

Guerra de Imagens: um estudo sobre as visões da História no Cinema Brasileiro entre 1968 e 1980

Carlos Eduardo Pinto de Pinto

Apresentação

Durante a década de 1970 no Brasil, os governos da ditadura civil-militar apresentaram significativo interesse pela produção cinematográfica, em particular pelos filmes históricos. Nessa mesma década, houve um *boom* de filmes sobre história. Postos esses dados um seguido ao outro, é de se esperar que se estabeleça imediata relação de causalidade. Os filmes produzidos teriam seguido o incentivo governamental, correspondendo à expectativa que a ditadura tinha em relação a esse gênero. Não foi bem assim. É preciso atentar primeiro para os termos *filme histórico* e *filme sobre história*, propositalmente empregados acima. Num primeiro momento, parecem expressões sinônimas. Contudo, o emprego de *filme sobre história* corresponde à necessidade de cunhar um termo que designe filmes cuja temática é a história, mas que formalmente não correspondem ao gênero¹ *filme histórico* (também conhecido como *épico histórico*) cunhado pelo cinema norte-americano. Na década de 1970, descontados documentários e adaptações literárias², restam dezesseis filmes brasileiros que tratam de história, entre eles: *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1970), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971), *Como era gostoso meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), *A guerra dos pelados* (Sylvio Back, 1971), *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), *Independência ou morte!* (Carlos Coimbra, 1972), *Aleleuia, Gretchen* (Sylvio Back, 1976), *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976), *Ladrões de cinema* (Fernando Coni Campos, 1977), *Anchieta, José do Brasil* (Paulo C. Saraceni, 1978) e *O caçador de esmeraldas* (Oswaldo de Oliveira, 1979). Desses, apenas *Independência ou Morte!* e *O caçador de esmeraldas* poderiam ser inseridos na gôndola “filme histórico”. Os restantes são filmes que negam a narrativa clássica, ou fazem

¹ O gênero se constitui de um conjunto de códigos narrativos associados a uma estrutura diegética de modo a conseguir extrair dessa estrutura seu máximo efeito.

² A exclusão dos documentários e adaptações se deve ao fato de sua análise exigir uma metodologia diferenciada e propiciarem outras reflexões.

uma paródia dela. O trabalho pretende mapear os mecanismos lingüísticos (cinematográficos) utilizados pelos *filmes sobre história* com o objetivo de criar sentidos. Nesse esforço de perscrutar a estética dos filmes se encontra também a busca do caráter político dessas opções estéticas. Na escolha mesma de uma narrativa diferente da narrativa clássica, se encontra um manifesto político. Na história do cinema brasileiro, a maioria desses filmes é encarada como filmes políticos, não raro como alegorias políticas. Neles, a história funcionaria como um disfarce para o presente. Assim, os cineastas/roteiristas poderiam tratar da realidade presente sem riscos. Embora não negue essa característica das obras, pretendo ir além. Os filmes funcionam como alegoria, tratam do presente, mas também são representações da história, do passado. Como demonstro, os filmes históricos (os clássicos), não obstante a intenção de retratarem fielmente um período histórico, também tratam do presente. E nem por isso deixam de funcionar como representação da história. Acredito que o mesmo se dê como os *filmes sobre história*. Apesar de assumirem uma perspectiva segundo a qual a história é acessória, não deixam de engendrar representações do passado.

O filme histórico clássico

O épico cinematográfico segue a mesma estrutura do épico literário ao acompanhar a trajetória de um herói em três momentos distintos. Primeiro, o herói está perfeitamente inserido em seu mundo, que se encontra em harmonia total. Em seguida, um elemento estranho – um personagem, um fenômeno natural ou social – chega a esse mundo trazendo a desordem. Esse é o ponto de ruptura, a passagem para a segunda etapa, em que o herói deverá iniciar sua viagem mágica, ou misteriosa, encontrando personagens e situações que lhe auxiliam no processo de autodescoberta (o reconhecimento de seu papel de herói). Nesse momento, o protagonista enfrenta provações seguidas até chegar ao clímax. Esse pode ser o confronto com um antagonista ou a conquista de algo que estava faltando, de qualquer forma é a solução para o problema inicial. A etapa final consiste em voltar para

casa, trazendo as dádivas alcançadas para transformar a realidade de seu grupo³. Cada uma das etapas corresponde, respectivamente, ao início, ao meio e ao fim de um épico histórico.

Para que o épico histórico funcione, ele precisa seguir a narrativa clássica norte-americana. O que caracteriza a narrativa clássica é sua transparência, obtida através de uma representação analógica, e sua linearidade. A narrativa clássica criou um código de encenação que tende a apagar os vestígios da construção do filme. A câmera deve ser utilizada de forma a sumir da consciência do espectador, devendo funcionar como seus olhos, mostrando o que é essencial para que a história seja contada. O espectador é guiado pelo espaço e pelo tempo, sempre sendo informado quando há mudança de um ou de outro. Há necessidade de que todos os espaços presentes na trama sejam reconhecidos pelo espectador. Também deve ocorrer dessa forma com a linearidade do tempo. Os filmes nem sempre obedecem à ordem início-meio-fim. No entanto, as trocas que podem acontecer nessa seqüência devem sempre ser indicadas e estar claras.

O épico histórico que correspondeu às expectativas ditatoriais foi *Independência ou morte!* (Carlos Coimbra, 1972), que estreou exatamente no dia 07 de setembro do ano em que se comemorava o sesquicentenário da independência política do Brasil. Embora não tenha sido produzida pela Embrafilme, empresa estatal de cinema, a obra pode ser considerada como uma representante legítima da visão oficial sobre a história, e a certidão de tal legitimidade é o telegrama elogioso escrito pelo presidente da República, convenientemente incorporado à campanha publicitária.

Para os representantes da ditadura civil-militar, *Independência ou morte!* não deveria ser um caso isolado. A década de 1970 traria a consolidação de uma política de incentivo⁴ a “filmes sérios”, que abarcavam três modalidades: além dos filmes históricos, os dramas psicológicos e as adaptações literárias. A proposta era moralizar o cinema, livrando o país

³ Cf. Joseph Campbell, *O herói de mil faces*. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

⁴ Tal incentivo se deu em forma de discursos isolados, num primeiro momento. O ministro Jarbas Passarinho, numa concepção ‘educativa’ do cinema, vai sugerir as filmagens das vidas de ‘homens como Borba Gato, Anhangüera, Paes Leme e outros Bandeirantes paulistas (...) para que nosso povo tome conhecimento dos heróis e episódios que fizeram o país’. Depois vieram políticas culturais bem estruturadas, em meados da década de 1970.

do incômodo representado pelas comédias eróticas (vulgarmente conhecidas como *pornochanchadas*). Principalmente no que se refere às adaptações literárias e aos filmes históricos, a política cinematográfica ditatorial deve ser inserida num horizonte mais amplo onde se encontra um projeto cultural que apresentava como um de seus principais elementos a preservação da memória nacional. Além do campo cinematográfico, o projeto visava os museus – espaços das musas, filhas de Mnemosine, a deusa da memória – e o patrimônio histórico⁵.

O filme histórico clássico serve aos propósitos ditatoriais porque seus protagonistas são heróis e a concepção de história que a narrativa clássica concebe é espetacular. Trata-se de um recorte temporal (início-meio-fim), localizado no passado, ao qual o espectador-voyeur tem acesso. A câmera, no filme histórico clássico, funciona como uma espécie de “máquina do tempo”, que transporta o espectador para o passado para que ele possa ver tudo “tal como aconteceu”, numa concepção rankeana – típica do século XIX – da história.

O filme sobre história

A geração que realizou a maior parte dos filmes sobre história durante a década de 1970 participou do Cinema Novo. Entre os integrantes do movimento, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Zelito Viana, Walter Lima Jr., Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, David Neves, Eduardo Coutinho, Arnaldo Jabor, Paulo César Saraceni, entre outros. Todos defendiam posição de esquerda, buscando uma identidade nacional autêntica de cinema e do homem brasileiro. Acompanhar suas reflexões teóricas sobre o cinema e a sociedade brasileira significa percorrer um caminho onde a história está presente de forma intensa. Ainda quando não produziam filmes sobre história, a noção que tinham de cinema era indissociável da história. Jean-Claude Bernardet enfatiza a dimensão escatológica do Cinema Novo, ao demonstrar que os filmes eram feitos com vistas a conscientizar o povo para que fizesse a revolução e tomasse o poder. A história era maleável, poderia ser imaginada e moldada através do cinema.

⁵ Cf. Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Após o golpe de 1964, ficou claro para a geração de cineastas, que a História não era tão maleável quanto pensavam. O AI-5 veio consolidar essa constatação. Cacá Diegues, por exemplo, afirmou sobre seu filme *Os herdeiros*: “Os herdeiros somos todos nós. Daqui pra frente tudo vai ser diferente, mas é preciso enterrar o passado, este morto fedorento, para poder pensar no que está se passando. Que me desculpem os sociólogos, os historiadores, os cientistas, mas eu não tive a intenção de provar nada⁶”. É significativo que Cacá Diegues pretenda enterrar o passado com um filme que foi classificado por alguns como um *épico histórico*. Caso fosse de fato um épico, na perspectiva em que trabalho aqui, *Os herdeiros* pretenderia ressuscitar o passado, não enterrá-lo. De fato, *Os Herdeiros* faz parte de uma série de filmes, muito presentes entre 1968 e 1972, que tratam de história de forma agressiva. No universo extremamente masculino que era o Cinema Novo, a história representava o feminino subjugado, que deveria seguir as diretrizes dos jovens revolucionários. Mas essa *mulher* voluntariosa acabou tomando outro rumo. A história os traiu. Os filmes desse período tentam entender esse movimento, mas não de forma objetiva, científica: são filmes passionais (muitas vezes racionalmente passionais, pois o paradoxo fazia parte do jogo). Filmes feitos por homens traídos, ainda apaixonados por quem os traiu.

Esses filmes seguem a narrativa moderna, assim descrita por Metz: a “câmera do cinema moderno não mais se esconde, mas participa abertamente do jogo de relações que dá estrutura aos filmes. Os atores não mais pretendem ignorar a presença do equipamento de filmagem e sua ação deixou de ser ‘mise-en-scène’ tradicional. Agora eles fazem o evento acontecer diante da câmera, de improviso, e encaram a objetiva dirigindo-se diretamente à platéia. Com isto e outras estratégias de comunicação, o cinema moderno distancia-se do cinema clássico e introduz na sua imagem e no seu som, tal como a vanguarda, uma série de índices que chamam a atenção do espectador para o filme enquanto objeto, procurando criar a consciência de que se trata de uma narração⁷”. A

⁶ Carlos Diegues, *Cinema Brasileiro: Idéias e Imagens*. Porto Alegre, Editora Universidade/ UFRGS/MEC/SESu/PROED, 1999, p. 7-8.

⁷ Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p.118.

utilização da narrativa moderna já é uma atitude política de recusa ao *status quo*. Essa narrativa, como já visto, tem o *pathos* do presente, rejeita encenações ilusionistas, espetáculos épicos. Dessa forma, a sua utilização permite aos cineastas construir um discurso sobre a história (e não uma narrativa ilusionista da história), declaradamente contemporânea à produção. Enquanto a narrativa clássica no filme histórico joga com a ilusão de que a câmera pode viajar até o passado e filmar os “fatos tal como aconteceram”, a narrativa moderna joga com a ideia de um discurso construído no presente sobre o passado, o que leva o espectador a refletir sobre o que assiste, sem se entregar à emoção dos espetáculos glamurosos dos épicos.

Em muitos desses filmes quase não se reconhece a presença de personagens com uma psicologia definida. Vemos *personas* que representam extratos da sociedade: um é o governo, outro a imprensa, outra a mulher, outro o povo e assim por diante. A sensação de que essas *personas* se apresentam em palcos (os “palcos da história”?) é dada pelo plano geral muito presente, pela presença de palcos diversos nas diegeses (presentes fisicamente, como em *Os Herdeiros e Anchieta*, *José do Brasil* ou implicitamente, quando os atores declamam textos para uma câmera em plano aberto, como em *Os Inconfidentes* e *Ladrões de cinema*). Nos palcos, as *personas* discursam (falando diretamente para a câmera/público), se debatem, rastejam, se desesperam diante da história.

Segundo Umberto Eco⁸, há três possibilidades de arte crítica:

1. utilizar os códigos de domínio público para veiculação de conteúdos críticos à sociedade que forjou esses códigos;
2. destruição dos códigos vigentes e formulação de outras modalidades de discurso;
3. nem usar nem destruir as convenções, mas “parodiar”;

Nessa perspectiva, por tudo que já foi tratado até agora, é fácil perceber que os filmes sobre história se inserem na segunda opção. Rejeitam os códigos da narrativa clássica. Fazem política de negação. Existem alguns filmes, no entanto, que se relacionam

⁸ Cf. *idem*, p119.

com o item três. São filmes que usam as regras do gênero *épico histórico* na aparência, mas fazem comédia com os códigos do gênero. É o caso de *Xica da Silva* e de *Como era gostoso o meu francês*. O diálogo que os filmes estabelecem com as chanchadas (e com as pornochanchadas) é a pista para isso. A Atlântida, responsável pela criação da chanchada, produziu em 1952 um filme manifesto, *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle). O filme pode ser considerado *manifesto* porque resume as pretensões do gênero e porque responde à Vera Cruz, empresa que pretendia produzir filmes brasileiros nos moldes *hollywoodianos*. Segundo a Atlântida, a única forma de se fazer filmes históricos no Brasil era a paródia histórica. No argumento do filme, Cecílio B. De Milho (uma paródia de Cecil B. DeMille, diretor de pomposos filmes históricos) diante da intenção de filmar a história de Helena de Tróia, se vê às voltas com a única possibilidade realista de levar o projeto adiante: uma versão carnavalizada. A análise de João Luiz Vieira é precisa não só em relação a esse filme especificamente, mas também na compreensão de como o filme histórico foi encarado durante todo o percurso do cinema brasileiro até então: “É óbvia a referência à seriedade dos temas históricos, característicos da imutabilidade do passado, de coisas antigas e mortas, próprias de uma elite intelectual e não do povo. Segundo a ótica bastante particular encontrada na maioria dessas comédias, há uma articulação inevitável da oposição entre “popular” e “cultura de elite”. Aqui, o presente e o passado são identificados como pertencentes, o primeiro, à cultura popular e, o segundo, à cultura de elite⁹”.

Xica da Silva é a paródia do herói histórico. Paródia porque é heroína (mulher) e negra – o que não estava nos planos da ditadura. As únicas mulheres citadas por Jarbas Passarinho¹⁰ são Joana Angélica (freira) e Maria Quitéria (guerreira). Ambas dispensam seus atributos sexuais: a primeira pelo celibato exigido pela Igreja Católica, a segunda porque precisa encobrir seu sexo para lutar no exército. Xica é mulher, é fêmea. É sensual. Sexual. O filme pode ser considerado, na aparência, uma saga no estilo “ascensão e queda de...”. Mas, quando a *ascensão e queda* é de uma escrava que se torna rainha, a subversão

⁹ João Luiz Vieira, *A chanchada e o cinema carioca*, in Fernão Ramos (org), *História do cinema brasileiro*, São Paulo, Círculo do Livro, 1987, pp.165-167.

¹⁰ Cf. nota 4.

se dá. Por mais distante que esteja do triunfo total, Xica triunfou por algum tempo de sua biografia. O que já é muito.

Como era gostoso o meu francês brinca com as pornochanchadas já no título com referências eróticas. A antropofagia, ritual religioso praticado pelos tupinambás, pode ser confundida com um ato sexual. Essa relação entre um fato histórico que se transforma em *piada* se repete em todo o filme. É comum aparecerem textos de cronistas coloniais sobre a relação dos índios com os brancos. Logo após a aparição desses textos, o que eles narram é encenado, mas seguindo a clave da comédia. Não raro a transgressão do texto não se dá de forma explícita, sendo necessário estar atento para perceber as diferenças entre o escrito e o filmado. Essa sutileza confere aos quadros o tom irônico que marca todo o filme. Os documentos escritos – esteio da história séria, detentora da verdade – são contrapostos ao tom cômico das imagens. Assim, em vez de seguir a fórmula do filme histórico clássico (filmar a história *tal como aconteceu*), *Como era gostoso...* parece *envenenar* o texto, suposto testemunho fiel do passado, com as imagens, (re)criadoras infiéis do passado.

Reflexões finais

Levar a história ao cinema é um ato político, ainda quando se reveste de uma inocente capa de objetividade. Encenar o passado *tal como aconteceu* é moldar um presente, decorrente daquele passado. As ditaduras sabem disso muito bem. Já negar a possibilidade de reconstituir o passado sem passar pelas convicções do presente era um dos motores dos *filmes sobre história*. Uma guerra de imagens se estabelecia. Tratava-se de conseguir plasmar imagens do passado/presente que não se coadunassem com aquelas desejada pela ditadura. E de fazer com que os filmes chegassem às telas, driblando a censura e a crítica especializada. A primeira era instrumento de coerção estatal e a segunda se inclinava mais pelo épico histórico do que pelas experimentações do cinema moderno. Daí que esses filmes serem pouco conhecidos, com raras exceções. Não poderia ser diferente, pois o grande público – responsável pela memória do cinema – se inclina mais pelos espetáculos históricos. Aliás, hoje esses voltam às telas com grande força, no contexto nacional e internacional. Isso pode ser indicativo de algo...