



PERSPECTIVAS DOS FILMES DE RECONSTITUIÇÃO HISTÓRICA NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 70

Miriam de Souza Rossini*

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Miriam29@terra.com.br

RESUMO: Este texto pretende discutir alguns aspectos teóricos relacionados à problemática do cinema-história, tendo como objeto específico de estudo as tendências dos filmes de reconstituição histórica feitos no Brasil a partir dos anos 70. Esse gênero de filme será abordado enquanto espaço de representação de memória e de identidade cultural de uma nação, e enquanto representante das diferentes tendências historiográficas sobre os assuntos retratados. Daí os constantes conflitos a que está sujeito e as diferentes interpretações que suscita. Essa discussão é tributária da minha pesquisa de doutorado, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, sob orientação da Professora Doutora Sandra Jatahy Pesavento, no âmbito da História Cultural.

PALAVRAS-CHAVE: História Cultural – Cinema – História – Cinema brasileiro dos anos 70.

ABSTRACT: This text aims to discuss some theoretical aspects related to the problem of cinema-history, taking as specific object of study the trends of films about historical reconstitution made in Brazil from the 1970s. This kind of film will be addressed as an area of memory representation and cultural identity of a nation, and also as a representative from the different historical trends depicted on the subjects. Hence the constant conflict which it is subjected and the different interpretations that it raises. This discussion is dependent on my doctorate research, carried out with the Program of Post-Graduation in History of UFRGS, under orientation of PhD Professor Sandra Jatahy Pesavento, from the Cultural History ambit.

KEYWORDS: Cultural History – Cinema – History – Brazilian cinema from the 1970s.

1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O FILME DE RECONSTITUIÇÃO HISTÓRICA

Retratar 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 – conceito que, segundo Pesavento,¹ implica estar no lugar de algo a fim de dar a ver uma

* Professora do Departamento de Comunicação e do PPG em Comunicação e Informação da UFRGS. Pesquisadora do CNPq.

¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 35.

ausência –, estes filmes também acabam se inserindo nas disputas simbólicas (e às vezes nem tão simbólicas) que existem acerca 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.

Tão logo o cinema nasceu, em 1895, mostrou-se um meio eficiente de documentar fatos e de immortalizar a imagem de governantes e seus atos políticos. Foi utilizado ainda para registrar as lutas nos campos de batalha, os avanços científicos, os contatos entre os povos, dando-nos a primeira visão de um mundo globalizado. Fixando na tela todos os dramas e os eventos, todas as emoções e o divertimento, o cinema – fosse ele ficcional ou documentário – transformou-se no “espelho da alma, espelho do mundo” como disse Robert Mandrou,² em 1958, num dos primeiros 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; isso porque todo cineasta que se propõe a trabalhar com eventos que efetivamente ocorreram precisa partir de alguma base histórica. Nasceu, assim, um dos gêneros narrativos mais prolíficos da indústria cinematográfica: o filme de reconstituição histórica. Conforme defini em outro trabalho,³ o que se compreenderá neste texto como filme de reconstituição histórica é aquela produção:

- localizada propositalmente no passado, ou seja, numa época anterior àquela em que o filme está sendo produzido;
- que tenha por finalidade reconstituir um fato histórico, ou uma situação histórica, ou a biografia de alguém que teve existência real;
- que seja apoiado em pesquisa histórica, a fim de se manter um mínimo de coerência com o já documentado.

² MANDROU, Robert. Histoire et cinéma. *Annales E.S.C.*, Paris, n. 1, p. 140-149, janvier/mars, 1958.

³ ROSSINI, Miriam de Souza. *As marcas do passado*. O filme histórico como efeito de real. 1999. Tese. (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

No entanto, como nenhum filme pretende ser uma aula de história, o que se percebe é uma maior liberdade no tratamento dos fatos a fim de preservar a eficácia narrativa no campo cinematográfico.

É o que se deduz da afirmação do cineasta norte-americano Oliver Stone,⁴ conhecido por fazer vários filmes de reconstituição histórica. Para ele, o cinema possui maior liberdade para ousar na explicação do passado; pela 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, o cineasta afirma ao historiador Mark Carnes que o entrevistou para o livro **O passado Imperfeito** (1997): “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?”⁵

Outro aspecto que se observa em relação aos filmes de reconstituição histórica é que seu modelo estético e narrativo também possui história. Até os anos 60, a estética audiovisual e a narrativa desses filmes coadunavam-se com aquilo que se chama de cinema clássico. Narrativamente, eles usam como fonte a história oficial de cada nação, o que lhes dá uma aparência bastante formal e didática; já a ação se desenvolve dentro de uma estrutura narrativa com início, meio e fim delineados, objetivando facilitar para o público a compreensão dos conteúdos que se quer transmitir, e dessa forma promover sua identificação com o conteúdo proposto. Visualmente, esses filmes costumam apresentar uma aparência limpa, com montagens invisíveis que não distraiam o espectador; o mesmo se observando na parte sonora do filme. Em geral, tudo é bonito e organizado. O modelo estético e narrativo desses filmes reforça aquilo que se chama de efeito de real, ou seja, são filmes que buscam apagar para o espectador o processo de construção do discurso fílmico. Com isso, como explicam Aumont e Marie,⁶ se tem a impressão de que aquilo que está sendo visto existiu no real.

⁴ Diretor, entre outros, de **El Salvador, o martírio de um povo** (1987); **JFK** (1991); **Nixon** (1995).

⁵ CARNES, Mark C. (Org.). **Passado imperfeito: a história no cinema**. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 307.

⁶ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

Pierre Sorlin⁷ 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, eles 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 televisão com suas grandes reportagens, e pela renovação do documentário. Imagens ficcionais misturaram-se a cenas reais, procurando criar para o filme uma nova forma de dizer: “baseado em fatos reais”. A outra influência vem das mudanças no campo historiográfico. Apoiando-se na história oral e em novas fontes, os cineastas também deixaram de mostrar o passado como algo pronto para o consumo; adotaram uma postura mais investigativa e que propunha outros ângulos para se olhar o já acontecido.

Conforme um maior número de personagens históricos foi conquistando seu espaço social e historiográfico, 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, e a traçar a biografia de personalidades menos conhecidas do grande público, mas cujas ações contrastaram com sua época. É o caso de **A batalha de Argel**, 1965, do cineasta italiano Gillo Pontecorvo que retratou a luta dos argelinos pela liberdade, no século XX, usando técnicas que dão à narrativa um grande realismo.

Por outro lado, para os assuntos “mais convencionais”, procuraram-se fontes de outra natureza, mais intimistas do que os livros didáticos, como diários, cartas, livros de memórias. Assim, menos oficialista, o filme histórico pós-anos 60 permite-se, inclusive, a abordar de modo ambíguo 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, e interesses variados nesses eventos históricos passam a ser ressaltados.

Pierre Sorlin, entretanto, desconfia também desse tipo de filme histórico, pois ele facilmente acostuma o espectador a uma “emotiva, simples, e freqüentemente

⁷ SORLIN, Pierre. **Cines europeos, sociedades europeas – 1939-1990**. Barcelona: Paidós, 1996, p.166-167.

comovedora visão do passado”.⁸ O passado transforma-se muitas vezes 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 que contextualize os eventos abordados.

Em geral, as emoções mais do que as ações são a implicação desse tipo de filme. Sai-se, assim, de um filme de reconstituição histórica que tratava basicamente dos atos dos grandes heróis do passado, para outro que busca vislumbrar o “interior”, as sensações, os pensamentos e desejos desses personagens, seja para encontrar uma explicação (ou uma justificativa) para as suas atitudes, seja para recriar a atmosfera em que vivia o personagem.

Essas recriações do passado são, em geral, 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 desse tipo de filme, muitas vezes, questões políticas, econômicas ou quaisquer outras que tirem tais 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 quase sempre à mercê de suas fragilidades psicológicas e do seu caráter titubeante ou impulsivo, dependente dos conselhos e determinações de outrem. Do herói onipotente, passa-se para um ser fragilizado, sem tanta independência ou vigor para agir. Nesse sentido, 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, que mostram essa diferença de caráter entre as duas representações de um mesmo personagem histórico.

Podemos perceber, então, esses dois principais modelos de filmes históricos: um que se baseia na história oficial e factual, procurando reconstruir o passado tal qual se imagina que ele tenha sido; e outro 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, esses dois modelos de filme histórico não pretendem ser “fiéis” a uma reconstrução do passado. O mais importante num filme,

⁸ SORLIN, Pierre. **Cines europeos, sociedades europeas – 1939-1990**. Barcelona: Paidós, 1996, p. 171.

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”.⁹ E esse 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 filme histórico, pois ele não é feito inocentemente. Um exemplo esclarecedor é o filme **O que é isso, companheiro?**, 1996, 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 quantos vivenciaram os fatos narrados. As críticas mais veementes, porém, não foram feitas às liberdades históricas propostas pelo roteiro, mas ao posicionamento que o diretor assumiu diante daquele momento passado. Torturadores e seqüestrado (o embaixador americano) 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, dentro do padrão do cinema clássico. Uma opção desse porte no plano narrativo e estético reflete, com certeza, uma opção anterior no plano ideológico.¹⁰ E se o filme perdeu o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, acabou ganhando um livro,¹¹ produzido por jornalistas e historiadores, dedicado a combater as representações propostas pelo filme, pois elas apresentam o passado de uma forma unilateral.

Esse 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 diretor não pode se furtar a algum compromisso com a verdade, pelo menos “o espírito do que de fato ocorreu”¹² precisa ser respeitado, diz a autora – embora eu acredite que o espírito do que ocorreu mude de ângulo de acordo com os personagens

⁹ ENTREVISTA DE John Sayle. In: CARNES, Mark C. (Org.). **Passado imperfeito: a história no cinema**. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 307.

¹⁰ Ver: ROSSINI, Miriam de Souza. Rebeldes nas telas: um olhar sobre filmes de reconstituição histórica dos anos 90. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 3, n. III, p. 1-16, jan./fev./março de 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/14%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20MROSSINI.pdf>>

¹¹ REIS FILHO, Daniel Aarão et al. **Versões e ficções: o seqüestro da história**. 2 ed. Ampliada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

¹² SALÉM, Helena. Filme fica em débito com a verdade histórica. In: *Ibid.* p.49.

históricos que enfocamos, e muitas vezes com o tempo que passa.¹³ O historiador Daniel Aarão Reis Filho é ainda mais incisivo na necessidade da crítica ao filme de reconstituição histórica. Para ele, a “ficção é frequentemente mais poderosa, para a apropriação da memória de uma época, do que os tratados sociológicos e históricos mais sérios”.¹⁴

A afirmação de Reis Filho, embora pertinente, permite-nos perceber o tipo de discriminação contra fontes de caráter criativo, em especial contra a imagem audiovisual. Daí ele referir-se à seriedade dos trabalhos acadêmicos, dando a entender que os trabalhos artísticos são pautados pelo seu oposto, ou seja, pela falta de seriedade que seria a base da criatividade. O autor encobre, assim, que na atividade do historiador também existe uma dose de mediação criativa para compensar lacunas documentais, como afirma George Duby em um texto onde reflete sobre a diferença de se escrever um texto para ser lido e outro para ser visualizado.¹⁵ Há ainda que enfatizar que o trabalho de seleção e organização de fatos cria uma realidade trespassada igualmente pelo ficcional, pois, mesmo que um historiador não admita, seu trabalho é a sua interpretação sobre um objeto determinado que material e temporalmente não existe mais. E embora nos acerquemos de um evento, munidos de teoria e metodologia, nossa subjetividade nos guiou em todas essas escolhas.

A propósito dessa discussão, Sandra Pesavento, ao analisar as teorias de Paul Veyne e de Hayden White, afirma: “Tal como na criação literária, o historiador também organizava um enredo na composição da sua narrativa, com a diferença de que o romancista inventava os fatos e o historiador os achava nas crônicas e nos materiais de arquivo”.¹⁶ Já, a partir de Paul Ricouer, ela acrescenta: “O texto do historiador tem, pois, uma pretensão à verdade e refere-se a um passado real, mas toda a estratégia narrativa de reconfigurar essa temporalidade já transcorrida envolve representação e reconstrução”.¹⁷

¹³ Para isso, é interessante ver o depoimento dos militares sobre a ditadura: D'ARAÚJO, Maria Celina; SARES, Gláucio Ary; CASTRO, Celso. (Orgs.). **Os anos de chumbo**: a memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro : Relume-Dumará, 1994.

¹⁴ REIS FILHO, Daniel Aarão. **Versões e ficções**: o seqüestro da história. 2 ed. Ampliada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 106.

¹⁵ DUBY, Georges. L'historien devant le cinéma. **Le Débat**, Paris, n. 30, p. 81-85, maio de 1984.

¹⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 35.

¹⁷ Ibid., p. 37.

Por outro lado, se afirmamos que a história tem sua parcela de ficcionalidade, pois é uma narrativa construída sobre algo que temporalmente não existe mais, embora materialmente deixe seus traços, 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. Por isso, um filme baseado em um evento verídico não pode se furtar completamente a essas 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 trabalhar com esse real é agregar-lhe sentidos. Ao mesmo tempo, sobre esse diretor, agem as injunções da sua época, da sua realidade histórica, e tudo isso deixará marcas nesse gênero filmico.¹⁸ É o que procuraremos ver em relação ao filme de reconstituição histórica feito no Brasil durante os anos 70.

1.2 – O FILME DE RECONSTITUIÇÃO HISTÓRICA NO BRASIL

No Brasil, as tendências estéticas e narrativas dos filmes de reconstituição histórica seguem aquelas observadas no cinema mundial. Assim, nos anos 30, o filme **Inconfidência Mineira**, de Carmem Santos mantém os padrões do cinema clássico (pelo que se percebe dos fragmentos que sobraram), enquanto **Tiradentes** de Oswaldo Caldeira, feito nos anos 90, segue a tendência dos filmes que buscam compreender a subjetividade do personagem histórico, muito mais do que sua ação histórica. Nos anos 60 e 70, também observamos a inclusão de novos personagens históricos no espaço filmico: **Ganga Zumba**, 1964, **Xica da Silva**, 1976, e **Quilombo**, 1984, todos de Cacá Diegues, buscam retratar aspectos da escravidão no Brasil.

No entanto, segundo Jean-Claude Bernardet, até os anos 70, o filme histórico era espontaneamente praticado no País, ou seja, ele era produzido segundo a vontade do realizador, por um interesse pessoal seu em determinado assunto ou em algum personagem histórico. Após aquela data, o filme histórico recebe a chancela, o patrocínio do regime militar e passa a resultar “de determinadas pressões políticas e administrativas”.¹⁹ Isso porque o Estado pretendia fazer frente à crescente produção das

¹⁸ Ver: ROSSINI, Miriam de Souza. O cinema e a história. Ênfases e linguagens. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam Souza. **Narrativas, imagens e práticas sociais**. Percursos em história cultural. Porto Alegre: Zouk, 2008.

¹⁹ BERNARDET, Jean-Claude et al. **Anos 70**. Cinema. Rio de Janeiro: Edição Europa, 1980, p. 49.

pornochanchadas, e ao mesmo tempo abrir um novo espaço para o tipo de propaganda ufanista e nacionalista veiculada na época. Para os militares, não interessava apenas censurar os filmes; era preciso também reorientar a produção cinematográfica, e o filme histórico embasado em temas considerados “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 esses 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,²⁰ o cineasta sempre consegue achar uma forma de contornar a ideologia dominante e fazer-se denunciador da opressão, mesmo a partir de um 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 produzido nos anos 70, que assim participou da intrincada luta simbólica contra a ditadura civil-militar.²¹ Outras leituras 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?

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, antes desse período, nunca se fez tantos filmes históricos no Brasil, ou se buscou representar tanto a realidade do País. Talvez os cineastas acreditassem que assim

²⁰ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: _____. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 79-115.

²¹ Ver: ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**. O filme histórico como efeito de real. 1999. Tese. (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

poderiam manter viva a memória das atrocidades e das dificuldades que as gentes de todas as classes enfrentaram durante a repressão, em especial após o AI-5.

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 Berstein²² 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. Historiadores também podem aparecer nos créditos como consultores. 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. O cineasta, por sua vez, ancorado na autoridade da História, 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 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, compunha 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 costumavam ser analisados a partir de um

²² BERSTEIN, Serge. Points de vue sur les rapports de l’histoire et du cinema. **Cahiers de la Cinémathèque**, Perpignan, n. 35-36, p.11-13, automne, 1982.

modelo teórico marxista. Segundo Jean-Claude Bernardet,²³ 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. 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, conforme explicamos antes.

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 EMBRAFILME, eles conseguiram muitas vezes diversificar a visão oficial da história. São exemplos disso o teatralizado **Xica da Silva**, 1976, de Cacá Diegues, e **Ladrões de Cinema**, 1977, de Fernando Coni Campos, que revisitava a história de Tiradentes a partir de um bloco de carnaval carioca e utilizando uma estética do cinema marginal brasileiro.²⁴ A alegoria, a metaforização e o deslocamento das situações atuais para o passado eram procedimentos narrativos e estéticos comuns nestes filmes, e que permitiam aos cineastas escapular ao projeto militar para o filme histórico e apresentar versões diferentes da história oficial.

Apesar disso, eles não conseguiam fugir totalmente do estilo heróico, o que não é difícil de se entender, pois os cineastas 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,²⁵ 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 esse livro perdeu a proeminência entre alunos e professores apenas a partir dos anos 70. Tais dados nos permitem imaginar que possivelmente cineastas e críticos do período tratado também tenham estudado nesse 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

²³ BERNARDET, Jean-Claude et al. **Anos 70**. Cinema. Rio de Janeiro: Edição Europa, 1980, p. 50.

²⁴ Ver: ROSSINI, Miriam de Souza. Os usos imagéticos da Inconfidência Mineira no Brasil dos anos 70. **Revista da SBPH**, Curitiba, v. 18, n. 18, p. 141-147, 2000.

²⁵ MELO, Ciro Bandeira de. A Inconfidência Mineira nos livros de 1º Grau. História para milhões. **Análise e Conjuntura**, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, v. 4, n. 2-3, p. 95-105, maio/dezembro, 1989.

críticos mais conservadores que desejavam um cinema realmente “fiel” ao passado, reconstituindo com perfeição e requinte 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 (e também uma boa parcela do público!) 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. Para perceber isso basta citarmos o exemplo ícone da década, e aplaudido pelos militares: **Independência ou Morte**, 1972, de Carlos Coimbra. Ao longo de muitos anos, esse filme foi reprisado na televisão como um exemplo pedagógico a ser apreendido pelas futuras gerações de brasileiros.

O diretor de cinema no Brasil 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, frequentemente, não oferece tensões narrativas ou estéticas, nem propicia maiores questionamentos ao espectador em relação à abordagem do tema). 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

cinasta (papel que eu acredito deveria ser ocupado também pelo historiador no que se refere ao filme de reconstituição histórica). 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 essa era uma pressão a mais que os cineastas sofriam na realização de seus filmes de reconstituição histórica.

Havia, ainda, uma outra pressão que precisa ser analisada. Era a da própria formação dos jovens cineastas do período, que eram embalados pelas propostas políticas do PCB e pelas idéias desenvolvimentistas e nacionalistas do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o ISEB. Muitos dos cineastas brasileiros 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”. Pedro Simonard, ao analisar o que ele chama de geração do cinema novo, afirma:

Desde o início era possível perceber-se em suas discussões uma enorme vontade de ‘botar a mão não massa’, de produzir filmes compromissados com a realidade cultural brasileira. Esse grupo utilizou todas as armas disponíveis para alcançar seu intento. Sua grande união em termos de princípios gerais – não se pode falar de um programa de ação, devido à grande heterogeneidade entre os membros que compunham esse grupo – foi fundamental para o enfrentamento dos ‘inimigos’, fossem eles parcelas da crítica de cinema encasteladas na grande imprensa, ou representantes de um modelo de cinema que produzia os filmes brasileiros de então: chanchadas e produções da Vera Cruz.²⁶

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 é gerador de lucro para o distribuidor e para o exibidor). O regime militar, interessado em penetrar junto às classes médias, que era para quem, em última análise, os jovens cineastas do período 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 Lei vários pedidos do meio cinematográfico.

²⁶ SIMONARD, Pedro. **A geração do cinema novo**. Para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, p. 46-47.

Com isso, criou-se uma cumplicidade entre Estado e cineastas,²⁷ pois estes acabaram de certa forma comprometidos com o novo regime. Bem ou mal, era esse 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 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.²⁸

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 só recentemente passamos a ter uma produção de filmes políticos que denuncia frontalmente a ditadura, como **Batismo de Sangue**, 2006, de Helvécio Ratton.

Apesar dessa crítica, é possível perceber que foi esse uso que os cineastas fizeram da história nos anos 70 que resgatou esse gênero cinematográfico no Brasil, e acabou rompendo com o preconceito que havia. Tanto é que nos anos 90, quando os discursos sobre a globalização e a consequente perda das identidades locais/nacionais se propagaram, foi na história que muitos cineastas brasileiros buscaram o argumento para seus filmes.²⁹ Esta história, que começa com **Lamarca**, 1994, de Sérgio Rezende, tem

²⁷ 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.

²⁸ Ibid., p. 46.

²⁹ Ver: ROSSINI, Miriam de Souza. Rebeldes nas telas: um olhar sobre filmes de reconstituição histórica dos anos 90. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 3, n. III, p. 1-16, jan./fev./março de 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/14%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20MROSSINI.pdf>>

mostrado muitas e variadas facetas desde então, e ainda tem uma longa jornada pela frente.



www.revistafenix.pro.br