essa idéia infeliz...Numa ocasião, ele disse que faria a pólvora e que a primeira coisa seria tomar a caixa real, mas eram meras hipóteses".

No filme, o personagem apenas diz: *"José Maciel foi quem primeiro teve a idéia de discutirmos essas coisas, mas eram meras hipóteses"*. Ou seja, novamente o texto é

alterado a fim de se retirar do levante as propostas práticas que eram discutidas, e mais enfaticamente qualificá-lo como divagação especulativa de um grupo de pessoas letradas que viam nisso entretenimento para seus espíritos.

Há, no entanto, uma frase neste monólogo de Cláudio que não consta na edição dos Autos de Devassa que estou utilizando, ou seja, a segunda edição publicada pela Câmara dos Deputados. É ela:

CLÁUDIO: "A verdade é que os culpados disso tudo são os soldados que não prenderam logo esse Tiradentes...Um homem de tão fraco talento que nunca serviria para se tentar com ele o que quer que fosse..." (as reticências são do próprio texto).

Nesta segunda edição, os prefaciadores da obra, Herculano Gomes Mathias e Tarquínio J.B. de Oliveira, dizem que o Apenso IV, relativo ao testemunho de Cláudio Manoel, não entrou na primeira edição dos Autos, iniciada em 1936 pela Biblioteca Nacional, pois ele não foi encontrado. Porém, se nos lembrarmos de que o filme foi produzido em 1971, os autores do roteiro basearam-se nesta primeira edição dos Autos, onde o depoimento não consta, o que significa que eles foram buscar esse depoimento em outro lugar. Dentre os livros que li sobre a Inconfidência, o de Lúcio José dos Santos, publicado em 1927, traz um resumo dos interrogatórios de todos os inconfidentes condenados, inclusive o de Cláudio.

E lá, na página 243 do seu livro, na pergunta de número 10, está reproduzida esta frase.

Este fato nos suscita algumas questões: a) o interrogatório de Cláudio constava dos originais dos Autos, os quais Lúcio José manuseou para publicar seu livro, mas foi posteriormente retirado; b) ele não entrou propositalmente na primeira edição já que fora considerado injurídico; c) ele entrou na segunda edição, mas por algum motivo que desconhecemos sofreu um corte. Enfim, parece que em torno do interrogatório e da morte de Cláudio Manoel da Costa pairam sempre dúvidas. A única proposta que realmente se ratifica é a de que os autores do roteiro apoiaram-se também na literatura existente sobre o assunto para realizarem o filme.

O interrogatório seguinte é o de Gonzaga. Ele age de uma forma teatral, afetada, cínica, como se tudo aquilo não passasse de uma grande intriga, pois como Desembargador prendera muita gente ruim. Porém, estava tão certo de sua inocência que ao invés de fugir, como preveniram-lhe os amigos, preferiu escrever uma ode. Para aumentar o ar de deboche do personagem diante do inquisidor, os roteiristas criam para ele uma frase que não consta nos Autos:

GONZAGA: "Talvez V. Excia. (sic) não saiba, mas eu sou poeta. Fui me deitar e estava ainda na cama quando me prenderam. O poema até que não saiu mal: "Eu, Marília, não sou algum vaqueiro que viva de guardar alheio gado".



Irritado com a atitude do poeta, o inquisidor pede-lhe que diga a verdade, pois havia indícios de que ele era um dos chefes da conjuração. Gonzaga, então, enumera os motivos que tornam tal proposição impossível. No depoimento de Gonzaga ele cita sete motivos que o impediriam de ser um dos conjurados. Os roteiristas diminuem esse número para quatro, sendo que no quarto item citam uma desculpa que ele usa apenas no segundo interrogatório, quando diz que não prestava atenção às conversas entre Alvarenga, Cláudio e o Padre Toledo, pois estava ocupado bordando o vestido de sua noiva. Na verdade, colocando neste momento tal afirmação, eles aumentam o lado jocoso da cena, além de que induzem à interpretação da inconsistência das atitudes de Gonzaga, como já fora feito na seqüência 12, em que ele se refugia na sua cólica biliosa para não participar mais da organização do levante.

O interrogatório seguinte é o de Alvarenga que, assim como os outros dois poetas, procura desconversar, negar sua participação no evento. Alvarenga movimenta-se muito, discursa elogiando o Vice-rei, faz citações em latim, tudo conforme o seu segundo interrogatório. Por fim, para delinear nele também o preciosismo da fala, o personagem aproxima-se do escrivão (única cena em que esta figura aparece) e, olhando rapidamente o texto anotado, Alvarenga corrige o latim do escrivão.

Entre as seqüências 24 e 30, o filme continua enfocando apenas os poetas. Mostra-os em suas celas: Alvarenga recitando trechos de poesias; Gonzaga imaginando sua noite de núpcias com Marília, cena esta inspirada em sua Lira XXXIV, escrita na prisão; Cláudio declamando e por fim suicidando-se, conforme o laudo médico como consta no roteiro. Porém, ao contrário da primeira vez em que esta cena parece, logo no início do filme, agora ela está mais iluminada e é possível perceber-se os movimentos que o poeta deu para retirar a própria vida.

Na seqüência 31, retoma-se o interrogatório, novamente recomeçando por Tiradentes, que desta vez protesta dizer a verdade. Ao contrário de seu primeiro interrogatório, em que ele gritava sua inocência, agora ele está seguro de si, falando diretamente para a câmara e recontando toda a história, conforme idéias retiradas de seu quarto interrogatório. Ele inicia dizendo:

TIRADENTES: Essa é a verdade que resolvi dizer ingenuamente, porque me admira que os meus menores passos não escaparam ao conhecimento de V. Excia. Parece ter sido a vontade de Deus ou de uns e de outros que se soubesse de tudo.

Embora muitos historiadores aleguem que ele invocou Deus na hora de dizer a verdade - Varnhagen é um deles -, esta invocação a Deus só aparece no final de seu quarto depoimento, quando ele confessa-se impressionado com

o fato de que aos inquisidores não escapara seus menores passos, e *"por isso se persuadiu de que assim queria Deus, que se soubesse; pelo que se resolveu a dizer toda a verdade ingenuamente"*.<sup>229</sup> No início do interrogatório consta apenas:

*"...à vista das fortíssimas insistências com que se vê atacado, e a que não pode responder corretamente senão faltando clara, e conhecidamente, à verdade, se resolve a dizê-la, como ela é"*.<sup>230</sup>

Esta reorganização do texto original, por um lado, ratifica o uso que dele já faziam os próprios historiadores e nos fazem considerar que realmente os autores do roteiro apoiaram-se também na historiografia existente para escrevê-lo; por outro lado, amplia o efeito sonoro e poético da frase, bem como seu efeito de real ao remeter a ação concreta dos inquiridores.

De qualquer forma, a partir desse novo interrogatório de Tiradentes, o levante ganha uma nova versão. O depoimento dele é entremeado com o de Alvarenga Peixoto, José Álvares Maciel, Tenente-Coronel Paula Freire e Padre Toledo, aqueles que mais incisivamente trabalhavam para o levante. Tiradentes, que até aqui havia aparecido esporadicamente na história e sem desempenhar nela qualquer papel central, passa a ser mostrado como o verdadeiro

---

<sup>229</sup> AUTOS, v. 5, op. cit., 1982, p.40.

<sup>230</sup> AUTOS, v. 5, op. cit., 1982, p.32.

articulador do levante. É ele que, passeando ao lado de Maciel pelas nascentes do Andaraí, começa a sonhar com a idéia de independência, e revela isso diretamente para a câmera:

TIRANDENTES: foi então que me ocorreu a independência que esse país poderia ter e eu comecei a desejá-la primeiro e depois a cuidar de como se poderia chegar a ela.

Maciel, ao seu lado, afasta-se um pouco e, quase chorando, conta também para a câmera a sua versão:

MACIEL: Foi a primeira vez que ouvi essa má proposição. Tiradentes entrou a especular sobre a capacidade que tinham as Minas Gérias para serem independentes e disse que ele ia pôr esse projeto em execução porque conhecia pessoas ricas e podia conseguir dinheiro para meter as águas do rio Andaraí para dentro da cidade e que assim ele próprio ficaria rico e então lhe seria fácil armar o levante (...).

A seqüência em que Tiradentes iria semeando a idéia no caminho de volta para as Minas foi retirada do filme, e passa-se diretamente para a seguinte em que ele procura aliciar seu Tenente-coronel a entrar no movimento. A figura de Paula Freire está enquadra em primeiro plano, enquanto Tiradentes está ao fundo, cabeça baixa, falando humildemente. Alega que no Rio de Janeiro todos esperam apenas por sua decisão. Quando percebe que atingira seu objetivo junto a Paula Freire, Tiradentes sorri satisfeito,

e a câmera movimenta-se até ele, deixando-o agora em primeiro plano.

A cena seguinte articula passado e presente. Numa sala escura vê-se Alvarenga encostado a uma parede; ao fundo, numa outra sala que se percebe pela abertura de uma porta, está Paula Freire. No passado, luminoso, o Tenente-coronel conta, orgulhoso, para Alvarenga que o futuro está nas mãos dele. No presente, nebuloso, Alvarenga relembra a fatuidade de Paula Freire em achar que alguém no Rio de Janeiro se preocuparia com sua insignificante pessoa. Irônico, Alvarenga responde-lhe: *"Na verdade, para onde te inclinares penderá a balança do poder."* Ainda mais convencido de sua importância, o militar convida o poeta para ver Tiradentes discursar em sua casa, naquela noite.

Esta reunião, que se dá na casa de Paula Freire entre fins de 1788 e início de 1789, é bastante comentada pelos participantes durante os interrogatórios, porém cada um atribui ao outro a iniciativa das atitudes acertadas. Os roteiristas, portanto, mesclaram um pouco de cada depoimento, inventando a maioria dos diálogos, pois cada interrogado deu uma versão diferente sobre os fatos, embora tenham se referido as mesmas questões. A cena está dividida em duas seqüências, separadas entre si por depoimentos de Tiradentes e Padre Toledo, que por serem contraditórios entre si dão conta do terreno movediço em que se movimentam todos quanto tentam definir a quem coube determinadas iniciativas.

Nesta reunião, que se configura como a mais importante, o Alferes está presente e percebe-se o empenho dele em se tratar objetivamente do levante, enquanto os demais seguem no perfil antes delineado. No entanto, percebe-se também nesta cena a prática já constante durante todo o filme de se ir cortando as partes dos diálogos que se referem às ações a serem tomadas pelos participantes, tanto para a efetivação do levante, quanto para o que se fará depois de se obter a independência. Dessa forma, repõe-se a idéia de que este era um movimento só de palavras, sem qualquer proposta concreta.

No entanto, em meio a discussões estéreis, como por exemplo matar ou não todos os portugueses, insinuam-se duas novas oposições: civis X militares; militares X militares. Na primeira, Paula Freire, sempre teatral e sentindo-se muito importante, algo que a iluminação sobre ele vinda de baixo reforça, mostra-se seguro ao afirmar que não precisa do povo se rebelando junto, pois as armas necessárias para o levante não estão com o povo, mas com ele e tudo de que ele precisa é pólvora.

Alvarenga e Padre Toledo, sempre juntos, comentam entre si:

PE. TOLEDO: É o que temos de evitar no futuro, que tudo fique nas mãos de um só homem, principalmente de um militar.

ALVARENGA: Na nova república não deve haver soldados profissionais. Todos serão alistados em milícias e pegarão em armas quando necessário. Acabada a precisão, voltam pra casa e continuam com suas ocupações.

Embora alguns depoimentos dêem conta do interesse em se extinguir o exército, isso não estava incorporado às intenções dos conjurados e nem havia um projeto nesse sentido. Mesmo assim, os roteiristas aproveitaram essa "deixa" histórica para já incorporarem um pouco mais de suas preocupações presentes, tanto é que para reforçá-la foram acrescentadas à frase do Padre Toledo as palavras "*principalmente de um militar*" que não constavam no original do roteiro.

A segunda oposição sente-se entre o Alferes e seu Tenente-coronel. Tiradentes cobra dele um real envolvimento no levante, enquanto Paula Freire, além de querer eximir-se de qualquer envolvimento mais sério, está apenas interessado nos discursos que fará, e empurra para o Tiradentes a responsabilidade de aliciar os oficiais do regimento:

TIRADENTES: Os oficiais do regimento já estão conversados, não?

FRANCISCO DE PAULA: Tu é que deves conversar com eles para que se ponham de acordo.

TIRADENTES: Ah, isso não. Os militares são todos inimigos uns dos outros. Eu antes confiaria num paisano do que num colega de farda. A única pessoa que tem condições para falar com os oficiais é o Comandante do Regimento.

FRANCISCO DE PAULA: Nem pensar! Não falo nem quero que eles saibam que eu ando metido nisso.

A atitude de Paula Freire revela seu medo de envolver-se efetivamente em algo que prejudicaria sua carreira caso não desse certo, e está coerente com o desenvolvimento do personagem ao longo da trama. Quanto à participação de Tiradentes nesse diálogo, também fica-se com a mesma impressão. Isso porque os roteiristas acrescentaram uma frase ao diálogo que não havia no roteiro, ou seja, àquela relativa as suas impressões sobre militares e paisanos. Com esta frase, registrada nos Autos no seu sétimo interrogatório, Tiradentes procurou explicar por que não aliciara seus companheiros do exército nem tinha entre eles amigos particulares a quem interessasse compartilhar a idéia do levante. Era uma tentativa de não envolver mais pessoas no fracassado projeto. Não se refere, portanto, à reunião na casa de Paula Freire. Assim deslocada, esta frase ganha um novo sentido: o Alferes estaria, também ele, procurando eximir-se de maiores responsabilidades quanto ao levante.

Por ser uma frase que realmente está registrada nos Autos, e nos interrogatórios de Tiradentes, ela produz um efeito de real que reforça a construção do personagem Tiradentes dentro do filme. É uma atitude semelhante à utilizada por Assis Cintra que usa esta frase para provar que Tiradentes não merecia pertencer à corporação que o recebeu, pois por fraqueza e covardia falou mal do exército.



No entanto, é provável que a intenção do diretor ao acrescentar essa frase ao texto do Alferes fosse mais denegrir a imagem do exército enquanto instituição do que a de Tiradentes, pois nesta segunda fase do filme ele é em geral apresentado como um homem hábil no manejo das palavras e que sabe obter dos demais a aprovação das suas idéias.

Esta proposição talvez seja mais acertada se levarmos em conta a construção do personagem de Paula Freire ao longo do filme. Ele é mostrado sempre como alguém suscetível às adulações, alguém que se imagina mais importante e poderoso do que é, em especial por ser o detentor dos armamentos, porém é completamente destituído de mentalidade prática ou mesmo militar. Suas sugestões táticas são rejeitadas por um Alferes, que ao contrário recebe o apoio de outro militar, Alvarenga, que além de poeta também é Coronel, embora isso não tenha sido explicitado no filme.

As atitudes de Paula Freire são teatrais, pomposas, por isso mesmo os demais olham-no sempre com enfado, perplexos com todas as bobagens que ele diz. Ele nunca é prático e suas propostas são delirantes, meros discursos de auto-exaltação. Quando Alvarenga, na seqüência 38, concorda que se corte a cabeça do visconde, e que Tiradentes a conduza até a praça, Paula Freire intervém:

FRANCISCO DE PAULA: Nesse momento chego eu, com a tropa, e digo: "mas o que é isso, camaradas? Essa é a cabeça do senhor Visconde?" O

Tiradentes, com a cabeça na mão, confirma. E eu retruco: "Mas quem nos governa, então?" E o povo responde: "Liberdade, liberdade". Aí eu digo: "É justo, é justo que haja liberdade". Aí eu me volto para a tropa e faço um discurso, aderindo.

ALVARENGA: A cabeça do Visconde vale mais do que qualquer discurso. Basta dizer que quem cortou aquela pode bem cortar qualquer outra que seja necessário.

PAULA FREIRE: Não é um discurso, só umas palavrinhas...

A fatuidade do Tenente-coronel Francisco de Paula Freire, como disse Alvarenga, fica assim ratificada.

A seqüência 38 é a última em que se mostram os preparativos do levante, e novamente ficamos com a sensação de que nada realmente importante ou decisivo foi tratado. A seqüência termina com os conjurados abraçando-se enquanto concordam com a idéia de Alvarenga de que entre eles não havia chefe, eram todos cabeças de um corpo unido.

No entanto, desmentindo esse "final feliz", retorna-se para o presente dos conjurados, agora esperando a leitura da sentença. A cena, que se passa no pátio interno da prisão, foi em parte inspirada na descrição do Padre Penaforte. A cena mostra os conjurados esfarrapados, acorrentados, alguns presos à parede de onde não podiam mover-se, a gemerem.

Gonzaga está no centro da cena, caminhando enquanto declama trechos de sua Lira XXXVIII, na qual ele protesta a lealdade do povo americano para com a coroa

portuguesa e expõe a impossibilidade de haver uma rebelião na colônia. No entanto, o poema foi recortado de tal modo que sobrou apenas os ataques de Gonzaga contra Tiradentes, ao mesmo tempo que sua autodefesa.

Ao fim de seu poema, entra Maria I, numa grande licença poética, acompanhada do Visconde de Barbacena e de Marília, para ler pessoalmente a sentença. Alvarenga, reafirmando seu lado leviano, rasteja até os pés da rainha e declama-lhe o poema que escreveu na prisão, glorificando os governantes portugueses. Indiferente a tudo, a rainha lê a sentença e se retira. Gonzaga ainda tenta uma última vez, inutilmente, alterar a decisão, declamando ao Visconde sua Lira XXIII, na qual termina dizendo:

GONZAGA: (...)Tu vences Barbacena! Nas sãs virtudes que no peito abrigas. Não honras somente a quem premeias, honras a quem castigas.

VISCONDE: Pois então parabéns, que o teu castigo não tarda.

Com a saída da rainha e de seu séquito, os condenados começam a maldizerem-se uns aos outros, e terminam voltando sua fúria contra Tiradentes, que impassível assistira à leitura da sentença. Vendo-se por todos atacado, ele grita, muito seguro de si:

TIRADENTES: Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria.

O corte nessa frase, também operado por muitos historiadores, retira dela seu significado original, conforme foi anotada pelo Frei José Carlos de Jesus Maria do Desterro, outro que, assim como o Padre Penaforte, escreveu sobre o mal-fadado movimento e o destino de seus participantes. Segundo este Padre, após a leitura da sentença, um dos inconfidentes cujo nome ele não cita disse:

*"eu sou a causa da morte destes homens; desejaria ter mais dez vidas e podê-las dar por todos eles. Se Deus me ouvira, eu só morreria, e não eles".<sup>231</sup>*

Se confrontarmos esta frase com uma outra que o Padre Penaforte atribui a Tiradentes, veremos que o autor das duas é o mesmo. Segundo este Padre, após a alteração das sentenças, Tiradentes teria dito:

*"que agora morreria cheio de prazer, pois não levava após si tantos infelizes, a quem contaminára: que isto mesmo intentára elle nas multiplicadas vezes que fôra á presença dos ministros, pois sempre lhes pedira, que fizessem d'elle só victima da lei."<sup>232</sup>*

---

<sup>231</sup> DESTERRO, Frei José Carlos de Jesus. Memória do êxito que teve a conjuração de Minas e dos fatos relativos a ela acontecidos nesta cidade do Rio de Janeiro desde 17 de janeiro de 1792. IN: AUTOS, vol. 9, op. cit., 1983, p.101.

<sup>232</sup> ÚLTIMOS momentos dos inconfidentes de 1789 pelo frade que os assistiu de confissão. IN: *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*. Tomo XIIIV, parte I. Rio de Janeiro : Tipografia Universal e H. Laemmert & C., 1881, p.179

Estabelecidos assim o autor da frase e o contexto em que ela foi dita, vê-se que não havia nela o ensejo de dar dez vidas pela república, mas sim pelos companheiros que junto com ele haviam sido condenados à morte. Na leitura dos depoimentos de Tiradentes, vê-se que ele se considerava o responsável pelo envolvimento de tanta gente no levante, pois havia sido o encarregado de seduzir tantos quanto fossem possíveis para a idéia do levante, tarefa que ele desempenhava

*"usando da arte, que lhe parecia necessária conforme os caracteres delas, e aproveitando as ocasiões que se lhe ofereciam".<sup>233</sup>*

Sedutor é o termos que tanto o Padre Penaforte quanto o Frei José Carlos usam para qualificar o crime de Tiradentes, e por esse motivo o Alferes teria pedido clemência para seus companheiros, invocando a famosa frase que, mesmo por historiadores, já foi usada para dizer que ele daria mais dez vidas pela república. O problema é que a frase como consta no original não é tão heróica, ao contrário, mostra alguém arrependido de seus feitos, o que não combina com a idéia do homem que morreu por um sonho. Daí a necessidade de se recortar a frase a fim de se fazer salientar o heroísmo de Tiradentes, que dera a vida pelo sonho de ver sua pátria livre.

---

<sup>233</sup> AUTOS, v. 5, op. cit., 1982, p.38.

Após extravasarem sua ira contra Tiradentes, os inconfidentes passam a lamentar a própria sorte. As falas novamente foram retiradas do relato de Frei Penaforte. Alvarenga acusa a esposa de tê-lo impedido de delatar, e lamenta a sorte da filha que ficará sem pai. Já a frase dita por Maciel a Paula Freire no filme foi dita por José da Costa Rezende Filho a fim de consolar seu pai, José da Costa Rezende, porém como estes dois personagens não aparecem na história, os autores transportaram para outros aquela frase de aceitação da morte, e assim aqueles dois personagens são também citados na história.

O mesmo deslocamento é feito com o Padre Toledo, que aparece repetindo a frase dita por Padre Rolim contra o Tenente-coronel Paula Freire, que ele julgava tê-lo denunciado. Quebrando completamente o ritmo das lamentações com base histórica, os autores resolvem brincar com a cena, e dessa forma dessacralizá-la. Paula Freire, que ouvia a confissão de Padre Toledo contra ele, resolve intrometer-se na conversa e diz:

FREIRE ANDRADE: Eu menti sem fim nem razão nenhuma, só por querer mentir, porque quem não mente não é boa gente.

No roteiro essa frase é dita por Francisco Antônio de Oliveira Lopes, o inconfidente que após escrever uma carta de denúncia ao Visconde de Barbacena, resolve contar todos

os detalhes do plano de sedição, com isso comprometendo muitas pessoas da capitania.

Antes que se findassem as lamentações, a rainha retorna com seu séquito. Os inconfidentes, lado a lado, ajoelham-se. A rainha pára perto de Tiradentes e lê a sentença dele, que ouve tudo em silêncio. Depois ela encaminha-se até os demais e lê a comutação das penas. Os presos se abraçam, rastejam, dão vivas à rainha. Tiradentes, sempre algemado à parede, chama Gonzaga e dá-lhe os parabéns. Durante os interrogatórios, Tiradentes sempre procurou inocentar Gonzaga que, entre os inconfidentes mais envolvidos com o levante, recebeu a menor pena, pois contra ele não se conseguiu provar nada de concreto. Para muitos historiadores ele realmente não fez parte dos planos separatistas. Talvez por isso ele seja no filme aquele a quem Tiradentes dá os parabéns, pois segundo o relato dos Padres José Carlos e Penaforte Tiradentes deu os parabéns a todos os prisioneiros que tiveram suas sentenças alteradas.

A seqüência seguinte é a partida de Tomás Antônio Gonzaga. Ele aparece na proa de um navio, bem vestido, alegre. E é sorridente que ele declama sua Lira IX, que fala da impossibilidade de partir deixando a amada. O ar de alívio de seu rosto contrastam com as palavras tristes do poemas. Numa época em que o lema era: "Brasil, ame-o ou deixe-o", o poeta, aliviado, partiu.

A morte de Tiradentes parece um quadro; ele, camisolão branco, cabelos ao vento, tendo em volta de si o carrasco e o padre a fazer um discurso. Antes de o Alferes ser empurrado do cadafalso, retomam-se as cenas do início: Gonzaga correndo pela praia, Alvarenga morto no presídio de Ambaca, Cláudio se suicidando. Reforça-se, portanto, a idéia da derrota do movimento. As idéias de morte, repressão e fracasso vão se tornando mais fortes quando, sobre estas imagens, ouve-se o barulho seco de uma faca despedaçando algo. Quando Tiradentes é finalmente enforcado, o público que assiste à execução é o de 1971. Todos assistem àquela cerimonia oficial de assassinato, sem qualquer reação. Pelo contrário, há aplausos.

Definitivamente o passado e o presente estão misturados através do rito de morte, de uma morte que é apoiada pelo regime vigente, enquanto a população assiste a tudo entre assustada e indiferente. As duas épocas irmanam-se nas suas mazelas, assim como irmanaram-se os seus participantes. Guerrilheiros e inconfidentes ocupam o mesmo espaço - o espaço da dor, da morte, da traição, das fraquezas humanas - embora em tempos diferentes.

Para reforçar ainda mais estas idéias, retorna-se à imagem da carne ensangüentada ocupando toda a tela. Agora sabe-se que ela é o corpo esquartejado do Alferes, cujos golpes de faca passou-se a ouvir após o enforcamento. Mas como o filme quer relembrar o público de que isso é o que



acontece naquele momento histórico presente, vê-se estampada, por fim, uma caveira, símbolo do esquadrão da morte.

#### 4.2 O Mártir da Independência: O Olhar do Folhetim

O filme de Geraldo Vietri em tudo é contrário ao de Joaquim Pedro. Enquanto este constantemente apoiou-se em documentações a fim de dar um cunho realista, ou verificável, para sua narrativa, Vietri, autor do roteiro e diretor da película, deixou-se guiar basicamente por sua imaginação, numa produção rápida cujas filmagens e pós-produção levou apenas três meses.

Nos letreiros de seu filme, consta que o diretor buscou embasamento em Pedro Calmon e nos Autos de Devassa, no entanto, a quantidade de erros factuais é tanta que se torna impossível pensar que qualquer livro tenha sido realmente consultado. É verdade que o texto de Pedro Calmon<sup>234</sup> sobre a Inconfidência Mineira possui também vários equívocos, como por exemplo dizer que Tiradentes passou a contar a verdade a partir do seu terceiro depoimento, quando foi no quarto; ou dizer que foi do Coronel Alvarenga Peixoto a proposta de iniciar o levante pelo Rio de Janeiro, quando

---

<sup>234</sup> CALMON, Pedro. *História do Brasil*. 3ªed. V. IV. Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1971.

foi o Tenente-coronel Freire Andrade que o propôs, enquanto Alvarenga opôs-se a essa idéia, no que concordava com Tiradentes. Porém, nenhuma destas imprecisões alteram substancialmente o fato em si como acontece no filme de Vietri.

No entanto, lendo-se as críticas publicadas na época, percebe-se que nenhum dos comentadores do filme sequer citou o fato de a história estar cheia de imprecisões. Pelo contrário, todos os críticos são unânimes em concordar que a história do filme é semelhante àquela estudada nas salas aula, àquela lida nos livros didáticos! O que justamente incomoda a todos é justamente o tom ufanista da película em função deste parentesco didático.

A idéia de que o filme possa ser visto como uma reconstituição histórica, ainda que chata, provavelmente nasce do fato de haver uma bibliografia indicada nos créditos finais. Parece-me que citar um historiador bem como os Autos de Devassa foi apenas um artifício do diretor para buscar para o seu filme o apoio na história e assim dar um caráter de veracidade a sua narrativa, agregando-lhe um plus de efeito de real. Um historiador, no entanto, que olhe o filme verá que a composição da trama bem como dos personagens está mais apoiada numa "verdade simbólica" do que em fatos historiográficos. As pessoas sabem que Tiradentes foi um herói; os pormenores da luta não são significativos, daí que

basta manter-se esta construção heróica que o público irá reconhecê-lo.

No filme de Vietri, o personagem de Tiradentes não é um personagem de conotações reais; ele é o herói folhetinesco clássico, sem vícios nem máculas. O herói por excelência que, apesar de toda adversidade, luta sozinho pelo seu sonho e por ele dá a vida. Embora este herói Tiradentes de Vietri não encontre apoio factual, ele ainda assim não está destituído de verdade, motivo pelo qual foi aceito pelo público, pois sua construção aparece ratificada pelo próprio imaginário social que envolve o fato e, em especial, sua figura já mítica.

No entanto, se os espectadores olham o filme e reconhecem o fato, conforme se depreende de uma enquete realizada pelo jornal *Folha de São Paulo*,<sup>235</sup> é porque o diretor, obviamente, manteve os dados principais sobre ele: um militar de baixa patente, idealista, planeja um movimento de rebelião que rompa os laços de dependência entre o Brasil e Portugal, instaurando aqui uma república. Neste movimento, estiveram presentes outros militares, além de poetas e juristas. Porém, com a delação feita por um dos envolvidos no levante, os demais foram presos, deportados e um morreu

---

<sup>235</sup> AFINAL, o que Tiradentes queria?. *Folha de São Paulo*, 22 de abril de 1977.

na forca, vindo a tornar-se o mártir brasileiro da independência.

Isso está presente no filme, porém a forma como o diretor inventou e organizou os detalhes que envolvem a trama, e que definem o seu significado, é que é bastante curiosa. Para analisá-lo, seguirei o mesmo método usado no filme anterior, ou seja, compararei o roteiro com a sua realização propriamente dita, o filme.

O roteiro de *O mártir da independência* está dividido em três épocas: 2 seqüências enfocando o batizado de Joaquim José, que não foram realizadas ou não fizeram parte do filme; 11 seqüências enfocando a infância do menino Joaquim José, a partir do momento em que morre seu pai e ele passa a morar com o padrinho, Sebastião Ferreira Leitão, que vai ensinar-lhe vários ofícios; e por fim 34 seqüências, da 14 até a 48, contando sua vida depois de adulto - ele como mascate, ele como alferes, seu envolvimento no levante, sua morte.

A história é basicamente linear, ou seja, com início meio e fim, e os poucos *flash back* são facilmente entendidos, pois ao contrário de Joaquim Pedro que, por jogos de luz dentro do cenário, intercalava passado e presente, Vietri usa aquele recurso cinematográfico de uma forma convencional. Ou seja, uma lembrança no presente faz-nos regressar imediatamente para o passado, através do corte de uma cena para a outra, e após retornando novamente para o

presente. O passado é, portanto, aquele espaço de tempo que fica intercalado entre os dois momentos presentes.

Vê-se por este breve resumo da história que, também ao contrário de Joaquim Pedro, Geraldo Vietri preferiu centrar toda a sua trama em volta do Alferes, enquanto os demais participantes do movimento são meros figurantes, alguns inclusive praticamente sem "falas", como Tomás Antônio Gonzaga. O movimento mineiro torna-se, assim, um projeto quase pessoal de Tiradentes, pois esse era o seu destino, como veremos a seguir.

Como as cenas iniciais referentes ao batismo não constam do filme, ele inicia na seqüência 3, com a imagem de pássaros presos em uma imensa gaiola. Um garoto entra em cena e abre a porta da gaiola, fazendo os pássaros saírem. Enquanto ele está ocupado nesta tarefa, uma escrava vem chamá-lo, pois o pai está morrendo. Em volta do pai moribundo estão os demais irmãos, alguns escravos, um padre e o padrinho de Joaquim José. O velho distribui os filhos entre os amigos e morre, enquanto todos choram.

Estas duas seqüências iniciais do filme, com poucas variações, seguem de perto o roteiro. Na seqüência cinco já vemos Joaquim José na casa de seu padrinho. De uma porta fechada, onde se lê no letreiro: Sebastião Ferreira Leão - Cirurgião Licenciado, ouvem-se os gritos de uma mulher, enquanto um garoto abre a porta e sai correndo, assustado. Em seguida sai a mulher, correndo, e o dentista

atrás dela. Joaquim José olha a cena de longe e quando o padrinho vem buscá-lo para retornarem ao consultório, o garoto tem sua atenção despertada por um grupo de escravos, acorrentados, sendo conduzidos por um feitor.

O garoto não entende a situação e quer saber por que eles estão presos e o padrinho apenas responde "*porque são negros*". Inconformado com a cena, o garoto insiste em olhar para os escravos acorrentados, e é a custo que o padrinho consegue levá-lo dali. Esta cena, que foi acrescentada ao roteiro, mostra-nos mais uma das qualidades do garoto, ou seja, além do pendor para a liberdade - simbolizada pelo abrir gaiolas - ele também demonstra uma postura de igualdade - verificada pela sua indignação frente àqueles homens acorrentados. Por outro lado, também pode-se inferir que como os escravos estavam chorando durante a morte do pai do garoto, o homem era uma boa pessoa que tratava com dignidade seus escravos, motivo pelo qual Joaquim José não estava acostumado com a realidade escravista. Ao deparar-se com o quadro que o revolta, ele passaria a ser dotado de sentimentos abolicionistas; queria a liberdade e a igualdade para todos e não apenas para beneficiar um grupo privilegiado, como se verá de suas atitudes posteriores. Esta postura é contrária a do Tiradentes de Joaquim Pedro, que possuía um escravo e não hesitou em vendê-lo quando precisou de dinheiro, sem mostrar qualquer sentimento de culpa.

As tendências libertária e igualitária de Joaquim José serão exploradas em mais algumas cenas relativas à infância. Aplicado em aprender o uso das ervas e a profissão de dentista, o garoto de vez em quando gosta de se distrair brincando com uma balança, símbolo da justiça. Além destes conhecimentos práticos, o garoto também estuda francês e latim com o Padre Chaves, que o batizou. E como é garoto - tem apenas 11 anos -, sempre que o Padre se distrai ele escapuli aos estudos para abrir mais gaiolas. Numa destas cenas, o Padre olha-o zangado da janela e pergunta:

PE. DO BATIZADO: Como você diria, em francês, o que está fazendo?

TIRADENTES COM 11 ANOS: Vive la liberté.

Não restam dúvidas, portanto, de que o menino Joaquim José desde a infância está predestinado a empenhar-se numa luta pela liberdade e inclusive a morrer por ela. Porém, é preciso achar-se um motivo pelo qual lutar e este será dado pelo padrinho. Encarregado de ensinar para o menino os caminhos do sertão, os dois empreendem uma viagem em meio às matas mineiras. No meio do caminho, eles encontram um grupo de escravos garimpando num rio. O garoto, curioso, quer saber o que se passa e o padrinho explica-lhe o processo da mineração do ouro.

TIRADENTES COM 11 ANOS: E tem muito ouro?

SEBASTIÃO FERREIRA LEÃO: Muito.

TIRADENTES COM 11 ANOS: Então o Brasil é um país rico?

SEBASTIÃO FERREIRA LEÃO: Portugal é um país rico. O ouro não fica aqui. Vai todo para Lisboa.

Imagens de negros peneirando o ouro intercalam-se com imagens do rosto perplexo do garoto, enquanto a última frase de seu padrinho é constantemente repetida. E assim, ele começa a compreender o processo de exploração da colônia brasileira!

No entanto, pelas seqüências iniciais, percebe-se que não era intenção do diretor apenas demonstrar a gênese de um herói. Ele também queria mostrar que este herói, se tinha inclinações pessoais que o diferenciavam dos demais, não teve uma vida infeliz ou tão diferente da de outros meninos de sua idade, embora tenha ficado órfão de pai e mãe ainda na infância. Ele era inteligente e estudava com aplicação, mas como todo garoto gostava mesmo de nadar e pescar; inventar desculpas para fugir de suas obrigações; pular janelas.

Para dar um ar familiar a esta primeira fase, o diretor faz uso das situações cotidianas, que trazem a história para um nível mais humano, mais perto do verossímil, e que por sua vez produzem o efeito de real. Assim, ele mostra as clientes que fogem de medo do consultório dentário, outras que precisam ser amarradas na cadeira e depois



desmaiam; o menino com medo de olhar o dente arrancado. Neste sentido, a trama de Vietri novamente se contrapõe a de Joaquim Pedro, pois enquanto este se esforçou por retirar da história todas as suas referências ao cotidiano, aquele procurou multiplicar estas referências dentro do filme, e assim dar concretude a sua história.

Após a seqüência em que o garoto começa a entender o que é a exploração econômica, há um corte na narrativa que nos transporta para vinte anos no futuro. Vemos agora um militar, de barba e cabelos compridos amarrados, a relembrar a frase do padrinho. Para aumentar a tristeza que esta situação causa nele, o personagem discretamente seca uma lágrima no canto do olho!

O local é uma taverna no Rio de Janeiro. É nela que o Alferes encontrará pela primeira vez o jovem José Maciel. É para ele que, descobrimos, o Alferes está contando a história de sua infância. Maciel fará mais perguntas a Tiradentes, cujas respostas serão mostradas em *flash back*. É assim que visualizaremos o famoso fato em que ele, mascateiro, resolve intervir na punição que um senhor aplicava a seu escravo, e em função disso perde seus animais de transporte bem como as mercadorias que comercializava.

Mas não é só isso o que vemos nessa volta ao passado. O diretor aproveita a ocasião para apresentar-nos um pouco mais do perfil do herói. Primeiro intervém em prol de um escravo, depois, sempre simpático e solícito, aceita

cuidar de algumas mazelas dos escravos da dona da pensão (um com dor de dente e outro com dor de barriga). Ele também se interessa em saber se esta senhora melhorou das dores que sentia e para as quais ele recomendara alguns emplastos. Outra vez, o diretor coloca seu personagem em situações cotidianas, com ele exercendo suas qualidades médicas que o tornavam tão popular nos caminhos que percorria.

Outra ainda é a lição que nos dará sobre Tiradentes nesta seqüência. Após uma cena cômica, em que o escravo foge assustado ao vê-lo preparando os instrumentos para a extração do dente cariado, escutam-se batidas na porta. Sorrindo, Tiradentes manda a pessoa entrar, imaginando ser o escravo medroso. No entanto, é uma escrava que vem agradecê-lo por ter intervindo em favor do irmão, o escravo que estava apanhando no início da cena. No roteiro, a cena termina com a mulher tirando a roupa. No filme, quando ela faz menção de despir-se, o Alferes adianta-se e impede-a de realizar o ato. Segue-se o seguinte diálogo:

TIRADENTES: O que você está fazendo?

ES CRAVA: Tentando agradecer.

TIRADENTES: Não é assim que se agradece.

ES CRAVA: Sou uma escrava.

TIRADENTES: Você é um ser humano.

ES CRAVA: Sou uma negra.

TIRADENTES: Você é gente, gente como eu.

ESCRAVA: O senhor seria capaz de gostar de mim?

TIRADENTES: Por que essa pergunta?

ESCRAVA: Porque eu gosto do senhor.

Depois deste diálogo, que foi acrescentado para reforçar o lado igualitário de Tiradentes, o olhar da câmera desliza para o teto, e mais tarde saberemos que deste encontro nascerá um filho do Alferes. Tanto o diálogo quanto a situação partiram da imaginação do diretor, pois os dois filhos naturais que Tiradentes teve, ou que reconheceu como tais, foi em época posterior ao episódio do escravo. Ainda assim, esta pequena invenção serve para dar um toque romântico à personalidade do Alferes. Porém, o diretor parece ter esquecido que tudo isso ocorreu muito tempo antes de ele sentar praça e se envolver com o levante, e mostra Tiradentes fazendo sua propaganda libertária enquanto a escrava, grávida, admira-o de longe. Por fim, quando se dirige ao Rio de Janeiro em março de 1789, ele passa novamente por aquele sítio e ajuda no parto da escrava, vindo a saber que o recém-nascido é seu filho! Com este desfecho tipicamente folhetinesco, o diretor mesmo destrói a separação temporal que havia construído com o *flash back*, e inadvertidamente mistura passado e presente.

Nas cinco seqüências que se passam dentro da taberna, e nas quais Tiradentes conta sua vida para Maciel, o diretor mistura a biografia do Alferes (passado) com a

amizade e a comunhão de interesses que nascia entre ele e José Álvares Maciel (presente). O *close* nas duas mãos que se apertam, decididas a irem para a força por um projeto de independência, encerra a apresentação do personagem Tiradentes e marca a passagem para a preparação do levante, e a inclusão dos demais personagens históricos.

O ensejo é uma festa na casa do Visconde de Barbacena, que será apresentado para as demais personalidades da cidade (o reduzido grupo dos inconfidentes). Esta parte do filme, com certeza, é a que mais incide em tropeços históricos, que por sua vez redefinem o sentido da trama. Primeiro, Luiz Antônio de Castro Mendonça, o Visconde de Barbacena, é confundido com o governador anterior, Luiz da Cunha Menezes (o Minésio das *Cartas Chilenas*), e por esse motivo está sendo introduzido por D. Rodrigo José de Menezes, a quem Cunha Menezes substituiu. Esta alteração de identidades permite que se comente, durante a festa, a má-fama do novo governador e, portanto, já se dê início ao festival de reclamações contra ele, um dos motivos que fará os futuros conspiradores se reunirem.

Segundo ponto, a maioria dos personagens são apresentados como senhores idosos, de cabelos brancos. No entanto, os principais inconfidentes possuíam entre 25 e 40 anos. O mais velho deles era Domingos de Abreu Vieira, que tinha 65 anos. Porém, representá-los mais velhos, de cabelos

brancos, era agregar ao movimento a sabedoria daqueles que viveram mais, e ao mesmo tempo separá-lo radicalmente dos movimentos guerrilheiros que eclodiram no Brasil entre 1968 e 1974, e onde a participação de estudantes com menos de 30 anos preponderava. Assim configurado, o levante perdia seu ar mais subversivo, pois não era algo impensado, proposto por jovens rebeldes.

Outra pequena alteração é que personagens solteiros, como Silvério dos Reis e Cláudio Manoel da Costa, ganharam uma esposa que reforça neles o ar de respeitabilidade, embora saiba-se que pela moral permissiva da época poucos eram os casais oficialmente casados. No entanto, esta moral abrandada, onde filhos legítimos e naturais conviviam pacificamente na sociedade, não estava de acordo com a moral conservadora que reinava no Brasil durante o regime militar. Os inconfidentes eram o exemplo daquele comportamento; Cláudio tinha duas filhas naturais; Gonzaga outro; Joaquim José possuía um casal de filhos com mães diferentes. Alvarenga e Bárbara Eliodora casaram-se por insistência do Bispo, e o Tenente-coronel Freire Andrade era filho natural do Conde de Bobadela. Porém, este liberalismo comportamental não condizia com um filme de censura livre e feito segundo o tradicionalismo da história oficial, daí ser uma boa política apresentar alguns casais idosos, pois eles davam ao filme um ar mais comportado, que o recomendava para toda a família.

Nesta festa, também aparecem as oposições entre o novo governador e seus súditos. José Rezende da Costa Filho apresenta-se como brasileiro e não como português, ao que responde o irritado Visconde: "*o jovem é português. Esta terra é colônia de Portugal*". Outro a incomodar o Visconde é Tomás Antônio Gonzaga, que dá as boas vindas dizendo: "*Bem vindo às terras brasileiras*", ao que o Visconde corrige: "*Terras portuguesas*".

Num outro extremo da festa, vemos Silvério dos Reis conversar com Cláudio Manoel da Costa sobre os riscos de ocorrer a derrama, porém este não lhe dá a menor atenção e vai-se embora. Sentindo-se desprezado, o olhar de Silvério já é um indicativo de sua atitude posterior.

Assim, rapidamente, o diretor define o campo de ação, separando os bons dos maus, e expõe quais serão os motivos do levante: uma questão de identidade e uma questão econômica, onde uma servirá de ensejo para a outra. O levante é para que o Brasil seja dos brasileiros, e para que estes, em sua própria terra não sejam mais preteridos em favor dos "branquinhos do reino", como eram chamados os portugueses.

O próprio Tiradentes já havia sentido essa discriminação quando apresentou seus projetos de abastecimento de água no Rio de Janeiro e para construção de um armazém junto ao cais do porto. O Vice-rei olhou-o com desdém e não prestou atenção aos seus planos. Para realçar esta discriminação, o diretor inseriu um diálogo entre

Tiradentes e a Vice-rainha. Ela, ao contrário do marido, interessara-se pelos planos, e por isso quis saber mais sobre o autor do projeto. Nesse diálogo, o altivo Tiradentes, aponta à rainha as diferenças de oportunidades entre brasileiros e portugueses devido às leis portuguesas que reinam no Brasil. Sempre destemido e ousado, ele termina dizendo à Vice-rainha:

TIRADENTES: Eu dizia, majestade, que cada homem, cada indivíduo, tem o direito de governar a si próprio, quanto mais uma nação.

Na festa de recepção ao Visconde, percebe-se que estes sentimentos estão generalizados. Por isso, a um canto, observando tudo atentamente, está o Alferes Joaquim José. Ele registra cada expressão de descontentamento contra o regime colonial, cada insatisfação, cada sentimento de puro nacionalismo. Quando José Álvares Maciel aproxima-se, Tiradentes, que não perdia tempo, já conduz a conversa para informar-se sobre as possibilidades de ajuda do estrangeiro para um possível levante brasileiro.

Apoiando-se num recurso folhetinesco, portanto, o diretor resolve rapidamente a entrada em cena dos personagens históricos; estabelece as oposições entre eles; apresenta os motivos de insatisfações que os unirão na luta. Enfim, todo o desenrolar de um processo histórico é condensado no andamento de uma festa!

A reunião em que eles discutirão o levante será realizada na casa de Cláudio e sua esposa. Após o jantar, ela levanta-se e vai para outra peça, de onde escutará os planos dos conjurados. Os conjurados, portanto, serão vistos através de um vão de porta. A luz que incide sobre eles é precária, o que faz ressaltar uma tocha acesa ao fundo. Enquanto eles falam, a câmera alterna entre mostrá-los e mostrar a esposa de Cláudio, que reza ajoelhada diante de um altar doméstico.

A discussão entre eles é muito diferente daquelas mostradas por Joaquim Pedro de Andrade. Geraldo Vietri procurou retratá-la mais incisiva, mais disputada. O embate entre os conjurados não possui aquele ar frívolo, poético, de *Os Inconfidentes*, até porque os participantes poetas não são definidos como tais. Aqui, Cláudio é conselheiro do governador; Alvarenga é Coronel e Tomás, que faz uma aparição relâmpago, é Desembargador. Daí que as discussões são mais deliberativas e menos imaginativas. A preocupação com a obtenção de armamentos e de apoio militar é constante. Pelo filme perpassa a idéia de que uma revolução só é possível dentro dos quartéis; só os militares, por possuírem armas, estão aptos a promoverem um movimento deste e saírem vitoriosos. Tiradentes, quando enumera as pessoas aptas a apoiar o levante, diz: "*ainda no terreno militar, que sabemos é o mais importante...*". A conotação militarista do filme é inegável.



Quando Maciel, na seqüência da taberna, havia perguntado a Joaquim José por que ele decidira entrar para o exército, ele explicara:

TIRADENTES: As minhas andanças me permitiram conhecer o sertão como ninguém. Vi a miséria, o desencanto e a tristeza em que vive o nosso povo. E percebi o quanto Portugal desgraça esta terra e aniquila a nossa gente. Ouvi de lugarejo em lugarejo, de fazenda em fazenda, de vila em vila, de estalagem em estalagem o desenrolar de muitos dramas e tragédias. Senti que esta situação precisava ter um fim... E uma revolução se faz com armas nas mãos! Uma revolução se faz dentro dos quartéis! (as reticências e o destaque são do texto).

Esta ligação entre revolução e exército, apoiada pelo Alferes Joaquim José, serve de justificativa para o porquê de ele ter sido escolhido patrono do exército brasileiro. Ao mesmo tempo serve de apoio à "revolução de 64", como o exército e seus apoiadores costumam intitular a ação que destituiu o governo de João Goulart, instaurando uma ditadura militar no País. Afinal, a cena ratifica a ação do exército em prol da população que vive à mercê dos seus governantes, e não possui armas para se defender.

Decidido o levante, marcadamente militar, e apresentado os participantes (os mesmos conjurados que estiveram presentes na festa do Visconde de Barbacena), inicia-se a propagação das idéias. Os padres Oliveira Rolim, Correia de Toledo, e Vieira da Silva falando de seus púlpitos; Tiradentes expondo suas idéias para os hóspedes e

os escravos da pensão, onde ele costumava parar durante suas andanças.

Tanto estas imagens, quanto aquelas em que eles estão discutindo sobre o levante, são vistas através de uma porta ou de uma janela, que os emoldura, restringindo-lhes os gestos. Isso cria a sensação de que o espaço pelo qual eles se movimentam é muito delimitado, estreito, ao mesmo tempo em que antecipa a prisão.

Como no filme de Joaquim Pedro, é durante a delação de Silvério dos Reis que se terá um resumo dos planos inconfidentes, embora as duas cenas sejam, como todo os dois filmes, opostas. Em *Os inconfidentes*, a cena realizada difere daquela do roteiro, onde Silvério encontra o Visconde saindo do banho e ajuda-o a se secar. No filme, a fim de torná-la mais satírica e reforçar a insinuação de homossexualismo, o Visconde está na banheira e intima Silvério, que está nu, a tomar banho com ele. Subserviente, o Coronel Silvério ensaboa seu General, enquanto vai-lhe contando todos os planos dos rebeldes, mas faz isso com afetação, mostrando-se arrependido de ter participado do conluio, pois no fundo era leal à rainha. Fazia a delação, portanto, por lealdade e não por esperar perdão para suas dívidas.

Já o Silvério de Vietri desde o princípio deixa explícita a sua intenção: obter o perdão da dívida. Daí que ele vai dando as informações aos poucos, a fim de a cada vez pedir ao Visconde que reitere seu compromisso de perdoar-lhe

a dívida. Não há dúvidas de que ele é o vilão da história, daí seu caráter ser ainda mais enegrecido a fim de que a narrativa seja adequada ao estereótipo ambivalente bom e mau.

As cenas da prisão dos inconfidentes também não correspondem ao evento histórico. Enquanto vê-se Tiradentes no Rio de Janeiro remexendo em alguns papéis, alternam-se cenas que mostram alguns dos inconfidentes apavorados, em Vila Rica, porque o Visconde suspendeu a derrama. Antes que eles possam pôr em prática o plano de delação que estavam traçando, todos são presos pelos soldados do Vice-rei. O Sargento-mór Luiz Vaz de Toledo tenta reagir, mas é impedido por Freire Andrade, que afirma serem todos bons súditos da coroa. Também vemos os três padres, que estão sempre juntos pra facilitar a narrativa, serem presos. Quando a prisão deles é completada, o Alferes, que remexia em seus papéis, também é preso. Ele tenta uma reação, mas a câmera que se aproxima mostra a expressão de seu rosto passando de incrédulo para conformado.

Diante do inquisidor, Tiradentes, barbudo e esfarrapado, nega saber o motivo de sua prisão. Entram, então, Silvério dos Reis (mas ele não é um dos prisioneiros e sim uma testemunha), e depois os demais conjurados. Vendo que todos o acusam e chamam-no de louco, ele aceita a culpa na hora. Enquanto ele assume sozinho a responsabilidade pelo levante, corta-se para as cenas de um menino mulato correndo

despido pelos campos e abrindo gaiolas. Atrás dele, a escrava, mãe do filho de Tiradentes, chamando o menino de Joaquim José. A prisão e a liberdade alternam-se. O garotinho mulato é a esperança de redenção do futuro; é a semente do sonho de liberdade que está germinando.

Enquanto ele corre livre abrindo suas gaiolas, os inconfidentes que negaram seus sonhos escondem-se atrás do Alferes durante a leitura da sentença. É simbolização da própria atitude deles que transferiram para Joaquim José a responsabilidade de toda a iniciativa do levante. Ao final da leitura das sentenças, em que todos foram inicialmente condenados à morte, os personagens vão caindo no chão, de joelhos, e nesta posição eles permanecem imóveis. Só Tiradentes fica em pé, olhando-os com compaixão. A distância entre ele e os demais fica novamente estabelecida.

A Tiradentes cabem todas as virtudes; aos demais, simples homens, cabe apenas a compaixão, porque não tiveram a mesma envergadura moral do herói. Tentaram negar suas ações e acabaram potencialmente mais mortos do que Tiradentes que é levado à forca. A coragem e a falta dela é o que distingue os heróis dos não-heróis, esta acaba sendo a lição moral do filme. Um filme moralista baseado numa história também moralista.

### Ladrões de Cinema: O Olhar da Favela

O terceiro longa-metragem produzido nos anos 70 enfocando a Inconfidência Mineira é *Ladrões de Cinema*, filme de Fernando Coni Campos. Diferentemente dos outros dois diretores, a intenção de Coni Campos não era fazer um filme específico sobre o movimento mineiro, mas sim sobre as condições de se fazer cinema no Brasil.

O roteiro do filme, infelizmente, não está completo e nem organizado em seqüência como os outros dois. A forma dele é completamente anárquica, como o próprio filme. Daí a impossibilidade de seguir fielmente o mesmo método de análise usado antes, ou seja, comparar roteiro e filme. No entanto, ainda que seja incompleto e desorganizado, o roteiro que possuo deixa bem claro que o projeto original do filme foi bastante modificado. Apenas a situação básica da história

manteve-se: moradores de uma favela carioca, que durante o carnaval roubam o equipamento de filmagem de alguns turistas estrangeiros, decidem fazer um filme.

No roteiro, o grupo é auxiliado por um francês e sua amiga africana, filha de um diplomata, que os ajudam a percorrer os corredores do poder público e do privado em busca de auxílio para a produção, e de garantia de distribuição. Com isso, salienta-se a situação de dependência econômica do produtor cultural que precisa primeiro enfrentar todo o aparato público para obter verbas para seu projeto, esbarrando em várias dificuldades burocráticas; e depois o imperialismo norte-americano que domina as salas de exibição, impondo nova situação de mendicância ao cinema brasileiro.

No filme, no entanto, todas estas situações desaparecem e aqueles dois personagens têm participação diminuta. Com isso, ganha destaque a preocupação da equipe amadora em buscar um tema para filmar e o modo de desenvolvê-lo. Ou seja, a própria Inconfidência Mineira e sua luta contra a situação colonial tornam-se um meio mais eficaz de se falar sobre o imperialismo norte-americano. Novamente, é possível se encontrar no passado pontos de contato com o presente, que justificam a escolha de um tema.

O filme inicia com um bloco carnavalesco, fantasiado de índios, roubando um grupo estrangeiro que filmava o carnaval carioca. Na seqüência seguinte, eles estão

reunidos na favela, discutindo o que fazer com a "muamba". Enquanto eles conversam, um deles começa a manusear a filmadora, descobrindo seus segredos. Maravilhado, mostra para os outros o que o equipamento pode fazer. Eles decidem, então, fazer um filme, para o desespero de um deles, Silvério, que pretendia vender o equipamento e assim obter dinheiro para saldar suas dívidas. Enquanto Silvério é expulso do grupo, pois ameaçou delatar a todos se a venda não se concretizasse, os demais começam a buscar um assunto para o filme.

Depois de muitas sugestões, eles optam por fazer um filme histórico, porém precisavam achar um tema. A primeira proposta, Chica da Silva, foi recusada porque era tema da escola de samba Salgueiro:

URSO: A gente vai fazer é Tiradentes.

ÍNDIO: Tiradentes?

LUQUINHA: Isso mesmo. Tiradentes. Então tu não sabe quem foi Tiradentes?

ÍNDIO: Não.

LUQUINHA: Tiradentes, o herói da nossa independência, morreu na forca pelo Brasil. Que é que tu acha?

ÍNDIO: Jóia.

FULEIRO: Deu feriado nacional.

LUQUINHA: Então estamos conversado. É Tiradentes.

Dentro do filme, a forma como eles escolhem o tema está mais ligada às disputas entre as escolas de samba do que à importância do tema em si. Por outro lado, o modo como justificam a escolha demonstra a banalização do conhecimento formal: "*Tiradentes, o herói da nossa independência, morreu na forca pelo Brasil*". A simplificação histórica contida nessa frase deixa claro o apagamento do processo histórico, e ressalta apenas o mito. A frase deixa transparecer também a ligação entre Tiradentes e Cristo, pois ela praticamente equivale a dizer: Cristo, morreu na cruz pelos nossos pecados.

Porém, mais exaltada do que a luta do Alferes, foi o fato de que sua morte deu feriado nacional, e isso mereceu os aplausos dos presentes. A importância da morte de Tiradentes foi dar um dia de descanso para os trabalhadores brasileiros. Este foi o resultado de sua luta!

Decidido o assunto, o grupo tem um novo problema: o que eles sabiam sobre Tiradentes?

FULEIRO: Tá tudo no samba-enredo. A história toda contada.

LUQUINHA: Mas como está contada, não dá um filme, dá no máximo um desfile.

GORDO: A gente tem de ir lá no Império saber dos caras que fizeram o samba.

A idéia deles de história é a história factual, cujos principais acontecimentos podem ser resumidos num



samba-enredo. Porém, eles sabem que filme é mais do que isso, e eles precisam de um enredo mais elaborado: faltam os detalhes, os motivos, ou como eles dizem, faltam os enredos. Eles vão procurar, então, as pessoas da escola de samba Império Serrano pra saber como o samba-enredo foi feito. Primeiro conversam com Mano Décio da Viola, que é o compositor da letra. Mano Décio canta para eles mais algumas músicas sobre o assunto. Depois eles procuram o assessor cultural da escola de samba, que lhes indica alguns livros para pesquisa.

No roteiro, o assessor enumera a bibliografia, dando inclusive uma informação importante sobre a peça teatral de Viriato Correia, *Tiradentes*, que o próprio autor subintitula "comédia histórica em 3 atos e 7 quadros". Segundo o assessor, o texto foi escrito para ser lido durante a Hora do Brasil do dia 21 de abril de 1939 (ou seja em plena ditadura varguista), e ainda podia ser reproduzido pelas demais rádios sem pagar direitos autorais, e isso é um indicativo de que a peça foi provavelmente encomendada pelo governo.

No filme, porém, todas essas informações, que nos permitiriam ligar o uso da Inconfidência Mineira por dois períodos ditatoriais, são suprimidos. O assessor simplesmente indica-lhes os livros em cima da mesa e afirma: "*Aqui é o início do carnaval*". Novamente há uma dessacralização e um deboche da história oficial; se antes

os personagens afirmavam que ela podia ser reduzida a um enredo de escola de samba, agora afirmam que ela própria é carnaval, ela própria é espetáculo. E um espetáculo carnavalesco é feito para impressionar os sentidos mais do que a razão.

A crítica a essa história oficial e livresca continua na seqüência seguinte, quando os moradores da favela reúnem-se na quadra de uma escola de samba para proceder à leitura dos textos e encenar o seu filme. Novamente faz-se a ligação entre história oficial e carnaval, ligação essa que é acentuada pelas roupas que os atores usarão para interpretarem seus personagens históricos: fantasias carnavalescas. Por outro lado, também podemos pensar que a ligação entre favelados e história é mais do tipo informal (as pesquisas feitas para um desfile de escola de samba), do que formal (a escola).

Daí a dificuldade em se movimentarem entre os diversos textos. No roteiro, essa dificuldade é mais explícita. Eles começam filmando a peça de Castro Alves, porém acham o texto chato, sem ação, e decidem passar para a de Viriato Correia, que é mais movimentada. No filme, porém, essas decisões são apagadas, e a história da Inconfidência Mineira que aparece na tela é um imenso "balaio de gatos", completamente sem lógica, pois não está explicitada a passagem de um texto para o outro e o porquê dessa mudança de enfoque.

Passar esta dificuldade para a própria leitura dos livros parece ter sido a intenção do cineasta como se percebe na seqüência em que o grupo se reúne para ler os livros. Luquinha, que é uma espécie de líder entre eles, pega o livro de Pedro Calmon, *História do Brasil*, e começa a ler a introdução do texto com ar solene. Atrapalha-se com as palavras, faz cara de que não entende o significado daquilo que lê, e é finalmente vaiado. Ele, também cansado daquele palavreado teórico e rebuscado, decide chamar os atores que interpretarão Tiradentes e Maciel a fim de passarem logo para a ação.

MACIEL: Ao norte do Rio Grande uma nova idéia está nascendo. O seu mentor é embaixador em Paris. Lá o respeitam muito. Ele foi emancipalista antes da Revolução Francesa. Podemos contar com ele.

Entusiasmado, Tiradentes ouve o discurso de Maciel, mas por um momento um medo lhe passa pela espinha:

TIRADENTES: Tudo o que vem da América do Norte é subversão.

Esta reação, completamente inusitada de Tiradentes, merece as vaias da assistência. Mais inusitada ainda é a atitude de outro personagem que sugere uma homenagem aos Estados Unidos, que em 1976 estavam completando duzentos anos de sua independência. Alguns homens vestidos de *cowboys*, empunhando armas, caminham ao lado de outro que representa o Tio Sam. O Tio Sam aponta seu dedo para a

câmera, e exhibe seu bastão (numa referência à política do *Big Stick*). Os demais moradores da favela cantam "*Deus Salve a América*".

Em meio a este desfile improvisado, Tiradentes avança para o centro do cenário e proclama:

TIRADENTES: Liberdade ainda que tarde. Rima. Estou nessa.

MACIEL: Esse cara ainda vai se estrepar com a poesia.

TIRADENTES: Esse cara é quem, eu?

A frase de Tiradentes, dita após o desfile que homenageia a liberdade nos Estados Unidos, é o indicativo da falta de liberdade no Brasil, afinal Tiradentes estava fascinado com a independência americana e desejava-a também para o Brasil. Por outro lado, suas demais falas mostram-no completamente inconsciente do seu próprio papel naquele drama. Como disse Caetano Veloso na música *Festa Imodesta*, acima da razão a rima. E para mostrar como tudo acaba em festa no Brasil, entra em cena um bloco de carnaval e a equipe toda cai no samba.

Em meio ao carnaval, começa-se a ouvir a voz de Luquinha dizendo "*Gonzaga ou a revolução de Minas*". Todos param para ouvi-lo. Luquinha vai enumerando os personagens, que vão entrando em cena, fantasiados. Esta parte do roteiro possui muitos cortes, pois estava repleto de trechos da peça

de Castro Alves, entremeados com as poesias Alvarenga, Cláudio e Gonzaga.

Eles começam a gravar a cena entre Tomás Antônio Gonzaga e seu escravo Luís, onde este conta suas desventuras de cativo. Ao final do relato de Luís, que vai sendo ilustrado por um *flash back*, a cena retorna para Luís e Gonzaga que estão no meio da quadra de samba. Gonzaga, compadecido, diz que só a revolução devolverá ao pobre negro a filha raptada pelo feitor, vinte anos atrás. Os dois então se abraçam, a assistência aplaude, e o samba recomeça. Assim como liberdade, revolução também parece rimar mais com samba do que com ação, no Brasil.

Depois de enfrentarem problemas com um policial que resolve dar uma averiguada nos marginais do morro, a equipe continua sua filmagem. A próxima cena é Marília, recostada a uma fonte, declamando seu amor por Gonzaga, que vem abraçá-la. Enquanto esta cena idílica ocorre, Tiradentes entra em quadro, olha com desprezo para o casal apaixonado, dirige-se até a câmera e pergunta:

TIRADENTES: Oh, Luquinha, afinal o filme é ou não sobre Tiradentes? Já decorei o texto, parei de beber. Afinal de contas, eu entro ou não no filme?

No roteiro, depois dessa reclamação do ator que interpreta Tiradentes, Fuleiro e Luquinha concordam que a peça de Castro Alves é chata, com muito texto e pouca ação,

e decidem passar para a de Viriato Correia. No filme, porém, eles insistem com Castro Alves, e passam direto para a seqüência em que Silvério tenta convencer a filha de Luís (o escravo de Gonzaga) a delatar tudo o que ouviu em casa de Marília, pois a escrava é amiga da jovem. Esta cena, como as demais, estão soltas dentro da história. Aliás, até aqui falou-se de amor e traição, e dançou-se muito samba. Da Inconfidência Mineira, propriamente dita, ainda nada se sabe. Ela é apenas poesia, discursos pomposos, conforme o texto de Castro Alves, que descaracterizou por inteiro o movimento mineiro. Por outro lado, ter dado ênfase inicial a esse texto demonstra a visão dos autores do filme sobre o movimento mineiro, que por sua vez coincide com a de vários autores: distração de poetas. E é isso o que reitera a cena que dá seqüência a esta dramatização.

Após novas confusões no *set* de filmagem, a peça sofre um corte e parte-se para o texto de Viriato Correia. A partir daqui ela seguirá um ritmo mais próximo ao da reconstituição histórica, embora seja sempre uma adaptação livre e simplificada do significado do movimento, sem qualquer compromisso com os fatos históricos em si, aliás, como fez Geraldo Vietri. Porém, enquanto Vietri produz um filme que se apropria do plus de efeito de real a que o filme histórico faz jus; Coni Campos vai seguir outro rumo: seu filme quer justamente tensionar esse efeito de real, ou seja,

esse aspecto de reconstituição verídica ou verossímil do passado.

A cena seguinte, com Silvério dos Reis e Sargento-mór Luiz Vaz de Toledo passeando pela favela, é mais um dos exemplos. Silvério queixa-se da crueldade do Visconde e das dívidas que precisa pagar; o Sargento-mór convida-o para participar do levante e expõe-lhe todos os detalhes. Silvério diz que é impossível fazer-se uma revolução séria com aquelas pessoas.

SILVÉRIO. ...Toda essa gente que vossa mercê me acaba de nomear é ilustre e conceituada, mas não é gente capaz de fazer um levante para derrubar o governo. O Francisco de Paula é um banana. O Dr. Cláudio, o Desembargador Gonzaga e o Dr. Alvarenga Peixoto, são poetas. Muitos são padres. Os outros não têm significação. Diga-me, quem é o chefe da revolução?

LUIZ VAZ: Chefe, propriamente chefe, não temos ainda. A quem nós mais ouvimos é ao Alferes Joaquim José da Silva Xavier - o Tiradentes.

SILVÉRIO: Aí está. Então os senhores desejam fazer uma revolução e o conselheiro, ou chefe, ou coisa que o valha é o alferes Tiradentes? Francamente, meu caro Sr. Luiz Vaz, isso parece brincadeira.

Ao contrário dos outros dois filmes, neste aqui Silvério é o personagem com maior participação. Ele é o mais prático, é o que sabe tirar proveito das situações, e é quem desqualifica o movimento, apontando para isso os próprios participantes. Mesmo assim, ele mostra-se interessado em participar do levante e ouvir mais detalhes.

A desconfiança quanto aos participantes do movimento não é só de Silvério. Na seqüência seguinte, a equipe prepara-se para gravar uma reunião em casa de Alvarenga Peixoto. Um personagem, provavelmente o Tenente-coronel Francisco de Paula, enumera as decisões que serão tomadas pelo novo governo. Por fim, diz que passarão a discutir a situação militar do levante. Porém, o que se vê são os participantes brindando. Novamente fica-se no discurso pomposo, e nenhuma atitude concreta é registrada. Tiradentes alega um compromisso e sai. Alvarenga, enciumado, critica o "*ar de importância*" do Alferes, e questiona-se: "*pensará, por acaso, que sente mais a nossa causa do que qualquer de nós?*".

A própria esposa de Alvarenga, Bárbara Eliodora, representada por duas atrizes, uma branca e outra negra, inicia uma defesa de Tiradentes, ao mesmo tempo em que, assim como Silvério, desqualifica todos os demais participantes do movimento, pois eles não são "*almas sufocadas pelo sofrimento*". O discurso das duas Bárbaras espanta Gonzaga:

GONZAGA: Diga, senhora dona Bárbara Heliodora (sic), por que é então que estamos na conspiração?

BÁRBARA: Por que, senhor doutor Gonzaga? Por lirismo. Puro lirismo de poetas. Pura voluptuosidade de intelectuais. Requentes de sibaritas. Com Tiradentes, não. Tiradentes é o símbolo do povo. Traz no peito o grito da alma popular. É o único que realmente sente a



revolução. Talvez seja o único capaz de morrer por ela.

E a morte de uma alma pura e corajosa é a mensagem da seqüência seguinte. Tiradentes, sempre vestido com roupas brancas parecendo um pai-de-santo, tenta convencer sua esposa, Eugênia de que é importante a ida dele para o Rio de Janeiro lutar pela revolução. Depois de um discurso ufanista e encorajador, exaltando seus objetivos e a necessidade de se lutar e morrer pela independência, Tiradentes parte. No início, sua figura branca destaca-se no escuro da noite, por fim ele é engolido pela escuridão, como se fosse uma chama apagando-se. Ele é, como disse Klintowitz, o mártir consentido.

Assim, da mesma forma como acontece no filme de Joaquim Pedro, se na primeira parte da história Tiradentes não aparece, e é enfatizado só o descompromisso dos poetas, a partir do momento em que se passa a usar o texto de Viriato Correia a participação do Alferes cresce na história, porém não para mostrar sua luta, mas sua coragem, sua abnegação à causa. Assim, como no filme de Geraldo Vietri, estamos novamente no domínio do mito do herói e não do militar astucioso, como preferiu mostrá-lo Joaquim Pedro. A idéia de que o mito superou o homem está presente também na cena da prisão de Tiradentes. De arma em punho ele avança para os militares que vieram prendê-lo, porém a música exaltando as qualidades de Tiradentes é mais alta do que a voz de prisão,

que não ouvimos. Ao contrário das demais cenas, a filmagem desta é confusa, com vários recomeços, pois ninguém se entende. É difícil aprisionar um mito.

Presos os inconfidentes, inicia-se o julgamento. O local é ainda a quadra de samba, e atrás do juiz há três máscaras carnavalescas. Sempre que o juiz se pronuncia, ele é enquadrado junto com uma daquelas máscaras, simbolizando a farsa do processo judiciário, no passado e no presente. A cena do julgamento é uma simplificação do que ocorreu: Padre Toledo confirmando sua participação e a dos demais; Gonzaga dizendo que estava ocupado com os preparativos do casamento e Tiradentes inocentando a todos. Porém, os autores aproveitam para fazer o personagem recitar todo o trecho de Viriato Correia em que ele fala da falta de liberdade do Brasil e da miséria em que vive o povo brasileiro. Como o personagem é histórico, é lícito que ele profira todo seu discurso libertário em meio à repressão vigente.

O filme de Fernando Coni Campos, como se vê, não pretendeu ser uma reconstituição histórica que se beneficie do plus do efeito de real. Ao contrário, ele permaneceu o tempo todo inserido no seu próprio tempo. Os personagens andavam de tênis, bermudas, camisetas e apenas um adereço carnavalesco ou outro servia como arremedo de indumentária de época. Os moradores da favela estão sempre presentes e vão sendo mostrados enquanto os atores dizem seus textos. O passado e o presente são a mesma coisa, pois a miséria e a

opressão ainda persistem. Daí não haver necessidade de se reconstituir um cenário antigo.

Por outro lado, usar como cenário a favela, a quadra da escola de samba, o galpão da escola é aproximar o cinema de todos aqueles que permaneciam longe da história oficial: os pobres, os marginalizados. São eles que, entre espantados e curiosos, observam as filmagens, vão aplaudir Silvério, aplaudem Tiradentes. É o rosto deles que, durante o discurso final de Tiradentes, é mostrado. São eles o povo que na longínqua Minas colonial ouviam os discursos sediciosos, apoiando-os ou não. Jean-Claude Bernardet disse que a visão de história de *Ladrões de Cinema* era igual a de *Os Inconfidentes*, porém há um diferencial entre eles. Enquanto Joaquim Pedro mostra uma conspiração a portas fechadas, Coni Campos prefere colocá-la nas ruas, sendo ouvida por todos. Se o movimento não tinha um cunho popular, pelo menos ele não estava de todo afastado do povo. Porém, o diretor não acredita no potencial revolucionário desse povo, bem como mostrou que não acreditava nos ideais revolucionários dos líderes do movimento. As pessoas escutam, mas não têm voz ativa. Tão pobres, tão incultas, tão passivas, elas são mais aptas para a festa do que para guerra; enquanto os líderes são mais aptos para os discursos pomposos do que para a ação. Daí que tudo acaba sempre em samba (hoje se diria em pizza).

E é para que o filme não pareça tão derrotista que a figura de Tiradentes é no final reconduzida ao seu posto de mito, de herói cujo exemplo deve ser seguido. Depois de aparecer em cena como um inseqüente sem importância, que chega a implorar por uma participação na história, é ele que termina ganhando um lugar de destaque. No meio de tanta desesperança, a palavra de Tiradentes ainda precisa ser exaltada. Entre a razão e o mito, venceu o mito.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho procurei expor as possibilidades e os percalços a que se aventuram aqueles interessados em se trabalhar com a questão cinema-história.

A relação entre as duas áreas não é nova, como se viu, mas ainda inspira atenções por parte do pesquisador, pois tanto o arcabouço teórico quanto os utensílios metodológicos precisam ser constantemente construídos, revistos, adequados à realidade de cada filme e de cada proposta de pesquisa.

Neste campo, com certeza, ainda não há modelos prontos, daí a necessidade de cada pesquisador ir testando seus modelos de análise passo a passo. Se a proposta é trabalhosa, no entanto o resultado é sempre surpreendente, pois parece-me que no filme o uso das fontes históricas mostra-se mais evidente. Ao historiador cabe esse trabalho detetivesco de ir vendo o modo como elas foram sendo usadas, manuseadas, condensadas, deslocadas a fim de se criar o sentido do filme. E é esta busca minuciosa, que tão poucas vezes estamos habituados a empreender nos livros de nossa área, que nos permite apreender a visão de história que perpassa a sociedade.

Analisar um filme histórico não é, com certeza, uma tarefa inútil como disse Marc Ferro. Esta tarefa seria inútil se quiséssemos apenas confirmar no filme histórico o nosso próprio conhecimento. Porém, eu repito, esta não é a principal função do historiador diante de um filme de reconstituição histórica. O importante, aqui, é justamente ver o uso que se faz da história; quais os interesses e as necessidades que estão embutidos nessa representação imagética do passado. Trabalhar com o filme histórico faz

com que nós, historiadores, pensemos igualmente sobre o uso e a importância do nosso trabalho, bem como sobre o modo como o construímos. E com isso passamos a perceber mais claramente que a representação atravessa também nossas pesquisas, por mais que nos cerquemos dos critérios de cientificidade para realizá-las. Mais do que nos desestimular, essa compreensão deve servir para que permaneçamos atentos aos significados que constantemente construímos.

O trabalho com o filme histórico, porém, não é muito fácil, pois nos obriga a trabalhar em várias "frentes". Precisamos mapear tanto a época representada no filme, quanto aquela em que o filme foi feito, afora a leitura específica sobre a relação entre as duas áreas, cinema e história. No entanto, é com este trabalho, que tem ares de megalomaniaco, que nos capacitamos a olhar os filmes e a compreender quais as questões resgatadas no passado que melhor servem para desvendar as necessidades, os medos, os anseios, os sonhos, as utopias do presente em que o filme histórico é feito.

Foi a partir desse mapeamento que pude constatar como o uso artístico da Inconfidência Mineira durante a ditadura militar não foi um caso fortuito, conforme procurei explicitar ao longo desta tese. Se, por um lado, o tema era perfeitamente apoiado pela ditadura militar, por outro, era historiograficamente bastante fluido a fim de possibilitar as mais variadas e até mesmo contraditórias interpretações.

E estes sentidos que o assunto carrega, conforme minhas análises no capítulo 3, tornavam-no perfeito para se falar do presente a partir do passado, mas também explicita-nos os diferentes modos de se ler este passado dependendo das inclinações do presente.

Inconfidência Mineira é o grito de liberdade em meio à opressão, mas também é a derrota, o exílio. É, além disso, o campo onde se estabelecem importantes oposições e distinções: entre a mentalidade pragmática e a mentalidade sonhadora; entre a palavra inflamada e a palavra comedida; entre a cultura informal e a cultura formal; entre os que têm direito à palavra e os que não têm. É, em última análise, o espaço onde se constrói a identidade de quem é povo e de quem é elite.

No três filmes analisados, estas tensões são perceptíveis e organizam-se de modos distintos, dependendo do material utilizado pelos autores na composição dos roteiros, bem como do posicionamento deles diante do tema. Daí que, mesmo partindo de elementos históricos já estabelecidos, sejam tão diferentes as narrativas. O momento histórico em que os três filmes foram feitos também se reflete neste produto final.

O filme de Joaquim Pedro é produzido no auge da ditadura e da repressão, enquanto o de Coni Campos e o de Vietri são produzidos num momento em que o regime militar começava a apresentar sinais de enfraquecimento. Analisando

os filmes, a partir do processo de montagem, foi possível ver como as seqüências foram organizadas a fim de produzir sentidos que vão além do explícito. Neste caso, o filme de Joaquim Pedro de Andrade foi o que melhor utilizou-se desse processo, não apenas na construção formal de seu filme e de seus personagens, mas também no modo acurado com que se utilizou das fontes históricas, cruzando-as, recortando-as e, com isso, ressignificando-as.

Por estar produzindo seu filme num momento histórico de grande repressão política e que, portanto, impunha constantes cuidados e vigilâncias no fazer artístico, Joaquim Pedro soube usar com maestria as fontes históricas a fim de compor uma narrativa que, sem descaracterizar completamente o passado, serviu não apenas para denunciar aquele momento, mas para deixar registrado sua opinião, que era tanto pessoal quanto coletiva, já que correspondia aos anseios de todos aqueles que não tinham voz naquele momento.

E isso se depreende pelo apoio que o cineasta recebeu da intelectualidade. Em meio à repressão, *Os Inconfidentes* serviu como uma "desculpa" para se falar, nos meios de comunicação, daquilo que havia, a repressão, e do que não havia, a liberdade. E isso sem que o próprio aparelho repressivo do Estado pudesse impedir, afinal eram discursos amparados na história, e num evento que o regime militar apoiava. O filme e a história serviram, assim, como brechas



para se introduzir a *retórica da resistência* contra a *retórica da opressão*, como diria Eni Orlandi.

Já o diretor Fernando Coni Campos optou por fazer uma representação não-factual da história. Ao contrário, ao dessacralizar a história oficial durante a leitura do livro de Pedro Calmon (ele entrecruza vinhetas musicais satíricas, com o ar de enfado dos ouvintes e com o ar de incompreensão do personagem que lê o texto), o diretor deixa claro que aquele tipo de escrita não serve para ele como fonte da história, pois ela traz a marca da elite e daqueles que mandam na sociedade; podíamos dizer que a história oficial e o diretor "falam" línguas diferentes. Por isso suas fontes foram, abertamente, os textos literários, produzidos em épocas onde a liberdade também era restrita. É com outros artistas, que provavelmente também ressignificaram a história para falar de seu presente, que Coni Campos vai dialogar, porém para falar essencialmente daquilo que falta: a liberdade. Ao contrário do filme de Joaquim Pedro, porém, que termina seu filme vendo a impossibilidade de mudança, o filme de Coni Campos, através do discurso final de Tiradentes, é um chamamento para a luta. Ele vem lembrar o público de que é necessário acreditar nas utopias e morrer por elas. Seu final, com certeza, é mais pleno de possibilidades para o futuro do que o de Joaquim Pedro.

Entre esses dois filmes, há o de Geraldo Vietri que se coloca ao lado da história oficial perpassada pelo

folhetinesco, e mesmo do militarismo. Se o filme de Joaquim Pedro é uma crítica constante aos militares, o de Vietri vê no exército a possibilidade de revolução. No entanto, esta visão que o filme evidencia acaba por se coadunar com um dos vieses da crítica de Joaquim Pedro: para se fazer uma revolução é preciso armas, pessoas com preparação militar. Apenas com palavras e sonhos não se vence a guerra. Daí porque, dentre os três filmes, o Tiradentes representado por Vietri é o mais prático, mas sem nunca esquecer o sonho. Provavelmente, após ver o fracasso do movimento guerrilheiro esmagado pelo exército brasileiro, muito melhor preparado e aparelhado, Geraldo Vietri acabou por acreditar que guerras e guerrilhas só podem ser feitas por militares.

Impossível, no entanto, não ver os três filmes como produtos daquele momento, e que impunha uma determinada leitura da história. Tanto é que os três tem em comum a necessidade de falar da busca da liberdade, bem como das possibilidades e das impossibilidades de fazê-lo. E isso é o oposto da leitura que Oswaldo Caldeira fez, recentemente, do mesmo evento histórico. Mais do que a necessidade da luta, este diretor preferiu enfatizar a busca pela construção da identidade, tanto é que o Tiradentes que ele retrata termina o filme gritando o próprio nome. Nenhuma palavra em nome da liberdade ou da luta, mas da identidade. Porém, esse é assunto para uma outra tese!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Teoria, História e Cinema

*ANOS de chumbo: a memória militar sobre a repressão, os.*

Introdução e organização Maria Celina D'Araújo, Gláucio

- Ary Dillon Soares e Celso Castro. Rio de Janeiro :  
Relume-Dumará, 1994.
- BACHELAR, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Puf  
/Presses Universitaires de France, 1992.
- BACZKO, Bronislaw. *Los imaginários sociais*. Buenos Aires :  
Ediciones Nueva Vision, 1991.
- BARTHES, Roland. L'effet de réel. IN: *Communications*, Seul,  
n. 11, p.84-89, 1968.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 8ªed. Rio de Janeiro : Editora  
Bertrand Brasil, 1989.
- BAUDRY, Pierre. Terrains et territoires. IN: *Cinéma:  
documentaire de ficcion, frontières et passages*.  
Poitiers : La Licorne, 1992.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua  
reproduzibilidade técnica. IN: LIMA, Luis Costa (Org.).  
*Teoria da Cultura de Massa*. 2ªed. Rio de Janeiro : Paz e  
Terra, 1978.
- BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução  
intimista*. Rio de Janeiro : Relume-Dumará/Prefeitura do  
Rio de Janeiro, 1996.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para  
uma história*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude et al. *Anos 70. Cinema*. Rio de Janeiro  
: Edição Europa, 1979/1980.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo :  
FAPESP/EDUSP, 1994.

- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo : EDUSP, 1996.
- BRASIL, Luiz Antônio de Assis Brasil. IN: AGUIAR, Flávio et al. *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo : Xamã, 1997.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1997.
- BUISINE, Alain. *Emma Bovary*. Paris : Éditions Autrement 1997. Collection Figures Mythiques.
- CASTORIADIS, Cornélius. *A instituição imaginária da sociedade*. 3ªed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1995.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa : Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. *A história hoje: dúvidas, desafios, perspectivas*. IN: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p.97-113, 1994.
- COMOLLI, Jean-Louis & RANCIERE, Jacques. *Arrêt sur histoire*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1997.
- DARTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei M. *Teoria y técnica cinematográfica*. Madrid : Rialp, 1958.
- FERREIRA, Maria Cristina L. *Nas trilhas do discurso: a propósito de leitura, sentido e interpretação*. IEL/UFRGS. Texto mimeo.

- FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole. Figuras míticas e figuras históricas. IN: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1997.
- GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- HOOKE, Sidney. *O herói na história*. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1962.
- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo : Martins Fontes, 1992.
- LEENHARDT, Jacques. *Leitura de fronteira: modelos de leituras, história e valores*, 1996. Texto mimeo.
- LEENHARDT, Jacques. *Théorie de la communication et théorie de la réception*. IN: *Réseaux*, Paris, n. 68, p.41-48, nov/déc, 1994.
- LE GOFF, Jacques. *Documento/monumento*. IN: *Enciclopédia Einaudi*. Porto : Imprensa Nacional/Casa da Moeda, v. 5, p.95-106, 1984.
- MALRIEU, Philippe. *La construction de lo imaginário*. Madrid : Guadamarra, 1971.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo : Brasiliense, 1990.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris : Ed. Gallimard, 1993.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. 4ªed. Campinas : Editora da UNICAMP, 1997.

- PECHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*.  
Campinas : Pontes, 1990.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história:  
imaginando o imaginário. IN: *Revista Brasileira de  
História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p.9-27, 1995.
- PETERSEN, Silvia. Algumas observações sobre a  
interdisciplinariedade. IN: *50 anos da faculdade de  
filosofia*. Porto Alegre : UFRGS, 1993.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*.  
Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1984.
- REIS FILHO, Daniel A. et al. *Versões e ficções. O seqüestro  
da história*. 2ªed. São Paulo : Editora Fundação Perseu  
Abramo, 1997.
- REIS, Elisa P. Reflexões transversas sobre  
transdisciplinaridade e ensino em ciências sociais. IN:  
MOMENY, Helena. *As assim chamadas ciências sociais*. Rio  
de Janeiro : Relume Dumará/UERJ, 1991
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas :  
Papirus, 1997.
- RICOEUR, Paul. Histoire et mémoire. IN : BAECQUE, Antoine &  
DELAGE, Christian. *De l'histoire au cinéma*. Paris :  
IHTP/CNRS, 1998.
- SALÉM, Helena. O filme fica em débito com a verdade  
histórica. IN: REIS FILHO, Daniel A. et al. *Versões e  
ficções. O seqüestro da história*. 2ªed. São Paulo :  
Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A história nova*. Rio de Janeiro :  
Vozes, 1986.

TOULET, Emmanuelle. *Cinématographe, invention du siècle*.  
Paris : Gallimard, 1988.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro  
: Alhambra/EMBRAFILME, 1987.

ZAIDAN FILHO, Michel. *A crise da razão histórica*. Campinas  
: Papirus, 1989.

## 2. Cinema-História

ALLIO, René. Entretien. IN: *La Revue du Cinéma*, Paris, n.  
352, p.108-110, juillet, 1976.

ALLIO, René. Entretien. IN: *Éducation 2000*, Paris, n. 18,  
p.76-79, mars, 1981.

BALDIZZONE, José & GUIBBERT, Pierre. Cinéma et histoire du  
cinéma. IN: *Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n.  
35-36, p.2-4, automne, 1982.

BALDIZZONE, José. Cinéma et histoire IN: *Cahiers de la  
Cinémathèque*, Perpignan, n. 35-36, p.5-6, automne, 1982.

BERNARDET, Jean-Claude & RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e  
história do Brasil*. São Paulo : Contexto/EDUSP, 1988.

BERSTEIN, Serge. Points de vue sur les rapports de l'histoire  
et du cinema. IN: *Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan,  
n. 35-36, p.11-13, automne, 1982.

BOURGET, Jean-Loup. *L'histoire au cinéma: le passé retrouvé*.  
Paris : Gallimard, 1992.



- CARNES, Mark C. (Org.). *Passado imperfeito. A história no cinema*. Rio de Janeiro : Record, 1997.
- CERTEAU, Michel de & REVEL, Jacques. Rencontres avec Michel de Certeau et Jacques Revel. IN : *Ça Cinéma*, Paris, n. 10-11, p.27-44, 1976.
- CERTEAU, Michel de & CHESNEAUX, Jean. Le film historique et ses problèmes. *Ça Cinéma*, Paris, n. 12-13, p.3-15, 1977.
- DUBY, Georges. L'historien devant le cinéma. IN: *Le Débat*, Paris, n. 30, p.81-85, mai, 1984.
- FERRO, Marc. Cinéma et histoire. IN : *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 257, p.22-26, juin, 1975.
- FERRO, Marc. Entretien. IN : *Éducation 2000*. Paris, n. 18, p.6-12, mars, 1981.
- FERRO, Marc. Cinéma et histoire. IN: BURGUIÈRE, André (Org.). *Dictionnaire des sciences historiques*. Presses Universitaires de France, p.133-135, 1986.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. IN: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (Orgs.). *Historia: novos objetos*. Rio de Janeiro : Martins Fontes, 1988.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.
- FERRO, Marc. *História contemporânea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel, 1995.
- JACKSON, Martin A. El historiador y el cine. IN: ROMAGUERA, Joaquim e RIMBAU, Esteve (Orgs.). *La historia y el cine*. Espanha : Fontamara, 1983.

- KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. IN: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p.237-250, 1992.
- LAMBERT, Frédéric. L'Histoire dans l'image. IN: *Image et histoire. Actes du colloque*. Paris : Censier, mai, 1986.
- MANDROU, Robert. Histoire et cinéma. IN: *Annales E.S.C.*, Paris, n. 1, p.140-149, janvier/mars, 1958.
- MEIRELLES, Willian Reis. História das imagens: uma abordagem, múltiplas facetas. IN: *Revista Pós-História*, Assis-São Paulo, n. 3, p.93-103, 1995.
- MEYER, Cláudia Pettenuzzo D. *Um estudo sobre a relação entre o cinema e a história*. Dissertação (Mestrado em História), Porto Alegre, 1993. Programa de Pós-graduação em História do Brasil da PUCRS, 1993.
- OLIVEIRA JR., Antônio Ribeiro de & CARDOSO, Ciro Flamarion. *Também com imagem se faz história*. Cadernos do ICHF, Rio de Janeiro, UFF, n. 32, p.1-38, setembro, 1990.
- PITHON, Remy. L'Historien face au film. IN : *Éducation 2000*, Paris, n. 18, p.25-31, mars,1981.
- RAMOS, Alcides Freire. *O canibalismo dos fracos: história/cinema/ficção - um estudo de Os Inconfidentes (1972, Joaquim Pedro de Andrade)*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em História). Depto. de História da USP, 1996.
- RICHET, Denis. Le cinéma au service de l'histoire. IN: *Cahiers de la cinémathèque*, Perpignan, n. 35-36, p.7-10, automne, 1982.
- ROHMER, Eric. Entretien. IN: *Éducation 2000*, Paris, n. 18, p.85-90, mars, 1981.
- SCHARZMAN, Sheila. *Como o cinema escreve a história: Elia Kazan e a América*. Campinas, 1994. Dissertação (Mestrado

em História). Programa de Pós-graduação em História da UNICAMP, 1994 .

SILVA, José Luiz Werneck. Do desprezo ao temor: o filme como fonte para o historiador. IN: *História em Cadernos*, Rio de Janeiro, IFCS/UFRJ, v. 2, n. 1, p.7-9, jan./ago., 1984.

SORLIN, Pierre. Un chantier à ouvrir: le cinéma d'histoire. IN: *Revue du Cinéma*, Paris, n. 312, p.85-92, déc, 1976.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. IN: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, FGV, v. 7, n. 13, p.81-95, 1994.

SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas - 1939-1990*. Barcelona : Ediciones Paidós, 1996.

### 3. Inconfidência Mineira

ABREU, Capistrano. *Capítulos da História Colonial*. 6ªed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira/MEC, 1976.

AFINAL, o que Tiradentes queria?. *Folha de São Paulo*, 22 de abril de 1977.

ALVES, Antônio Castro. *Gonzaga ou a revolução de Minas*. Rio de Janeiro : H. Natunes & C Livraria Editora, 1922.

ANDRADE, Joaquim Pedro & ESCOREL, Lauro. *Os Inconfidentes* (roteiro). Texto mimeo.

AUTOS de Devassa da Inconfidência Mineira. 2ªed. Belo Horizonte : Imprensa Oficial : Brasília : Câmara dos Deputados, 10 v, 1976/1983.

- BARBOSA, Waldemar de Almeida. Um documento inédito: Tiradentes não era um 'pobre coitado'. IN: *Notícia Bibliográfica e Histórica*, Campinas, ano XXIX, n. 167, p.343-346, out./dez., 1997.
- BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo : Sagarana, 1967.
- CALMON, Pedro. *História do Brasil*. 3ªed. Vol. IV. Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1971.
- CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 2ª reimpressão. São Paulo : Companhia da Letras, 1995, p.55-73 : Tiradentes: um herói para a República.
- CHIAVENATO, Júlio José. *As várias faces de Inconfidência Mineira*. 2ªed. São Paulo : Contexto, 1989.
- CINTRA, Assis. *Tiradentes perante a história*. São Paulo : Livraria do Globo, 1922.
- COELHO NETO & BILAC, Olavo. *Pátria Brasileira*. 21ªed. Rio de Janeiro : Livraria Francisco Alves, 1930.
- CORREIA, Viriato. *Tiradentes*. Rio de Janeiro : Ministério da Educação, 1941.
- COSTA, José. *Os pintores e o suplício de Tiradentes*. Rio de Janeiro : ALERJ, 1992. Coleção Tiradentes, v. III.
- DESTERRO, Frei José Carlos de Jesus. Memória do êxito que teve a conjuração de Minas e dos fatos relativos a ela acontecidos nesta cidade do Rio de Janeiro desde 17 de janeiro de 1792. IN: AUTOS de Devassa da Inconfidência

- Mineira. 2ªed. Belo Horizonte : Imprensa Oficial :  
Brasília : Câmara dos Deputados, v. 9, 1983.
- FARACO, Sérgio. *Tiradentes, a alguma verdade ainda que tardia*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1980.
- FARACO, Sérgio. *Tiradentes, o mito e a nação*. Curitiba : Criar, 1982.
- FARACO, Sérgio. *O processo dos inconfidentes: verdade ou versão*. Petrópolis : Vozes, 1990.
- FESTA do despotismo (supplício de Tiradentes). IN: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Ouro Preto, Imprensa Oficial, Ano I, fascículo 3º, p.401-415, julho/setembro, 1896.
- FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. *Protestos, revoltas e fiscalidade no Brasil Colonial*. IN: *LPH: Revista de História*, Departamento de História, UFOP, n. 5, p.56-87, 1995.
- FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego*. 2ªed. São Paulo : EDUSP : Belo Horizonte : Itatiaia, 1981.
- GALANTI, P. Raphael. *História do Brasil*. 2ªed. Tomo III. São Paulo : Duprat & Companhia, 1911.
- GERSON, Brasil. *História Popular de Tiradentes*. São Paulo : Atena Editora, 1936(?).
- GONZAGA, Tomás A. *Marília de Dirceu*. Biografia e introdução de M. Cavalcanti Proença. 24ªed. Rio de Janeiro : Ediouro, 1996.

- GRÜNEWALD, José Lino (Org.). *Os poetas da Inconfidência*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1989.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Tiradentes/Portinari*. São Paulo : Grupo Tenage, s.d.
- LAPA, Manuel. Rodrigues. *Vida e obra de Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro : INL/MEC, 1960.
- LARA, Silvia Hunold. Tiradentes e a nação esquartejada. IN: *Pátria amada esquartejada*. São Paulo : Departamento do Patrimônio Histórico, 1992.
- LIMA JR., Augusto de. *História da Inconfidência de Minas Gerais*. Belo Horizonte : Itatiaia, 1996.
- MACHADO, Pinheiro. *Tiradentes Terrorista?*. Discurso proferido na Câmara dos Deputados Federais, sessão de 16 de agosto de 1979.
- MAXWELL, Kenneth. *A devassa da devassa*. 3ªed/4ªreimp. São Paulo : Paz e Terra, 1995.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. 2ªed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1989.
- MELO, Ciro Bandeira de. A Inconfidência Mineira nos livros DE 1º grau: história para milhões. IN: *Análise & Conjuntura*, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, v. 4, n. 2-3, p.95-105, maio/dez., 1989.
- MICELI, Paulo. *O mito do herói nacional*. 3ªed. São Paulo : Contexto, 1991.

- MILLET, Maria Alice. Tiradentes: o corpo do herói. IN: NEVES, José Alberto Pinho (Org.). *Tiradentes*. Brasília : MEC, 1993,
- MORAIS, Frederico. Tiradentes nas artes plásticas brasileiras. IN: NEVES, José Alberto Pinho (Org.). *Tiradentes*. Brasília : MEC, 1993, págs. 79-81.
- NEVES, José Alberto Pinho (Org.). *Tiradentes*. Brasília : MEC, 1993.
- OLIVEIRA, José Feliciano. *Tiradentes - o herói da independência do Brasil*. São Paulo : Martins Editora, s.d.
- RIBEIRO, João. *História do Brasil*. 16ªed. Rio de Janeiro : Livraria São José, 1957.
- RIBEYROLLES, Charles. *Brasil pitoresco*. V. II. Belo Horizonte : Itatiaia : São Paulo : EDUSP, 1980.
- SALGADO, Plínio. *Nosso Brasil*. Rio de Janeiro : A. Coelho Branco Filho Editor, 1937.
- SANTOS, Lúcio José dos. *A Inconfidência Mineira - o papel de Tiradentes*. São Paulo : Escolas Profissionais do Lyceu Coração de Jesus, 1927.
- SANZ, Sérgio. *Ladrões de Cinema* (roteiro e roteiro de diálogos). Texto mimeo.
- SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *História da Conjuração Mineira*. Tomos I e II. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1948.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. O Tiradentes perante os historiadores oculares de seu tempo. IN: *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo XIIIV, parte 1. Rio de Janeiro : Tipografia Universal de H. Laemmert & C, p.131-139, 1881.

SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. 4ªed. V. III. São Paulo : Melhoramentos : Brasília : MEC/INL, 1977.

ÚLTIMOS momentos dos inconfidentes de 1789 pelo frade que os assistiu de confissão. IN: *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*. Tomo XIIIV, parte I. Rio de Janeiro : Tipografia Universal de H. Laemmert & C., p.161-186, 1881.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História do Brasil*. 65ªed. Tomo IV. São Paulo : Edições Melhoramentos, 1956.

VENTURELLI, Isolde Helena Brans. *Tiradentes face a face*. Rio de Janeiro : Xerox do Brasil, 1993. Biblioteca Reprográfica da Xerox, V. 30.

VIETRI, Geraldo. *Tiradentes* (roteiro). Texto mimeo.



BIBLIOGRAFIA RECOMENDADA

Teoria: cinema e história:

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. São Paulo :  
Papyrus Editora, 1995.

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro :  
Alhambra, 1986.

- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. IN: *Enciclopédia Einaudi*, Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, n. 5, p.296-332, 1985.
- BANN, Stephen. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. UNESP : São Paulo, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa : Relógio D'Água, 1992.
- BONAZZI, Ticiano. Mito Político. IN: BOBBIO, Norberto, MATTEUCI, Nicola & PASQUINO, Gianfranco (Orgs.). *Dicionário de Política*. Brasília : Ed. da Universidade de Brasília, 1986, p.754-762.
- BOIA, Lucian. *Pour une histoire de l'imaginaire*. Paris : Belles Lettres, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro : Difel, 1988.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo : Perspectiva, 1974.
- DURAND, Gilbert. *L'Imaginaire. Essais sur les Sciences et la Philosophie de l'Image*. Paris : Hatier, 1994.
- EISENSTEIN, Sergei M. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei M. *A forma do filme*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1990.
- ENGEL, Magali. História da cultura: buscas e caminhos. IN: *ÁGORA*, Niterói, ano 1, n. 1, p.30-38, 1993.

- FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1976.
- GASPARD, Claire. Revoluções e revolucionários. IN: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Brasília : José Olympio, 1997.
- GERVEISEAU, Henri. A arte das passagens entre as imagens. IN: *Revista Cinemais*, Rio de Janeiro, UENF e Fundarte, n. 1, p.57-68, set./out., 1996.
- KEHL, Maria Rita. Cinema e imaginário. IN: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro : Imago, 1996.
- KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. 2ªed. São Paulo : Ática, 1991.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler - uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1988.
- HISTÓRIA e Memória. *Revista Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, EMBRAFILME, n. 44, p.4-93, abril/ago., 1984.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise do filme*. Campinas : Papiros, 1996.
- JONALD. O filme histórico brasileiro. IN: *Revista Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, INC, ano VII, n. 2, p.32-35, jan./fev., 1972.
- JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. IN: *Revista USP*, São Paulo, n.19, p.30-49, set./out./nov., 1993. Dossiê Cinema Brasileiro.

- LE GOFF, Jacques (Org.). *Histoire et imaginaire*. Paris : Poiësis, 1986.
- LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval (Introdução)*. 2ªed. Lisboa : Editorial Estampa, 1991.
- LOURENÇO, Eduardo. O Cinema Novo e a mitologia cultural brasileira. IN: VVAA. *Cinema Brasileiro*. Lisboa : Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- METZ, Chistian. *O significante imaginário*. Lisboa : Livros Horizonte, 1980.
- MICELI, Sérgio. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo : Difel, 1984.
- OLIVIER, Guy. *Personne n'avait rien vu*. IN: *Travers 47*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1989.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 3ªed. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. IN: LE GOFF, Jacques (Org.). *A história nova*. São Paulo : Martins Fontes, 1990.
- RESZLER, André. *Mythes Politiques Modernes*. Paris : PUF/Presses Universitaires de France, 1981.
- RODRIGUES, Antonio. Os anos EMBRAFILME (1974-1987). IN: VVAA. *Cinema Brasileiro*. Lisboa : Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- ROSSINI, Miriam de Souza. A busca do imaginário através do processo de montagem. IN: *Cadernos de Estudo*, Porto

- Alegre, PPG em História/UFRGS, n. 14, p.18-27, dez., 1996.
- ROUCH, Jean. Le vrai et le faux. IN: *Travers* 47. Paris : Centre Georges Pompidou, 1989.
- STAN, Robert. *O espetáculo interrompido*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1981.
- SCHKOLNY, Claude. L'utilisation du mythe en politique. IN: *Revue Historique*, Paris, n. 601, p.165-202, janvier-mars, 1997.
- SFEZ, Lucien. *La symbolique politique*. Paris : PUF/Presses Universitaires de France, 1988. Collection Que sais-je?
- SWAIN, Tânia Navarro. Você disse imaginário? IN: SWAIN, Tânia Navarro (Org.). *História no plural*. Brasília : UNB, 1994.
- THOMAZ, Joel (Org.). *Introduction aux Méthodologies de l'Imaginaire*. Paris : Ellipses, 1998.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo : Summus Editorial, 1997.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo : Papirus, 1994.
- VARDA, Agnès. Faux se souvenir si c'est vrai. IN: *Travers* 47. Paris : Centre Georges Pompidou, 1989.
- VÉDRINE, Hélène. *Les grandes conceptions de l'imaginaire*. Paris : Librairie Générale Française, 1990.
- WOLLEN, Peter. Cinema e política. IN: XAVIER, Ismail. *O cinema no século*. Rio de Janeiro : Imago, 1996.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'imagination*. Paris : PUF/Presses Universitaires de France, 1991. Collection Que sais-je?

XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro : Imago, 1996.

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1984.

XAVIER, Ismail et al. *O desafio do cinema - a política do estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1985.

#### Cinema-História:

ABRASH, Barbara & WALKOWITZ, Daniel. Narration cinematographique et narration historique: la (sub)version de l'histoire. IN: *Vintième Siècle. Revue d'Histoire*, Paris, Presses de Sciences PO, n. 46, p.14-24, avril-juin, 1995.

ALLIO, René & FOUCAULT, Michel. Le retour de Pierre Rivière. IN: *Revue du Cinéma*, Paris, n. 312, p.29-42, décembre, 1976.

AZIZA, Claude (Org.). *Le péplum: l'antiquité au cinéma*. CinémAction, Paris, n. 89, 1998.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre. Le film: document d'histoire des mentalités. IN: *Éducation 2000*, Paris, n. 18, p.49-55, mars, 1981.

- BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre. Le film historique en France de 1940 à 1944. IN: *Revue du Cinéma*, Paris, n. 312, p.55-61, décembre, 1976.
- BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre. Marc Ferro: le film dans une perspective globale d'analyse des sociétés. IN: *La Revue du Cinéma*, Paris, n. 352, p.93-99, juillet/août, 1980.
- BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre. Cinéma, Nouvelle Histoire, Nouvelle Critique. IN: *La Revue du Cinéma*, Paris, n. 352, p.88-89, juillet/août, 1980.
- BLON, Phillipe. Histoire-Cinéma. IN: *Ça Cinéma*, Paris, n. 10-11, p.5-25, 1976.
- BRETEQUE, François de la. Mémoires d'une nation. IN: *Cahiers de la Cinémathèque*, Paris, n. 18-19, p.1-8, printemps, 1976.
- COMOLLI, Jean-Louis. Le passé filmé. IN: *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 277, p.5-14, juin, 1977.
- COMOLLI, Jean-Louis. La fiction historique: un corps en trop. IN: *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 278, p.5-16, juillet, 1977.
- DELAGE, Christian. Temps de l'histoire, temps du cinéma. IN: *Vintième Siècle. Revue d'Histoire*, Paris, Presses de Sciences PO, n. 46, p.25-35, avril-juin, 1995.
- FERRO, Marc & PLANCHAIS, Jean. *Les médias et l'histoire*. Paris : CFPJ, 1997.

- FERRO, Marc. Le cinéma au service de l'histoire. IN: *CinémAction*, Paris, n. 60, p.170-174, juillet, 1991.
- FERRO, Marc. L'image, elle, ne ment pas. IN: FERRO, Marc. *L'information en uniforme*. Paris : Éditions Ramsay, 1991.
- FERRO, Marc (org.). *Révoltes, révolutions*. Paris : Centre Georges Pompidus, 1989.
- FERRO, Marc. Cinéma et Histoire. IN: *Ça Cinéma*, Paris, n. 10-11, p.103-107, 1976.
- FERRO, Marc. Entretien sur le cinéma et l'histoire. IN: *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 257, p.22-26, juin, 1975.
- FERRO, Marc. Société du XX<sup>e</sup> siècle et histoire cinématographique. IN: *Annales E.S.C.*, Paris, n. 3, p.6-7, mai-juin, 1968.
- GARÇON, François. Cinéma et histoire: jalons historiographiques et perspectives critiques. IN: *Éducation 2000*, Paris, n. 18, p.13-23, mars, 1981.
- GARÇON, François. Cinéma et histoire: les trois discours du Juif Suss. IN: *Annales E.S.C.*, Paris, n. 4, p.694-715, juillet-août, 1979.
- GARÇON, François. Éloge du pragmatisme: la méthode Ferro. IN: *CinémAction*, Paris, n. 60, p.175-179, juillet, 1991.
- GARÇON, François (Org.). *Cinéma et histoire: autour de Marc Ferro*. *CinémAction*, Paris, n. 65, 1992.



- GARÇON, François & SORLIN, Pierre. L'historien et les archives filmiques. IN: *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, Paris, tome XXVIII, p.344-357, avril-juin, 1981.
- GIRAUD, Thérèse. Réflexions sur cinéma et Histoire. IN: *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 277, p.63-65, juin, 1977.
- GIRAUD, Thérèse. Cinéma et histoire à Valencia. IN: *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 257, p.27-31, juin, 1975.
- GODET, Martine. L'ouvre dénaturée. IN: *Annales H.S.S.*, Paris, n. 4, p.781-804, juillet-août, 1996.
- GUIBBERT, Pierre (Org.). Le cinéma des grands hommes. *Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n.45, 1986.
- GUNNING, Tom. Cinema e história. IN: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro : Imago, 1996.
- KANE, Pascal. L'effet d'étrangeté. IN: *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 254-255, p.77-83, décembre, 1974/janvier, 1975.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre. Notes sur l'histoire, le cinéma, les temps et l'espace. IN: *Éducation 2000*, Paris, n. 18, p.43-47, mars, 1981.
- JOST, François. *Un monde à notre image*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1992.
- LACASSE, Germain. Cents temps de cinéma ou le cinéma dans les temps de l'histoire. IN: *Cinémas*, Montreal, n. 1-2, p.57-67, automne, 1994.

- LAGNY, Michele. Histoire et cinéma: des amours difficiles. IN: *CinémAction*, Paris, n. 47, p.73-78, 1988.
- LAGNY, Michele. Le film et le temps braudélien. IN: *Cinémas*, Montreal, n. 1-2, p.15-33, automne, 1994.
- LAGNY, Michele. Cinema et historire culturelle. IN: *Cinémathèque*, Paris, n. I, p.7-16, mai, 1992.
- LAGNY, Michele, SORLIN, Pierre & ROBARS, Marie Claire. Octobre: quelle histoire?!. IN: *Revue du Cinéma*, Paris, n. 312, p.43-54, décembre, 1976.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinéma et idéologie*. Paris : Editions Sociales, 1971.
- LEFÈVRE, Raymond. *Cinéma et révolution*. Paris : Edilig, 1988.
- LEFÈVRE, Raymond. La propagande: histoire devoyée. IN: *Cinéma 78*, Paris, n. 232, p.53-58, avril, 1978.
- LE ROY LADURIE, Emmanuel. Cinéma-Hisotire. IN: *Ça Cinéma*, Paris, n. 10-11, p.100-102, 1976.
- LEUTRAT, Jean-Louis. Uma relação de diversos andares: cinema e história. IN: *Revista Imagens*, Campinas, UNICAMP, n. 5, p.28-33, ago./dez., 1995.
- LINDEPERG, Sylvie. L'opération cinématographique. IN: *Annales H.S.S.*, Paris, n. 4, p.759-779, juillet-août, 1996.
- LINDEPERG, Sylvie. *Les écrans de l'ombre*. Paris : CNRS Éditions, 1997.
- LOUBET, Christian. Enfin, Clio nue. IN: *La Revue du Cinéma*, Paris, n. 352, p.90-92, juillet-août, 1980.

- MARINIELLO, Silvestra. Techniques audiovisuelles et réécriture de l'histoire. IN: *Cinémas*, Montreal, 1-2, p.42-56, automne, 1994.
- MARTY, Alain. Pierre Sorlin: Sociologie du Cinéma. IN: *Revue du Cinéma*, Paris, n. 352, p.99-107, juillet-août, 1980.
- NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. IN: *Revista O Olho da História*, Bahia, v. 2, n. 3, p.217-234, dez., 1996.
- NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. IN: *Revista O Olho da História*, Bahia, v. 1, n. 1, p.109-122, nov., 1995.
- OROZ, Silvia. Cinema e história. IN: *Revista Humanidades*, Brasília, UNB, n. 40, p.6-9, s.d.
- PILARD, Phillippe. Le cinéma et l'histoire: connaissez-vous Winstanley?. IN: *Revue du Cinéma*, Paris, n. 312, p.62-68, décembre, 1976.
- PITHON, Remy. Cinéma et histoire: bilan historiographique. IN: *Vintième Siècle. Revue d'Histoire*, Paris, Presses de Sciences PO, n. 46, p.5-13, avril-juin, 1995.
- RAMOS, José Mário Ortiz. Relações cinema-história: perigo e fascinação. IN: *Projeto História: Programa de Estudos de Pós-Graduação e Depto. de História*. São Paulo, PUC-EDUC, n. 4, p.55-62, jun., 1985.
- REIS JUNIOR, Antônio. A aprendizagem da história através do cinema. São Paulo, 1996. Texto mimeo.

- ROCHA, Antônio Penalves. O filme: um recurso didático no ensino da história? IN: *Lições com Cinema*, São Paulo, FDE, n. 1, p.69-86, 1993.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *L'idée d'image*. Paris : Presse Universitaire de Vincennes, 1995.
- ROSSINI, Miriam de Souza. Cinema brasileiro: fonte para a história. IN: *Vydia*, Santa Maria, FAFRA, v. 15, n. 25, p.33-40, 1996.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O cinema como fonte da história. IN: *Anais da XVI Reunião da SBPH*. Curitiba, 1996.
- ROSSINI, Miriam de Souza. Xica da Silva e a luta simbólica contra a ditadura. IN: *O Olho da História*, Bahia, UFBA, v. 1, n. 4, p.133-137, 1997.
- SALIBA, Elias Thomé. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. IN: *Lições com Cinema*, São Paulo, FDE, n. 1, p.87-107, 1993.
- SALIBA, Elias Thomé. História e cinema: a narrativa utópica no mundo contemporâneo. IN: *Lições com Cinema*, São Paulo, FDE, n. 2, p.61-82, 1994.
- SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*. México : Fondo de Cultura Económica, 1992.
- SORLIN, Pierre. Filmer l'histoire. IN: *Éducation 2000*, Paris, n. 18, p.33-42, mars, 1981.
- SORLIN, Pierre. Clio à l'écran ou l'historien dans le noir. IN: *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, Paris, tome XXI, p.252-278, avril-juin, 1974.

SORLIN, Pierre. La guerre, telle que le cinéma pourrait la faire decouvrir. IN: *Annales E.S.C.*, Paris, n. 1, p.159-160, 1973.

VVAA. *Mémoire d'image*. Champs Visuels. Paris : L'Harmattan, n.4, février, 1997.

Inconfidência Mineira:

ALENCAR, Gilberto de. *Tal dia é o batizado*. Belo Horizonte : Itatiaia, 1981.

ANDRADE, Joaquim Pedro. *Descrição quadro a quadro de Os Inconfidentes*. Texto mimeo

ANDRADE, Joaquim Pedro. *A história de Tiradentes que os livros não contam - Os Inconfidentes*. Texto mimeo.

ANDREAZZA, Mário David. O espírito nacional talhado nas montanhas. IN: *Interior* (Revista Bimestral do Ministério do Interior), Brasília, ano VI, n. 34, p. 4-5, set./out., 1980. Edição Especial.

ANDRÉS, Aparecida (Org.). *Utopias: Sentidos, Minas, Margens*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 1993.

APPEL, Myrna Bier et al. *Caminhos para a liberdade. A Revolução Francesa e a Inconfidência Mineira (as letras e as artes)*. Porto Alegre : UFRGS, PUC, FAPERGS, 1991.

ÁVILA, Affonso. Inconfidência: projeto de nação possível. IN: *Análise & Conjuntura*, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, v. 4, n. 2-3, p.61-80, maio/dez, 1989.

- BARBOSA, Waldemar de Almeida. A verdade sobre Cláudio Manuel da Costa. IN: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais*. V. XVIII. Belo Horizonte, p.361-370, 1981.
- BARROS, Edgard Luiz. *Tiradentes*. 4ªed. São Paulo : Editora Moderna, 1987.
- BOSCHI, Caio C. Apontamentos para o estudo da economia e da sociedade e do trabalho na Minas Colonial. IN: *Análise & Conjuntura*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, v. 4, n. 2-3, p.50-59, maio/dez, 1989.
- CARRATO, José Ferreira. *Igreja, iluminismo e escolas mineiras coloniais*. São Paulo : Companhia Editora Nacional : EDUSP, 1968.
- COSTA, Cláudio Manuel. *Poemas escolhidos*. Introdução, seleção e notas de Eugênio da Silva Ramos. São Paulo : Cultrix, 1966,
- DIAS, Fernando Correia. Inconfidência Mineira em contextos de revisão. IN: *Análise & Conjuntura*, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, v. 4, n. 2-3, p.106-130, maio/dez, 1989.
- FERREIRA, Delson Gonçalves. As Cartas Chilenas e a Inconfidência Mineira. IN: *Análise & Conjuntura*, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, v. 4, n. 2-3, p.180-216, maio/dez., 1989.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Dirceu e Marília*. São Paulo : Livraria Martins, 1941.

- FURTADO, Joaci Pereira. Uma utopia para o passado. IN: *LPH: Revista de História*, Departamento de História, UFOP, n. 5, p.138-143, 1995.
- FURTADO, João Pinto. Historiografia das revoltas setecentistas mineiras - o caso da Inconfidência Mineira. IN: *LPH: Revista de História*, Departamento de História, UFOP, n. 6, p.178-186, 1996. Anais do X Encontro Regional de História - ANPUH - MG
- FURTADO, Júnia Ferreira. O outro lado da Inconfidência Mineira: a Inconfidência Mineira nas leituras das Cartas Chilenas (1845-1940). IN: *LPH: Revista de História*, Departamento de História, UFOP, n. 4, p.70-91, 1993/1994.
- JARDIM, Márcio. A historiografia da Inconfidência Mineira. IN: *Análise & Conjuntura*, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, v. 4, n. 2-3, p.132-137, maio/dez., 1989.
- JOSÉ, Oíliam. *Tiradentes*. Belo Horizonte : Itatiaia, 1985.
- LAPA, Manuel. Rodrigues. *Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga*. Rio de Janeiro : Companhia Editora Nacional, 1942.
- LAPA, Manuel. Rodrigues. *Subsídios para a biografia de Cláudio Manoel da Costa*. Rio de Janeiro : INL/MEC, 1958.
- LIMA JR., Augusto. *A capitania das Minas Gerais*. Belo Horizonte : Itatiaia, 1978.
- LOPEZ, Luiz Roberto. *A Inconfidência Mineira*. Porto Alegre : Editora da Universidade/UFRGS, 1989.

- MATHIAS, Herculano & LACOMBE, Maria do Carmo D. *200 anos: Inconfidência Mineira e Revolução Francesa*. Rio de Janeiro : Spala Editora/Caixa Econômica Federal, 1989.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Idéia de revolução no Brasil (1789-1801)*. Petrópolis : Vozes, 1979.
- MELLO E SOUZA, Laura. Os ricos, os pobres e a revolta nas minas do século XVIII (1707-1789). IN: *Análise & Conjuntura*, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, v. 4, n. 2-3, p.31-36, maio/dez., 1989.
- PEREIRA, José Valente. *A defesa, a sentença e o advogado de Tiradentes*. Rio de Janeiro : ALERJ, 1992. Coleção Tiradentes, v. VI.
- OLIVEIRA, Almir. *Gonzaga e a Inconfidência Mineira*. Belo Horizonte : Itatiaia, 1985.
- OLIVEIRA, Dom Oscar. Bárbara Eliodora Guilhermina da Silveira, heroína da Inconfidência. IN: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. XVII, p.117-124, 1977.
- PAULA, João Antônio de. Inconfidência Mineira: revolução e limites. IN: *Análise & Conjuntura*, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, v. 4, n. 2-3, p.37-49, maio/dez, 1989.
- PONTES, Marco Antônio. Um ideal maior do que o grito do Ipiranga?. IN: *Interior* (Revista Bimestral do Ministério do Interior), Brasília, ano VI, n. 34, p.6-11, set./out., 1980. Edição Especial.



- QUIRINO, Célia Galvão. Inconfidentes mineiros: versos ternos, palavras duras. IN: *Análise & Conjuntura*, Belo Horizonte : Fundação João Pinheiro, v. 4, n. 2-3. p.314-322, maio/dez., 1989.
- RESENDE, Maria Efigênia Lage de Resende. *Inconfidência Mineira*. São Paulo : Global, 1983.
- RESENDE, Maria Efigênia Lage de Resende. *Inconfidência Mineira : leituras e releituras ou para ler a história da Incofidência Mineira*. IN: *Análise & Conjuntura*, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, v. 4, n. 2-3, p.83-94, maio/dez., 1989.
- SANT'ANNA, Affonso R. *et al. Tiradentes: teu nome é liberdade*. Rio de Janeiro : Máxima Comunicação, 1995.
- SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. Arte e exasperação. IN: *Análise & Conjuntura*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, v. 4, n. 2-3, maio/dez, 1989.
- TORRES, Luís Wanderlei. *Tiradentes - a áspera estrada para a liberdade*. 2ªed. São Paulo : L. Oren Editora, 1977.
- VENTURELLI, Isolde Helena Brans. *Profetas ou Conjurados?* São Paulo : Edição da Autora, 1982.
- VENTURELLI, Isolde Helena Brans. Tiradentes: ¼ de milênio. IN: *Notícia Bibliográfica e Histórica*, Campinas, ano XXIX, n. 167, p. , out./dez., 1997.

Ditadura Militar:

- BAFFA, Ayrton. *Nos porões do SNI*. Rio de Janeiro : Ed. Objetiva, 1989.
- BARROS, Edgard Luiz. *Os governos militares*. São Paulo : Contexto, 1991.
- BORGES FILHO, Nilson. *Os militares no poder*. São Paulo : Editora Acadêmica, 1994.
- CALDAS, Álvaro. *Tirando o capuz*. 2ªed. Rio de Janeiro : Codecri, 1981.
- COELHO, Thomas. *À sombra do sistema*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982.
- CORRÊA, Arsênio E. *A ingerência militar na República e o Positivismo*. Rio de Janeiro : Expressão e Cultura, 1997.
- CORRÊA, Marcos de Sá. *1964 visto e comentado pela Casa Branca*. Porto Alegre : LP&M, 1977.
- D'ARAUJO, Maria Celina & SOARES, Gláucio Ary D. (Orgs.). *21 anos de regime militar - balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1994.
- D'ARAUJO, Maria Celina & CASTRO, Celso (Orgs.). *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- DECKES, Flavio. *Radiografia do terrorismo no Brasil - 1966/1980*. São Paulo : Ícone Editora, 1985.
- DÓRIA, P. et al. *A guerrilha do Araguaia*. São Paulo : Alfa Ômega, 1978.
- FICO, Carlos. *Reiventando o otimismo. Ditadura, propaganda e imagiário social no Brasil*. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1997.

- FISCHER, Jorge. *O Riso dos torturados*. Porto Alegre : Proletra, 1982.
- FON, Antonio Carlos. *Tortura*. 7ªed. Rio de Janeiro : Global Editora, 1986.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* 1ª reimpressão. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 2ªed. São Paulo : Ática, 1987.
- JOSÉ, E. MIRANDA, O. *Lamarca, o capitão da guerrilha*. 8ªed. São Paulo : Global, 1984.
- MÉDICI, Roberto Nogueira. *Médici : o depoimento*. Rio de Janeiro : Mauad, 1995.
- MENDONÇA, Sonia R. & FONTES, Virgínia M. *História do Brasil recente - 1964-1980*. São Paulo : Ática, 1988.
- MIR, Luís. *A revolução impossível*. São Paulo : Best Seller, 1994
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Brasil Contemporâneo*. Porto Alegre : Editora da Universidade, 1991.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *Golpe de 64*. Porto Alegre : Unidade Editorial, 1994. Cadernos Porto & Vírgula.
- PORTELA, Fernando. *Guerra de guerrilhas no Brasil*. 2ªed. São Paulo : Global, 1979.
- REIS FILHO, Daniel A. *A revolução faltou ao encontro*. 2ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1990.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo : Ed. da UNESP/FAPESP, 1993.

- SADER, Eder. *Um rumor de botas*. São Paulo : Polis, 1982.
- SILVA, Hélio. 1964 : *vinte anos de golpe militar*. Porto Alegre : L&PM, 1985.
- SILVA, Hélio. *A Vez e a Voz dos Vencidos*. Petrópolis : Vozes, 1988.
- SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários*. 8ªed. São Paulo : Global, 1983.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil de Castelo a Tancredo - 1964 a 1985*. São Paulo : Paz e Terra, 1988.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Vida e Morte da Ditadura*. Petrópolis : Vozes, 1984.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. Conselho Superior de Censura. IN: *Revista Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, EMBRAFILME, ano XIII, n. 35/35, jan./set., 1980.
- VARGAS, Índio. *Guerra é guerra, dizia o torturador*. Rio de Janeiro : Codecri, 1981.
- VV.AA. *Brasil nunca mais*. 4ªed. Petrópolis : Vozes, 1988.

## ANEXO A

### FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ANALISADOS

#### OS INCONFIDENTES

Ficha Técnica:

Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Scorel

Direção de Fotografia e Câmera: Pedro de Moraes

Cenografia e Figurinos: Anísio Medeiros

Som Direto: Juarez Dagoberto da Costa

Direção de Produção: Carlos Alberto Prates Correia

Produção: Filmes do Serro/ Mapa/ Grupo Filmes

Montagem: Eduardo Scorel

Elenco:

José Wilker (Tiradentes); Luiz Linhares (Tomás Antônio Gonzaga); Paulo César Pereio (Alvarenga Peixoto); Fernando Torres (Cláudio Manoel da Costa); Carlos Kroeber (Coronel Francisco de Paula); Nelson Dantas (Padre Toledo); Carlos Gregório (Álvares Maciel); Margarida Rey (Rainha Maria I); Susana Gonçalves (Marília); Tereza Medina (Bárbara Eliodora); Fábio Sabag (Visconde de Barbacena); Wilson Grey (Silvério dos Reis); Roberto Maia (Inquisidor).

Música: Ary Barroso (Aquarela do Brasil)

Documentos usados no filme:

Autos de Devassa de Inconfidência Mineira; poemas de Tomás Antonio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa, Alvarenga Peixoto e Cecília Meireles.

Ano de Produção: 1971

Ano de Lançamento: 1972

## O MÁRTIR DA INDEPENDÊNCIA – TIRADENTES

Ficha Técnica:

**Direção:** Geraldo Vietri

Roteiro: Geraldo Vietri e Sérgio Galvão

Produção: Cassiano Esteves

Direção de Produção: Duarte Gil Gouveia

Direção de Fotografia: Antônio B.Thomé

Figurinos: Vida Sanches

Maquiagem: Lázaro de Oliveira Neto

Música: Carlos Gomes

Elenco:

Adriano Reys (Tiradentes); Cláudio Corrêa e Castro; Kate Hansen; Abrahão Farc; Aldo Cezar; Amilton Monteiro; Benjamim Gattan; Cassiano Ricardo; Chico Martins; Eduardo Abbas; Flamínio Favero; Iara Lins; Laura Cardoso; Oswaldo Gamposama; Paulo Figueiredo; Roberto Rocco; Turíbio Ruiz; Wilson Fragoso; Xandó Batista; Francisca Lopes; Álvaro de Albuquerque; Luiz Dias.

Documentos usados no filme:

Autos de Devassa de Inconfidência Mineira, e *História do Brasil*, de Pedro Calmon.

Ano de Produção: 1977

Ano de Lançamento: 1977

## LADRÕES DE CINEMA

### Ficha Técnica:

Direção: Fernando Coni Campos

Roteiro: Sérgio Sanz

Co-roteirista: Jorge Laclete

Produção Executiva: Zakhia Elias, Noilton, Morris Irael

**Co-Produção: Lente Filmes, EMBRAFILME, Fernando Campos**

Diretor de Fotografia e Montagem: Sérgio Sanz

Direção de Produção: Sérgio Otero

Cenografia e Figurinos: Dudu Continentino

Direção Musical: J. Lins

Músicas: M. Ferreira (*Heróis da Liberdade*); Nilo de Oliveira e Ramos Russo (*Bárbara Heliodora*); Mano

Décio (*Tal dia é o Batizado*) e J. Lins (*Toque Celeste*). Poemas musicados de Alvarenga Peixoto (*Bárbara*

*Bela*); Tomás Antônio Gonzaga (*Vênus e Marília*); Castro Alves (*Pobre Cativa*).

### Elenco:

Milton Nascimento, Wilson Grey, Lutero Luiz, Antônio Pitanga, Roco Mario, Rute de Souza, Luiza Barreto Leite, Grande Otelo, Léa Garcia, Tamara Taxman, Vera Regina, Léa Simoões, Moacyr Rodrigues (Império Serrano), Jean-Claude Bernardet, Mano Décio da Viola, Regina Linhares, Ana Maria Nascimento Silva, Joséfine Hélène.

### Documentos usados no filme:



Autos de Devassa de Inconfidência Mineira; *História do Brasil*, de Pedro Calmon, e as peças teatrais: *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, de Antônio Castro Alves, e *Tiradentes*, de Viriato Correia.

Ano de Produção: 1976

Ano de Lançamento: 1977

## ANEXO B

### TIRADENTES E A INCONFIDÊNCIA NAS ARTES PLÁSTICAS

1893 - Pedro Américo - *Tiradentes esquartejado* - Tiradentes ensangüentado, os cabelos e a barba compridos, e o crucifixo ao lado do corpo em primeiro plano. É o aspecto físico tradicional.

1893 - Aurélio Figueiredo - *Martírio de Tiradentes* - Tiradentes tradicional rodeado do carrasco e do padre momentos antes do enforcamento.

1901 - Antônio Parreiras - *Suplício de Tiradentes* - Não está reproduzido em nenhum dos dois livros em que me baseei para fazer este levantamento.

1914 - Antônio Parreira - *Prisão de Tiradentes* - O alferes de barba e cabelos compridos, arma na mão, resiste à voz de prisão. Está na Biblioteca Pública de Porto Alegre.

- 1920 - Décio Villares - *Tiradentes* (litografia) - Tiradentes tradicional, de perfil, barão no pescoço.
- 1928 - Décio Villares - *Tiradentes* - Novamente ele de perfil, porém mais velho, cabelos e barba compridos, barão no pescoço, olhando o futuro e sorrindo.
- 1928 - Antônio Parreira - *Jornada dos Mártires* - Os conjurados, em grupo, cabisbaixos, sendo levados por militares para o Rio de Janeiro.
- 1939 - Rafael Falco - S/Título - Encontro de um Tiradentes tradicional e esquelético com o carrasco negro, seguido de vários militares e um padre.
- 1940 - José Wash Rodrigues - *O Alferes Joaquim José da Silva Xavier - Tiradentes* - Tiradentes trajado de militar, sem barba e cabelos não muito curtos. Considerada a representação mais apropriada do Alferes e a mais conhecida.
- 1948/49 - Cândido Portinari - *Tiradentes* (mural) - Cenas da inconfidência e depois Tiradentes enforcado e esquartejado sendo olhando pela multidão. O modelo usado para Tiradentes numa das seqüências do quadro foi Luiz Carlos Prestes.
- 1949 - Regina Veiga - S/Título - Tiradentes tradicional de alva branca, tem aos pés um escravo ajoelhado.
- 1961 - Alberto Guignard - *O Sacrifício de Tiradentes* - Tiradentes tradicional no patíbulo, cercado pelo carrasco, pelo padre, pelo povo e por vários militares.

Tem por modelo o quadro do pintor flamengo Jan Van Eyck, *Adoração do Cordeiro Místico*.

1968 - Djanira - *Inconfidência* - Retrata moradores da cidade de Vila Rica.

1969 - Aldemir Martins - *Inconfidência* - Tiradentes tradicional, no canto da tela azul com a bandeira dos inconfidentes no centro.

1969 - Emiliano Di Cavalcanti - *Inconfidência* - O militar Tiradentes, de barba e cabelo curto, conspirando em Vila Rica.

1970 - Carlos Scliar - *Inconfidência* - Tiradentes tradicional, porém muito magro, no centro da tela sobre a imagem de Vila Rica. Por cima, a frase: liberdade ainda que tardia.

1972 - Clóvis Graciano - *Inconfidência* - O militar Tiradentes, sem barba mas com o cabelo comprido, livro na mão, fazendo propagação de suas idéias.

1973 - Francisco Reboló - *Inconfidência* - Mostra apenas o barão sobre a imagem de Vila Rica, com um dos profetas do Aleijadinho num dos cantos da tela.

1974 - Wellington Rodrigues - *Inconfidência* - Num palco teatral, um Tiradentes tradicional, as mãos amarradas com flores, segurando a bandeira inconfidente, está de costas para um grupo de alunos todos iguais.

1975 - Glauco Rodrigues - *Inconfidência Mineira* - Apropriando-se do Cristo da Coluna de Aleijadinho, o

pintor retrata Tiradentes, seminu, em verde e amarelo, rodeado de soldados. Há ainda a representação do triângulo com o dístico.

1976 - Eugênio Signaud - *Tiradentes* - Tiradentes de barba e cabelos curtos, no patíbulo, padre, carrasco, soldados, olhando a multidão.

1977 - Ivan Marquetti - *Inconfidência* - Bandeira inconfidentes com seu dístico.

1979 - Holmes Neves - *Execução de Tiradentes* - Tiradentes tradicional com padre, carrasco encapuzado, soldados, multidão em festa, olhando o mar do Rio de Janeiro.

1980 - Gastão Manoel Henrique - *Inconfidência* - Triângulo vermelho com figura sem rosto no centro.

1981 - Newton Cavalcanti - *Inconfidência* - Tiradentes esquelético e alto, mas de barba e cabelos compridos, num estranho patíbulo que mais parece uma caixa, rodeado de militares com rostos de caveiras.

1982 - Abelardo Zaluar - *Inconfidência* - O triângulo em verde com o dístico.

1983 - Aluísio Carvão - S/título - Minas estilizada e o triângulo da bandeira inconfidente em vermelho.

1984 - Augusto Poteiro - *Inconfidência* - Inconfidência nordestina, popular, cenas da inconfidência e finalmente um Tiradentes tradicional sendo enforcado e esquartejado.

1985/86 - João Câmara - *Conjuração Mineira* - Imensa tela contendo cenas da conspiração, do enforcamento e do esquartejamento de um Tiradentes tradicional.

1989 - Yara Marquetti - *Inconfidência* - Tiradentes militar, sem barba e com cabelos curtos, a cavalo e sobre nuvens, levando uma bandeira.

Quadros sem datas:

Leopoldino Faria - *Resposta de Tiradentes à comutação da Pena de Morte*. Um Tiradentes tradicional, envelhecido, dorso seminu, iluminado, ouvindo com os outros conjurados a alteração da sentença. Provavelmente do século XIX.

Eduardo Sá - *Leitura da Sentença dos Inconfidentes* - Tiradentes tradicional, porém bem apresentável, ouvindo com os demais a sentença. Provavelmente início deste século.

Antonio Parreira - *Os Últimos Momentos de Tiradentes* - solitário, no alto do patíbulo, um Tiradentes tradicional mira o céu.

Sandro Donatello - *O Massacre de Tiradentes* - Partes do corpo do alferes estão em diferentes parte da tela vermelha, enquanto o dorso está apendurado num pau-de-arara. Anos 70.

OBS: Este levantamento foi feito com base nas reproduções e informações contidas nos livros:

COSTA, José. *Os pintores e o suplício de Tiradentes*. Rio de Janeiro : ALERJ, 1992.

NEVES, José Alberto Pinho (Org.). *Tiradentes*. Brasília : MEC, 1993.

## ANEXO C

### RELAÇÃO DOS FILMES CITADOS

1895, *A chegada do trem à la Ciotat (L'arrivée d'un train à La Ciotat)*, de Auguste e Louis Lumière;

1898, *O caso Dreyfuss (L'affaire Dreyfuss)*, de Georges Méliès;

1902, *A viagem à lua (Le voyage dans la lune)*, de Georges Méliès;

1909, *Inês de Castro*, de Eduardo Leite

1917, *O grito do Ipiranga*

1917, *Heróis brasileiros na guerra do Paraguai*

1917, *Tiradentes*

1917, *O mártir da liberdade*

1914, *Cabíria*, de Pastrone;

1929, *São Paulo, sinfonia de uma metrópole*, de Adalberto Kemmeny e Rodolfo Rey Lusting;

1938, *Alexandre Nevski (Aleksandr Nevskii)*, de Sergei Eisenstein;

1940, *Bismarck*, de Wofgan Liebeneiner;



1945, *Henrique V (Henri V)*, de Laurence Olivier;

1946, *La bataille du rail*, de René Clément

1946, *Paisà*, de Roberto Rosellini;

1955, *Land of pharaos*; de Howard Hawks;

1960, *El Cid*, de Anthony Mann;

1961, *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos;

1963, *Barravento*, de Glauber Rocha;

1963, *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues;

1964, *Os fuzis*, Rui Guerra;

1964, *Noite vazia*, de Walter Hugo Khouri;

1964, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha;

1964, *São Paulo S.A.*, de Luis Carlos Person;

1971, *Les camisards*, de René Allio;

1971, *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos;

1971, *O país de São Saruê*, de Wladimir Carvalho;

1971, *Pindorama*, de Arnaldo Jabor;

1971, *Inconfidência Mineira: sua produção*, de Jurandir Passos;

1972, *A marcha*, de Osvaldo Sampaio;

1972, *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade;

1972, *Independência ou morte*, de Carlos Coimbra;

1972, *Aguirre, a cólera dos deuses (Aguirre, der zorn)*, de Werner Herzog;

1975, *Chove sobre Santiago*, de Helvio Soto;

1976, *Xica da Silva*, de Carlos Diegues;

1976, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma souer  
et mon frère*, de René Allio;

1977, *O mártir da independência, Tiradentes*, de Geraldo  
Vietri;

1977, *Ladrões de cinema*, Fernando Coni Campos;

1977, *Tiradentes/Portinari*, de Fernando Coni Campos;

1977, *Ajuricaba*, de Oswaldo Caldeira;

1978, *O Tiradentes*, Paulo Jorge de Souza;

1978, *Perceval le Gallois*, de Eric Rohmer;

1981, *Reds*, de Warren Beatty;

1981, *O desaparecido (The missing)*, de Constantin Costa-  
Gavras;

1981, *Excalibur*, de John Boorman;

1981, *Conan, o bárbaro (Conan, the barbarian)*, de John  
Milius;

1982, *Bouvines*, Miklós Jancsó

1982, *Danton, o processo revolucionário (Danton)*, de  
Andrzej Wadja;

1982, *Pra frente, Brasil*, de Roberto Faria;

1982, *Menino do Rio*, de Antonio Calmon;

1983, *O estado de sítio*, de Constantin Costa-Gavras;

1983, *O bom burguês*, de Oswaldo Caldeira;

1984, *A história oficial*, de Luis Puenzo;

1984, *Nunca fomos tão felizes*, de Murilo Sales,

1984, *Menino do Rio*, de Lael Rodriguez;

1985, *Revolução (Revolution)*, de Hugh Hudson;

1986, *Rosa Luxemburgo (Rosa Luxenburg)*, de Margarethe von Trotta;

1987, *El Salvador, o mártírio de um povo*, de Oliver Stone;

1990, *Henrique V (Henri V)*, de Kenneth Brannagh;

1991, *JFK, a pergunta que não quer calar (JFK)*, de Oliver Stone;

1992, *1492: a conquista do paraíso (1492: the conquest of paradise)*, de Ridley Scott

1993, *A lista de Schindler (Schindler's list)*, de Steven Spielberg;

1993, *Um homem de fibra*, de Sérgio Toledo;

1994, *Lamarca*, de Sérgio Rezende;

1994, *A amada imortal (Unbeloved lover)*, de Bernard Rose;

1995, *Nixon*, de Oliver Stone;

1996, *Michael Collins - o preço da liberdade (Michael Collins)*, de Neil Jordan;

1996, *Baile perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas

1997, *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto;

1997, *A guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende;

1998, *Tiradentes*, de Oswaldo Caldeira.

## ANEXO D

### TIRADENTES NA MÚSICA BRASILEIRA

#### TIRADENTES

De Estanislau Silva, Décio Antonio Carlos e Penteado

Gravada por Elis Regina em 1971

#### Joaquim José da Silva Xavier

Morreu a 21 de abriu  
Pela independência do Brasil  
Foi traído e não traiu jamais  
A Inconfidência de Minas Gerais

Joaquim José da Silva Xavier  
Era o nome de Tiradentes  
Foi sacrificado pela nossa liberdade  
Esse grande herói pra sempre  
Dever ser lembrado.

## ANEXO E

### EXEMPLOS DE REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS

Figura 1: *O martírio de Tiradentes*, de Aurélio Figueiredo.

É a representação mais utilizada como modelo.

Figura 2: *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo. Outro dos modelos básicos.

Figura 3: *Tiradentes*, de Décio Villares. É o Alferes à semelhança de Cristo.

Figura 4: *Inconfidência Mineira*, de Glauco Rodrigues. Ele ironiza o mito ao fazer seu Tiradentes a partir do Cristo da Coluna, esculpido por Aleijadinho, e das cores da bandeira brasileira.

Figura 5: *Inconfidência*, de Abelardo Zaluar. Uma das representações da bandeira e do dístico inconfidentes durante a ditadura.

