

Seqüência IV

A memória gera a história e dela se alimenta

Num tempo...
Página infeliz da nossa história,
Passagem desbotada na memória
Das nossas novas gerações.

(*Vai passar*, Chico Buarque de Hollanda, 1983)

Cena 4.1: se não me falha a memória

Um elemento muito presente nos filmes sobre história produzidos entre 1968 e 1980 é a memória. Num primeiro momento, acreditei que essa presença pudesse ser tratada como pequena parte de algum dos capítulos anteriores tendo como subtítulo *As tensões entre história e memória*. Ao começar a refletir, no entanto, percebi que havia material para fazer um único capítulo. Isso porque intuí, num dado ponto das pesquisas, que a memória não fazia parte desse trabalho somente porque – além da história – era matéria dos filmes estudados. Ela estava presente porque esse trabalho lida com material sem memória. Ou de memória fraca. Não posso recorrer aqui a fontes verificáveis. Não faço, nessa introdução, referência a qualquer pesquisa ou estudo sobre o tema. Recorro apenas a minha própria memória, a qual, por antecipação ao que tratarei aqui, faço questão de respeitar. Minhas memórias apontam para um esquecimento quase total desses filmes. Quando me perguntam o tema de minha pesquisa de mestrado e falo que trabalho com filmes históricos produzidos durante a ditadura militar, ouço invariavelmente: *Ah, aquele filme em que o Tarcisio Meira faz o D. Pedro I* (alguns chegam a levantar o braço para repetir o gesto de erguer a espada...). Invariavelmente, respondo que sim, mas não só. E faço uma lista dos filmes aqui tratados. Os únicos que recebem em resposta um balançar leve de cabeça indicando reconhecimento são *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976) e *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1972) que, apesar de não ser analisado, faz parte do conjunto. Não digo que isso tenha acontecido sempre.

Quando converso com estudantes de cinema, geralmente há um reconhecimento maior dos filmes. Mas só eles. Mesmo o público de cinema universitário (para diferenciar do grande público) desconhece meu objeto. É por esse motivo que quando leio Ismail Xavier¹ afirmar que a “faixa do filme histórico, ou gerou obras anêmicas não-festejáveis, ou adquiriu maior significado quando o cineasta soube nela introduzir a reflexão, a crítica ou o humor irreverente. Ou seja, [que] não tivemos, por essa via, um forte cinema fascista” minha tendência é discordar. *Independência ou morte*, ainda que anêmico, foi festejado em 1972 e continua a ser reverenciado pela memória. Sim, é uma reverência cínica, porque a memória não é boa. Mas ainda assim, memória. E não é coincidência o fato de ter sido *adotado* pelo governo de Médici.

Está certo: não tivemos um forte cinema fascista, no sentido de garantir a realização de filmes ufanistas. A produção da Embrafilme, como afirmei no capítulo anterior, não garantiu esse resultado. Porém, havia um esquema sofisticado de rejeição das obras que não se coadunavam com as propostas governamentais. E não me refiro apenas à censura, mas também às críticas e aos sistemas de distribuição dos filmes. Não significa que cada um desses elementos fosse monitorado pelos governos ditatoriais. No entanto, percebo que, por motivações e vias diferentes, cada um deles contribuiu para o esquecimento dos filmes. E sei também da importância da linguagem moderna para esse fim.

Procuro cercar a memória por dois meios. Por um lado, desejo entender qual memória era resgatada nos filmes. Uma vez que memória e história estão ligadas de forma intrínseca, é comum que a matéria para um filme sobre história possa ser, muitas vezes, a memória. Por outro lado, pretendo entender que mecanismos faziam desses filmes *arte da memória* e quais eram as redes sociais mantenedoras dessa memória.

Para perseguir a memória, estudo dois filmes que têm nela – e nas suas relações com a história – esteio para seus roteiros. *Os herdeiros*, de Carlos Diegues, filme de 1969. E *Coronel Delmiro Gouveia*, de Geraldo Sarno, de 1977. Quase dez anos separam as duas obras. E, em sua diegese, mais de sessenta anos de história do

¹ Ismail Xavier, *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo, Paz e Terra, 2001, pp. 90 e 91.

Brasil são narrados/lembrados/inventados. *Coronel Delmiro Gouveia* é uma história que se inicia em 1900 e *Os Herdeiros* vai até 1964. Como forma de exercício de memória, não recorro a citações precisas de trechos dos filmes. Assisti aos filmes e fiz observações e anotações, mas não recorri a elas no momento de escrever. Portanto, o que aparece aqui é apenas o que lembro e da forma como lembro.

Cena 4.2: um caso de esquecimento, talvez

Assisti pela primeira vez, no ano 2000, ao filme *Coronel Delmiro Gouveia*,² uma produção de 1977 que gira em torno de um personagem da história do Brasil sobre o qual até aquele momento não conhecia quase nada, a não ser o fato de que havia sido citado num discurso de Jarbas Passarinho, em 1971³. Saí da sala de cinema com a impressão de saber mais sobre o coronel Delmiro Gouveia. Afinal, essa é uma das características do cinema – não necessariamente a principal, mas ainda assim importante: a de se apresentar como espaço onde assuntos diversos se dão a conhecer.

De tudo que fiquei sabendo sobre o coronel, o que mais importa nesse momento – para uma reflexão em torno de esquecimento – é a forma como se deu sua morte. Não deixa de ser curioso que tenha elegido justamente esse ponto. Harald Weinrich indica a morte como “o mais poderoso agente do esquecimento⁴”. Contudo, nos lembra o autor, devido aos inúmeros esforços dos seres humanos em conter o esquecimento dos mortos, ela não é onipotente⁵.

Através de um recurso narrativo simples, Geraldo Sarno me fez acreditar que o coronel havia sido assassinado a mando dos donos da fábrica de linhas *Machine*

² O roteiro também é de Geraldo Sarno junto com Orlando Senna. Sobre outras informações a respeito do filme, conferir a ficha técnica ao final do trabalho.

³ Caso o leitor(a) também careça de informações sobre a vida do coronel, aviso que não terei pressa em apresentar aspectos biográficos. Esses surgirão quando forem necessários à análise. Ao final da leitura desse trabalho, se ainda persistirem dúvidas, recomendo o filme de Geraldo Sarno, disponível em vídeo.

⁴ Harald Weinrich, *Lete: arte e crítica do esquecimento*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001, p. 49.

⁵ Numa das análises mais interessantes do livro, Weinrich observa que no Inferno e no Purgatório de Dante a necessidade de não ser esquecido é grande, por se tratar de motivo de alívio até mesmo para os que foram condenados à eternidade do Inferno. No Purgatório esse fato ganha contornos especiais, pois lá o tempo de espera poderia ser abreviado através da interseção dos santos, que só se lembrariam dos mortos através da memória dos vivos.

Cottons, concorrente inglesa de sua Fábrica da Pedra, a qual havia conseguido tomar conta do mercado brasileiro e parte do latino-americano durante a primeira guerra mundial. Em 1917, o truste inglês consegue retomar o mercado argentino, uruguaio, chileno e peruano, exigindo também o brasileiro. Diante da resistência tácita do Coronel, teria entrado em cena a força bruta, tão comum no Nordeste brasileiro (embora, em tempos de guerra mundial, a violência não fosse apenas caso de localismos). O recurso utilizado para filmar a cena do assassinato do coronel foi o seguinte: os conflitos com os representantes da *Machine Cottons* – que lembravam insistentemente ao coronel que, caso esse não cedesse, fariam *tudo* para eliminar a concorrência da Fábrica da Pedra – foram apresentados e, em seguida, vi o coronel sendo assassinado por tiros vindos de um espaço fora do meu campo visual. Assim, “vi” os tiros, mas não quem atirava. Devido aos conflitos mercadológicos apresentados até então, acreditei que o assassinato se devesse a eles. A rigor, contudo, não poderia ter nenhuma certeza quanto a isso. Na seqüência seguinte à morte, alguns comentários de personagens anônimos se referem a outras possibilidades de explicação para o assassinato, mas apenas para indicar que o caso não havia sido totalmente esclarecido e não para apontar, de fato, outras alternativas. Para mim, não restava mais do que uma tênue dúvida sobre os mandantes – dúvida logo esquecida, ficando em seu lugar a certeza de que os mandantes eram os representantes da *Machinne Cottons*.

Aproximadamente um ano após ter assistido ao filme, me deparei com uma edição do roteiro em forma de livro contendo depoimentos de profissionais envolvidos na produção e uma análise filmica de José Carlos Avellar⁶. Comprei e comecei a leitura imediatamente. Fiquei surpreso ao saber que uma estória paralela à do coronel havia se formado em torno da prisão dos assassinos. Estória complexa, que renderia com certeza outro filme – de preferência um documentário – e que envolvia três acusados inocentes, Róseo Moraes do Nascimento, José Inácio Pia e Antônio Félix do Nascimento. Os dois últimos haviam morrido na prisão (Antônio Félix numa tentativa de fuga). Róseo Moraes, até o momento da produção do filme,

⁶ Orlando Sena e Geraldo Sarno, *Coronel Delmiro Gouveia: roteiro do filme*, Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

ainda tentava provar sua inocência. O escritor Tadeu Rocha, no livro *Delmiro Gouveia, o Pioneiro de Paulo Afonso*, conseguiu juntar todas as provas da inocência dos três, em prolongada investigação de mais de vinte anos⁷. Pensei logo que o filme, ao omitir essa parte dos acontecimentos, apresentava um caso de esquecimento. Mais do que esquecimento: *apagamento*, condenação da memória. Novamente recorro a Weinrich: o apagamento, uma prática do direito público e criminal do Império romano, consistia em apagar, literalmente, a memória de governantes ou poderosos que por algum motivo tivessem caído em desgraça. Todas as imagens e escritos, assim como quaisquer outros agentes de memória, deveriam ser destruídos. Assim, ao omitir a estória dos três homens falsamente acusados, Geraldo Sarno tinha *apagado* sua memória. Pois o filme é criador e suporte de memória. Quando o autor decide que não vai tratar de algum fato ou personagem, apaga a memória dela. Era então o que eu pensava.

A omissão dessa “segunda estória” da narrativa do filme tem provavelmente implicações técnicas: a estória é muito complexa para ser apenas citada, e se fosse incorporada ao roteiro faria com que o filme ficasse longo demais. No processo de montagem de um filme, o apagamento – sem a força que o termo assume em política, como apontado acima – é prática comum. Não é preciso ser *expert* em cinema para saber que um filme é resultado de uma quantidade muito superior de imagens além das que aparecem na tela. Através do *corte*, as imagens consideradas excedentes são eliminadas. No entanto, antes mesmo das filmagens, na execução do roteiro, a eliminação de partes da história já é praticada. Esse é o caso que aqui se apresenta. São questões técnicas, mas com repercussões éticas importantes, principalmente quando se trata de contar uma *história real*.

No caso de *Coronel Delmiro Gouveia*, contudo, essas conclusões se mostraram apressadas. Afinal, fiquei conhecendo o caso dos três falsos acusados através do livro citado acima. Ora, esse livro é um produto paralelo ao filme, conta com a participação e aprovação do diretor e do roteirista. Tal fato elimina a hipótese de que houvesse a intenção de apagar a memória dos três inocentes. Por outro lado, não conseguiria admitir a hipótese de um *esquecimento involuntário* – em oposição a

⁷ Orlando Sena e Geraldo Sarno, op. cit., p. 12.

olvido, palavra que em português caiu em desuso, mas que em outras línguas latinas manteve o significado de esquecimento consciente⁸. A chave que encontrei para explicar tal *olvido* está relacionada com a memória do evento – e não com seu esquecimento. Percebi que, na lógica do roteiro, mais importante que preservar a memória dos acusados inocentes era reforçar a memória dos verdadeiros mandantes do crime, que esteve latente na memória coletiva daqueles que vivenciaram os acontecimentos da morte de Delmiro Gouveia. É interessante notar que *latente* é palavra de origens ligadas a Lete, nome da deusa do esquecimento entre os gregos e do rio onde ela habitava. Assim, mais do que opção, Geraldo Sarno faz um resgate do que estava adormecido, como atesta o depoimento de Pedro Campina, chofer do coronel:

A morte de Delmiro, eu como um ignorante, não sei ler, sei mal assinar o meu nome, digo ao senhor: foi mais uma grande inveja comercial. (...) a inveja deve ter nascido do alto comércio. Ele foi um homem que tentou e fez uma fábrica de linha num Nordeste deste, seco. O senhor sabe, existem muitos trustes. (...) Aproveitaram nossa política nacional, e o senhor sabe que da política nascem muitas coisas⁹.

Assim, num primeiro momento, me pareceu que se tratasse de uma injustiça com os três condenados inocentes, que sua memória deveria aparecer também nas telas. No entanto, refletindo melhor, percebo que a solução encontrada tem efeito bastante interessante: ao omitir os conflitos em torno da autoria da morte do coronel, Geraldo Sarno consolida uma das versões – aquela que mais parece verdadeira para a memória coletiva, para o diretor e também para mim – resgatando do esquecimento o fato de terem sido os donos da fábrica inglesa os mandantes do crime. Levando em consideração o pressuposto bastante provável de que muitas pessoas tiveram no filme a única fonte de conhecimento sobre o “caso” Delmiro Gouveia, o filme dá a conhecer uma versão do assassinato deixando pairar sobre ela uma tênue sombra de dúvida. Lete, a deusa, estava associada à noite e à escuridão, imagens que a expressão *sombra de dúvida* parece resgatar. Por outro lado, o rio Lete tinha sua fonte ao lado

⁸ Cf. Paolo Rossi, *Ricordare e dimenticare* in idem *Il passato, la memória, l'oblio*. Bolonha, il Mulino, 1992. E também Harald Weinrich, op. cit.

⁹ Geraldo Sarno e Orlando Senna, op. cit. p. 16.

da fonte de Mnemosine, a deusa da memória¹⁰. A mitologia, sempre exímia definidora daquilo que a razão não alcança, aponta a cumplicidade entre esquecimento e memória. A dúvida é sempre um obstáculo àquilo que se deve aprender – um obstáculo à memória, portanto – embora sirva de bom estímulo para a aprendizagem quando é esclarecida.

Cena 4.3: toda memória tem sua história e vice-versa

Lembro o já referido discurso do ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, exortando os cineastas a realizarem filmes que se debruçassem sobre aspectos vários da história do Brasil. É interessante como esse discurso aparece em diversos momentos da dissertação, como uma lembrança que paira sobre a realização dos filmes. Algumas instituições e personagens históricos citados: Força Expedicionária Brasileira, Correio Aéreo Nacional, Borba Gato, Anhangüera, Paes Leme, Oswaldo Cruz, Santos Dumont, Delmiro Gouveia, duque de Caxias e marechal Rondon. Esse último item chama atenção, pois, segundo o ministro, “permitiria que se traçasse um paralelo histórico com outras nações que, ao contrário do Brasil, dizimaram seus índios durante a campanha de conquista¹¹”.

Essas instituições e personagens são *históricos*, e deveriam aparecer em filmes *históricos*, mas o objetivo da política era preservar a *memória*. Como apresentei no capítulo anterior, a política cinematográfica ditatorial estava inserida num horizonte mais amplo onde se encontrava um projeto cultural cuja característica principal era a preservação da memória nacional. Mas a memória é simultaneamente fiel e móvel, como nos lembra Jacques Le Goff¹², ela está bem intrincada como o esquecimento. Preservar a memória não significa perpetuar o estabelecido, o terminado. Memória é processo sempre em andamento, se mostra maleável e receptiva às transformações. Devido a essa característica, preservar implica sempre em construir. É também o trabalho de subtrair ao corpo da memória aquilo que

¹⁰ Cf. Harald Weinrich, op. cit.

¹¹ Cf. Filme Cultura, Ano IV, nº 19, jan/ fev, 1971.

¹² Jacques Le Goff, *Memória* in *Memória/história*, Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986 (Enciclopédia Einaudi, v. 1).

termina por cair nas águas do Lete. Não obstante o caráter por vezes involuntário do esquecimento, a intencionalidade está bastante presente. A memória é sempre uma questão de poder¹³, em qualquer nível em que se apresente a possibilidade de seu exercício. Em casos extremos de uso do poder (abuso, portanto), como as ditaduras, é comum que a memória ocupe um ponto central em suas políticas.

A partir dessa relação de interdependência, posso inferir que a cada concepção de história corresponde uma memória, e o contrário. A memória que se pretendia preservar/ construir no Brasil ditatorial mantinha relações com uma história ufanista, povoada de *heróis* envolvidos em conflitos sempre associados a uma ameaça externa. Assim, os conflitos internos – e, por conseguinte a sua memória – como a escravidão e a discriminação racial, o genocídio dos povos autóctones e o autoritarismo deveriam ser apagados ou atenuados. O esforço de edificação dessa memória pretendia apresentar uma *imagem* de país longe da realidade apontada por uma historiografia crítica.

A *construção de uma imagem* de país não é uma metáfora qualquer: ela mesma tem sua história. No empenho de edificação da memória, as imagens têm importância central, desde a antiguidade, com o surgimento da mnemotécnica, a arte da memória. Tal arte consistia em construir *imaginariamente* um edifício (um palácio ou um teatro, por exemplo) e nele dispor, em lugares de destaque, imagens que, por associação, remetessem ao que deveria ser lembrado. Na era moderna, é interessante destacar as relações entre a memória imagética e os monumentos públicos, além das pinturas históricas¹⁴, e o cinema. Caso clássico é a cinematografia norte-americana, que através da escolha e tratamento de temas diversos (conquista do Oeste através dos *westerns*, Segunda Guerra Mundial, Guerra do Vietnã, entre outros) conseguiu impor uma determinada memória que não se coaduna com perspectivas mais críticas de sua

¹³ Cf. *idem*.

¹⁴ José Murilo de Carvalho, *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990. Um estudo excelente pode ser encontrado nesta obra, com referências aos monumentos vinculados à idéia de República (na figura de *Marianne*) e à construção de outros símbolos nacionais, como a imagem de Tiradentes, totalmente formulada (imaginada) no período inicial da República.

história¹⁵. Quando se opta por fazer a produção de um filme histórico, se escolhe fornecer aos espectadores uma determinada *visão* sobre a história. Apesar de não se constituir num privilégio dos filmes históricos, essa capacidade de convencimento do cinema esteve sempre por trás das produções históricas, como indicam alguns estudos clássicos e outros mais recentes¹⁶.

Aos leitores atentos, e com boa memória, acredito não tenha escapado o fato de que Delmiro Gouveia, o “herói” em torno do qual é construído o filme aqui abordado, aparece no discurso bastante ufanista de Jarbas Passarinho. Como o filme tem produção da Embrafilme, surge logo uma questão inevitável: apesar de realizado sete anos após o discurso, o filme poderia ser encarado como uma consequência dele? Seria um agente de memória da ditadura?

A forma como Geraldo Sarno narra a história de Delmiro Gouveia não permite uma resposta positiva. Em vez de recorrer a uma narrativa neutra, com ponto de vista onisciente, o que daria a impressão de que a história é narrada a partir de um não-lugar, o filme é contado por quatro personagens que estiveram envolvidos com Delmiro Gouveia. Assim, é reforçada a idéia de que a história é narrada por alguém – no caso, por quatro pessoas com interesses muito diferentes em relação à figura sobre a qual se narra algo. No início, a narradora é Eulina, a segunda mulher de Delmiro, que o trata como um herói romântico, admirado em todo o Recife; em seguida, pelo coronel Ulisses, que acolheu o casal durante um tempo por motivos de perseguição política, o vê como um homem de valentia, como um par; o terceiro narrador é Iona, o sócio de Delmiro na fábrica, que o aponta como um sonhador idealista; finalmente, Zé Pó, retirante transformado em operário, que já começa seu relato a partir da morte de Delmiro, ou seja, após a compra da fábrica pelos ingleses.

Essa opção aproxima o filme de uma metodologia¹⁷ bastante utilizada atualmente: a história oral. O conceito de memória é fundamental para a sua

¹⁵ Cf. Eric Hobsbawm e Terence Ranger, *A invenção das tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997. Ainda no campo da “construção” da memória, Jacques Le Goff et al, *Memória/História* Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986 (Enciclopédia Einaudi vol 1).

¹⁶ Cf. Leif Furhammar e Folke Isaksson, *Cinema e Política*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976. E também Mark C Carnes, *O Passado Imperfeito – A História no Cinema*, Rio de Janeiro – São Paulo, Ed. Record, 1997.

¹⁷ Cf. Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado, *Usos e Abusos da História Oral*, Rio de Janeiro, ed. FGV, 1998. As autoras recusam as propostas de se classificar a história oral como técnica ou como

compreensão. Afinal, em um relato destinado aos acervos de história oral, são cruciais as idéias de memória individual e memória coletiva, memória como fenômeno psíquico e memória como fenômeno social, e memória entendida como construção. Com os estudos de história oral, a memória coletiva passou a fazer parte dos estudos históricos em duas dimensões mais gerais: na primeira, a memória é invocada para subverter as afirmações da história escrita; na segunda, é a história acadêmica, através de suas divulgações mediatizadas, que é encarada como capaz de influenciar nossas memórias sobre o passado¹⁸.

Geraldo Sarno, apesar de realizar uma ficcionalização de uma história real, dá à narrativa tratamento semelhante à dos documentários¹⁹ em que a aproximação do assunto abordado se dá através de entrevistas com um universo variado de pessoas que possam esclarecer o caso. É interessante que os dois termos mais genéricos utilizados para marcar a relação de um filme com a realidade sejam *documentário* e *ficção*. No caso de um filme histórico, isso gera um problema: caso não seja um documentário sobre um tema historiográfico, o filme será classificado como ficção. No entanto, por tratar de acontecimentos *reais*, esse filme não poderia ser considerado ficcional (com uma história imaginada por alguém). No filme em questão, temos uma forma documental – extremamente ligada à memória – ficcionalizada. Personagens reais, vividos por atores, fazem relatos fictícios – no sentido de que essas personagens nunca deram, *de fato*, os depoimentos que ouvimos em *off* – que poderiam ter acontecido.

Nesse jogo, a informação que obtenho é dupla: além do que é objetivamente informado, também fico conhecendo aqueles que narram, e por sua vez, sobre as coletividades das quais fazem parte. Coletividades (no plural) porque, como defende Paul Ricoeur, toda memória é individual e coletiva simultaneamente. E o que faz a ligação entre o indivíduo e o coletivo é a coextensão afetiva, a via pela qual nos projetamos na vida dos outros, uma espécie de pequena coletividade, o conjunto dos

disciplina; no primeiro caso, por considerarem muito reducionista; no segundo, porque seria impossível obter respostas para as questões suscitadas pela História Oral nela mesma, sem recorrer à teoria.

¹⁸ Cf. Alistair Thomsom, Michel Frisch e Paula Hamilton, *Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais* in *ibid*.

¹⁹ É digno de nota o fato de que *Coronel Delmiro Gouveia* seja o primeiro filme ficcional do diretor, tendo dirigido apenas documentários anteriormente.

próximos. No filme, podemos perceber essas relações com clareza: cada personagem-narrador é um *próximo* de Delmiro Gouveia, mas por outro lado, representa também as amplas coletividades. Assim, além de me inteirar de múltiplos aspectos da personalidade e da biografia do coronel, fico conhecendo também algo sobre sua mulher (sobre a mulher na sociedade brasileira do início do século XX), sobre seu empregado (e sobre os operários no final da década de 1920), sobre seu par, outro coronel (sobre o coronelismo) e sobre seu sócio, um homem de negócios pragmático (sobre capitalismo no Brasil do início do século XX). Lentes que se sobrepõem e testemunham sobre o que foi visto e sobre quem viu e conta. Lentes para o objeto central – Delmiro Gouveia – e para os objetos periféricos – nem por isso menos importantes – todos componentes da sociedade brasileira. Não uma biografia, mas um entrecruzamento de biografias.

Essa característica da narrativa também aparece no tratamento dado ao tempo. O filme apresenta algumas datas em legendas e em referências nas falas das personagens. Também existem elipses e mudanças nos cenários ou figurinos. Porém, esses recursos são usados de forma convencional, sem chamar muita atenção. No que se refere ao desenrolar da história, Geraldo Sarno também trabalha com o tempo sem recorrer a grandes arroubos de montagem: a história é narrada de forma linear, com princípio, meio e fim. No entanto, a forma como a passagem de tempo é exposta na tela é o que confere a possibilidade de encontrar aí reflexões inovadoras. Pois acredito que cada narrador (cada parte do filme) corresponda a um tempo diferente. Não apenas a uma cronologia diferente, mas a qualidades de tempo diferentes. São interessantes as observações de José Carlos Avellar:

O relato de Eulina começa em 1900. Terminados os leiteiros temos Delmiro, Iona e Anunciada, a primeira mulher de Delmiro, diante do relógio fazendo brindes ao Brasil para comemorar o novo século. O relato de Zé Pó vem até 1930, até a destruição da Fábrica da Pedra. Pois bem, o que se passou na sociedade brasileira está mais ou menos documentado no estilo dos quatro depoimentos. No estilo de falar, na visão que cada personagem tem das situações que narra, e não propriamente nos fatos narrados. Ou seja, a estrutura romântica da narração de Eulina corresponde muito à visão que a sociedade brasileira tinha de si mesma no começo do século, assim como o coronelismo e o cangaço do episódio de Ulisses, a capitalização do

país no episódio de Iona e, finalmente, o aparecimento de uma classe operária no episódio de Zé Pó, correspondem às etapas que se seguiram até a revolução de 30²⁰.

O roteiro de Coronel Delmiro Gouveia confere ao tempo quatro observadores, contadores de história. Além de observadores, essas figuras funcionam também como quatro representantes de tempos distintos. Cada qual se localiza numa temporalidade diferente e representa uma mudança, não na qualidade do tempo, mas na percepção que se tem dele. Tempo romântico, tempo autoritário, tempo dos negócios (*time is money*) e tempo mecânico do trabalho industrial. Quatro visões sobre o mesmo objeto. Quatro imagens/ personagens correspondendo a quatro pontos de vista.

Os artistas da memória da antiguidade, aqueles que dominavam a mnemotécnica, construíam edifícios de memória. Imaginavam um espaço e dispunham em seus aposentos imagens que correspondiam ao que desejavam lembrar. Como artistas da memória, Geraldo Sarno e Orlando Senna dispuseram quatro personagens em pontos sucessivos do filme (seu espaço de memória), ligando a cada uma delas uma concepção de tempo, de sociedade e de coronel Delmiro Gouveia: homem da cidade, impulsivo, apaixonado; homem do sertão, *coronel*, destemido; homem de negócios, empreendedor, idealista; patrão, ríspido e violento, compreensivo e bom; explorador e salvador. Tantas imagens e seus avessos. Todos os plurais, todos os *Delmiros Gouveias* e ainda mais.

Cena 4.4: memória, herança incômoda

Os herdeiros, filme de Cacá Diegues de 1970 tem um subtítulo quilométrico: “Uma estória de nossa história, de Carmem Miranda a Brasília, de Getúlio Vargas à televisão, uma alegoria sobre a História do Brasil e a luta pelo poder desde a Revolução de 30”. Tais definições dão muitas pistas sobre a natureza narrativa da obra. Aliás, um filme com subtítulo já é algo que me causa estranheza. E, já deve ter ficado claro nesse trabalho, a estranheza é um ótimo pretexto para a reflexão. Estranho o subtítulo de *Os Herdeiros* porque geralmente subtítulos cabem melhor em livros (acadêmicos). Passo então os olhos pela minha estante à procura de

²⁰ José Carlos Avellar, *O velho e o novo* in Geraldo Sarno e Orlando Senna, op. cit. p. 24.

confirmação. Escolho um livro aleatoriamente: *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. O título é poético, criativo. Não diz explicitamente qual a sua relação com a obra. Já o subtítulo é explicativo. Vem informar o que se pretende com o livro e, de alguma forma, complementar o título para que ele possa fazer mais sentido. Pensar sobre a trajetória do filme de Cacá permite entender a necessidade de um subtítulo:

O título no qual me havia fixado desde o início era “o Brado retumbante”, que é uma expressão de um verso do Hino Nacional Brasileiro. Eu filmei em 1968, entre a filmagem e a montagem veio o golpe militar de dezembro, o Ato 5. Terminei o filme sob a ditadura. Nesse momento recebi uma comunicação oficiosa da censura de que esse título não seria aprovado de jeito nenhum²¹.

Assim, a um título altamente comunicativo (o brado retumbante do hino nacional é imediatamente reconhecido e carrega referências ao *povo heróico* que o emitiu) vem em substituição *Os herdeiros*, bem mais hermético. Daí a necessidade de um subtítulo, que marca de forma enfática de que trata o filme.

Uma estória de nossa história aponta para o convívio entre personagens fictícios e históricos. É diferente de um filme histórico clássico, em que os personagens devem ser todos reais para garantir a eficiência da fórmula *tal como aconteceu*. O filme não pretende narrar a história dos 30, 40 anos anteriores a 1964 através unicamente de personagens históricos. Recorre a personagens fictícios (que poderiam ser reais). Como em *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971), esses personagens representam mais idéias (personas) do que personagens propriamente ditos. Jorge Ramos, centro da narrativa, não é um jornalista, é a própria imprensa. Sua esposa e sua amante não têm identidade, têm rótulos: “a mulher santa” e “a mulher puta”. Seu sogro não é um dono de fazenda de café, é o coronelismo. Getúlio Vargas é o populismo. Assim por diante. As atuações *brechtianas* dos atores depõem sobre essas opções. Não se trata de espetáculo histórico, onde o espectador *voyeur* se delicia em acompanhar a trajetória de personagens do passado. É encenação de palco e a quarta parede é rompida. A personagem surge como personificação de contradições sociais.

²¹ Silvia Oroz, *Os filmes que não filmei*, Rio de Janeiro, Rocco, 1984, p. 64.

A sensação de que essa trama se desenrola em palcos (os “palcos da história”) é dada pelo plano geral muito presente, pela existência de palcos diversos na diegese (Rádio Nacional, teatros, palanques) e pela trilha sonora. Nessa, posso ouvir desde o cancionero popular em apresentações de estrelas da MPB (Dalva de Oliveira, Caetano Veloso) até óperas de Villa Lobos que aparecem no som extradiegético. Nos palcos, as personas discursam falando diretamente para a câmera/público e se debatem, rastejam, desesperam diante da História.

Essas personas convivem com personagens históricos. Ou com *sombras* de personagens históricos. Digo *sombras* porque esses personagens não parecem estar de fato no filme, como personagens. Eles também são personas. A continuação do subtítulo diz: *de Carmem Miranda a Brasília*. Carmem Miranda é personagem histórica. É passado. Brasília é o presente (do filme). Haveria muitas formas de se representar Carmem Miranda. Através da utilização de celulóides, numa alusão à “verdade” dos registros filmicos. Ou com uma atriz representando a artista, num jogo de faz-de-conta. A opção escolhida foge das alternativas. Vejo aparecer em cena (ele está num palco) um transformista mimetizando Carmem Miranda. Acho importante salientar que o travesti se diferencia de uma atriz, porque sua figura está carregada de memória. Sei, ao assistir ao filme, que Carmem Miranda é um dos ícones gays, uma das mulheres mais imitadas por homens em palcos. O filme não tenta me iludir com uma atriz que poderia ser Carmem, se eu aceitasse o jogo. Pelo contrário, sou lembrado de que ali não está Carmem Miranda, mas alguém que mantém sua memória, que é sua memória.

Brasília, representando o presente, só funciona como cenário. Caso aceite que uma cidade pode ser personagem de um filme, Brasília aparece apenas como expressão de poder, mas não se explicita *qual* poder. Ela é alusiva, está atrás dos atores, quase como um cenário tradicional de ópera, um pano que caísse ao fundo do palco. *Os herdeiros é uma alegoria da História do Brasil*, o subtítulo já avisa. Numa alegoria histórica o lugar do presente é mesmo *atrás*. Ele fica por trás do que se vê e fala. Não pode aparecer explicitamente. O presente é o não-dito.

Retorno ao subtítulo: *de Getúlio Vargas à televisão*. Aqui a relação se repete. A televisão surge numa fala de Jorge Ramos sobre a superioridade do rádio em

relação ao jornal. Ele diz que o rádio poderia chegar ao campo, cheio de analfabetos. O mesmo acontecendo com a televisão: quem a dominasse, teria o poder. Alusão rápida e única, mas imbuída de uma contemporaneidade perigosa. A Rede Globo havia sido fundada em 1964. Em 1968 já se observava o seu poder, a sua capacidade de atrair a atenção do público e tirá-lo das salas de cinema.

Já afirmei anteriormente que Getúlio Vargas representaria o populismo. É significativa a seqüência em que Jorge Ramos dialoga com Vargas momentos antes desse se suicidar. O presidente discursa trechos da carta-testamento entremeados a outros textos, enquanto Jorge Ramos faz comentários irados. Getúlio e Jorge Ramos não dialogam. Não é uma reconstituição de uma conversa (que de fato não aconteceu) nem a construção de um diálogo fictício (que poderia acontecer). O ator que representa Vargas está de pé na sala de reuniões do palácio do Catete. Atrás dele posso ver o quadro que representa uma família costurando a bandeira nacional. Ele está parado, ereto, olhando fixamente para frente, as palavras jorram de sua boca. Não existe pausa entre suas falas e as de Jorge Ramos. São comentários gritados que o segundo faz sobre o texto do presidente. Não apenas a respeito do texto, mas também em cima dele, no sentido de tentar encobrir a voz do presidente com o volume muito maior da sua. A cena é a assunção de que Jorge Ramos dialoga, não com Getúlio, mas com as projeções (sombras) do que Getúlio representava. Getúlio conclui: “Saio da Vida para entrar na história” e Jorge Ramos grita que é mentira, que quem faz a história são os vivos. Aqui, confirmação (e rejeição) da idéia de história como espaço de atuação dos mortos. O tempo, matéria da história, desemboca no presente: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente²²”, afirmou Cacá Diegues. Mas esse presente é assombrado pela memória.

Em 1970, o diretor afirmava a respeito das reações que tivera diante da morte de Getúlio, quando adolescente: “Ali mesmo transmiti a meus companheiros (...) minhas especulações: se um homem todo-poderoso como Getúlio, um ser onipotente na minha fantasia de adolescente, tinha se suicidado por causa da política, então é porque a política devia ser uma coisa muito séria. Acho que foi nesse dia que intuí o

²² Carlos Diegues, *Cinema Brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre, Editora Universidade/UFRGS/MEC/SESu/PROED, 1999, p.10.

quanto podem custar os movimentos sociais. Acho que foi nesse dia que conheci o sentido às vezes trágico da história²³”. Esse “sentido trágico da história” estaria muito presente em *Os herdeiros*, que “é um filme que eu fiz com esses sentimentos e lembranças (...)”²⁴”. Acredito ser interessante trazer para cá outro depoimento de Cacá em que se refere ao mesmo acontecimento, mas em termos diferentes. “Então esse fato para mim, foi o primeiro momento da minha vida em que percebi que a política podia ter uma dimensão trágica, a-histórica²⁵”. Numa fala, a história é trágica. Noutra, a política é trágica e a-histórica. O filme, de fato, vacila entre o histórico e o a-histórico. Entendo o a-histórico, no filme, como memória. A memória que é feita de passado, como a história, que ainda lateja no presente.

Os herdeiros é um filme feito de memórias. Na diegese, Jorge Ramos é contemporâneo a Getúlio. No entanto, como demonstrei no parágrafo anterior, a narrativa intenta o contrário. Não há diálogo entre pessoas. Existe um confronto entre Jorge Ramos e a lembrança de Getúlio (que funciona também como confronto de idéias, de personas sociais). Quanto mais o filme avança no tempo e se aproxima de 1964, mais os personagens parecem se debater na angústia do presente onde não podem mudar o passado e, mais importante, já não acreditam poder mudar o futuro. Estão inseridos na *lacuna do presente*²⁶ onde lutam contra o passado e o futuro simultaneamente. Jorge Ramos esbraveja contra o discurso de Getúlio, afirmando poder fazer a história com suas próprias mãos, vivas. No entanto, suas relações com a história são agônicas. A história lhe persegue na figura dos fantasmas. E o futuro, representado pela figura do filho primogênito, Joaquim, lhe golpeia, lhe mata.

É interessante perceber que Joaquim representa não só o futuro, como também a esquerda. Numa das cenas mais irônicas da obra, Jorge Ramos, enquanto aparta uma briga dos dois filhos, olha para a câmera e diz ser muito útil ter a esquerda e a direita em casa. Jorge Ramos é assassinado pelo filho, pela nova geração, pela

²³ Carlos Diegues, *Cinema Brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre, Editora Universidade/UFRGS/MEC/SESu/PROED, 1999, p. 7-8.

²⁴ Ibid, p. 9.

²⁵ Silvia Oroz, op. cit., p. 52..

²⁶ Cf. Hannah Arendt, *Between past and future: eight exercises in political thought*. Enlarged edition. New York: Penguin Books, 1968.

esquerda. Agonizando no presente, onde a história deveria se fazer, não poderia ter também um futuro.

Mas o patricida Joaquim também não tem. Ele vaga perdido pelas ruas da cidade, grita, se desespera. Em sua ação mítica, Joaquim está mais próximo de Édipo que de Zeus. Enquanto esse mata Cronos e assume seu trono, dando continuidade ao reino, Édipo mata o pai, toma-lhe o trono e a mulher (mesmo sem consciência desse processo), mas termina cego. Uma esquerda que matou o pai, mas não assumiu o trono e terminou cega me parece uma metáfora perfeitamente possível no limiar dos anos 1970.

Cena 4.5: história, memória, história, memória *ad infinitum*

Gilberto Velho²⁷ afirma que a memória está vinculada com a formação de uma identidade, que por sua vez se liga a um projeto de futuro. Pensando essa afirmação em consonância com o trabalho de Koselleck²⁸, posso afirmar que, a partir da modernidade (entre 1770 e 1830) o *horizonte de expectativa* (futuro) passa a ter muito mais importância. Passou a ser imaginado, se tornou espaço de elaborações, de vivências sociais hipotéticas. Assim, a memória (campo de experiência) perde espaço para o futuro (*projeto* na acepção de Gilberto Velho). E o ponto de transformação do futuro é justamente o presente. Uma das formas de construir o futuro é reconstruir o passado através de uma memória maleável. Percebo uma linha reta ligando passados (por ser maleável é plural), presente (o que há, o único real possível) e futuros (também pluralizado pela imaginação). Escolhe-se um ponto no passado que, unido ao ponto-presente, determine a continuação da linha até o futuro.

²⁷ Gilberto Velho. *Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

²⁸ Reinhart Koselleck. *Champs d'expérience et horizon d'attente. Deux catégories historiques in Le Futur Passé*, Paris, EHESC, 1990.

Os filmes históricos e os filmes sobre história são um bom exemplo de como as relações entre memória e história são intrincadas. Os esforços de separar os dois campos sempre soam impotentes. O caso da representação de Getúlio Vargas é bem elucidativa: história ou memória? Quanto mais penso sobre o caso, menos estou convencido de que seja possível escolher. Recorro a alguns estudiosos que tentaram.

Le Goff, no verbete *História* da enciclopédia Einaudi²⁹ classifica a memória como mítica, deformada, anacrônica e parte do jogo de poder (pode ser manipulada). A história, por outro lado, tem um compromisso com a *verdade* e possui a tarefa de corrigir a perspectiva falsa apresentada pela memória coletiva. Descontado o tom pejorativo, a definição de memória chega próximo de um nível satisfatório. Por outro lado, como aceitar uma tentativa de vincular história e verdade sem classificá-la, no mínimo, como inocente? A história faz parte do jogo de poder e pode ser tão maleável quanto à memória. Para Lowenthal³⁰, memória e história são duas formas de tentar atingir o “país estrangeiro” que é o passado: a primeira corresponde ao passado lembrado e a segunda ao passado registrado. Como se a memória, ao ser registrada, deixasse de ser memória. E como se a história, não tivesse, também ela, uma memória. Pierre Nora também não se furta à tentativa de estabelecer as especificidades de cada área: entre outros pontos, afirma que a memória é *vida*, sempre carregada por grupos em permanente evolução, enquanto a história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais³¹. É preciso lembrar que o autor se refere à “memória verdadeira”, ou seja, à memória das sociedades primitivas, sem escrita. Isso se mostra como empecilho para usar sua definição como fonte de discussão sobre a memória nas sociedades complexas. Henry Rousso³², ao tentar estabelecer os limites de uma história da memória, afirma que “um dos problemas da história da memória é justamente a discrepância entre o que essa história erudita possa dizer de um acontecimento do passado e as percepções que prevaleçam no mesmo momento no seio de uma sociedade, num tempo e num lugar

²⁹ Jacques Le Goff, *História* in *Memória/história*, Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986 (Enciclopédia Einaudi, v. 1)

³⁰ David Lowenthal, *The past is a foreign country*, Cambridge/ New York, Cambridge University Press, 1988.

³¹ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.

³² Henry Rousso, *A memória não é mais o que era* in Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado, op. cit., p. 97

determinados, e que certamente têm peso infinitamente maior”. Assim, volta à espécie de disputa a que Jacques Le Goff alude no trecho citado acima.

Seria impossível separar e “apaziguar” memória e história? O mesmo Le Goff que tenta uma separação algo esquemática no exemplo dado no parágrafo anterior, retorna com uma segunda tentativa bem mais sofisticada e satisfatória: “A memória [é] onde cresce a história, que por sua vez a alimenta (...)”³³. Tal definição, que leva em conta a relação simbiótica das duas áreas ao evocar a imagem de uma árvore e sua ligação com o solo do qual ela nasce e que vem a alimentar com suas folhas apodrecidas dá conta da complexidade da questão. Duas que são uma sem deixar de ser duas. Quase um mistério místico. Uma santíssima dualidade.

Cena 4.6: memórias nem sempre constroem memória

Comparando o filme de Geraldo Sarno com o de Cacá Diegues, percebo que há no segundo muito mais matéria de memória que no primeiro. Memória individual, quero dizer. Os fluxos imagéticos de *Os herdeiros* me remetem sempre a fluxos de memória. Silvia Oroz compreende a sua montagem da seguinte forma:

O filme tem a estrutura de quadros seqüenciais, cuja ordem pode ser modificada sem que se perca a compreensão dos fatos. Cada quadro, por sua vez, começa com uma concepção realista e evolui até uma síntese abstrata, gerando uma síntese de cada período histórico³⁴.

O filme *lembra* aos pedaços, assim como lembramos sem enredo, sem início-meio-fim. Os inícios realistas parecem uma tentativa de ancorar a memória na razão. Como se a cada início de quadro, uma nova lembrança estivesse brotando e se fizesse uma tentativa de entender aquela lembrança. Mas, ao fim, o caráter diáfano e maleável da memória prevalece. Assim, *Os herdeiros* é um filme que expõe memórias, mas não é bom construtor de memória. O próprio diretor dá a pista: “É preciso ver o filme como os franceses falam: *le roman fleuve*³⁵, porque é um filme

³³ Jacques Le Goff, op. cit, p. 47.

³⁴ Silvia Oroz, op. cit., p. 54.

³⁵ Algo como “romance-rio”.

fleuve, uma coisa que corre aos borbotões e permite diversas leituras, não é só uma narração política da história do Brasil³⁶”. A fluidez que permite diversas leituras não é uma boa estratégia de criação de memória. Como disse sabiamente o presidente Médici, o filme ideal para criar memória devia ter “temas que emocionam e educam comovem e informam as nossas platéias”. Emocionar e educar, comover e informar não são, definitivamente, as propostas de *Os herdeiros*. E posso perceber isso na memória que tenho do filme. Lembro mais de sua estrutura e de aspectos gerais que de um enredo. Certamente isso transparece no texto e pode deixar o leitor confuso. Mas deve ser assim mesmo, convido o leitor a ficar confuso comigo e sentir essa memória aos borbotões, sem muita ordem.

Já *Coronel Delmiro Gouveia* tem uma estrutura mais organizada e - como já expus - lida com a narrativa com a mesma destreza de um artista da memória. É, sim, um filme que dá a conhecer. Não quero dizer com isso que siga as instruções de Médici. Ou que seja um filme nos moldes desejados pela ditadura. A memória desejada pela ditadura se concentraria na figura do coronel como homem empreendedor, industrial *avant garde*. O filme vai além, se desviando do risco de fazer culto de personalidade. A memória que constrói é coletiva. É social.

Mesmo com esse diferencial, *Coronel Delmiro Gouveia* é um filme tão esquecido quanto *Os herdeiros*. Isso porque existe um circuito que é responsável pela preservação da memória de filmes do qual esses filmes estão excluídos. Eles foram pouco exibidos nos cinemas e não tiveram carreira comercial na televisão. Passam em canais educativos, como a TVE, mas estão fora do Festival Nacional da Rede Globo, por exemplo. A emissora de maior audiência da TV brasileira prefere exibir grandes sucessos de bilheteria, filmes que conquistam mais facilmente o grande público. Ora, para que a memória construída pelos filmes pudesse ter alguma importância, seria necessário existir memória desses filmes, que eles continuassem sendo exibidos e conhecidos. Como têm sua memória negada, inviabilizada, continuam sendo de conhecimento de uma pequena parcela de eleitos que têm acesso ao cinema nacional por vias mais complexas, com o as salas dos cineclubes ou canais de TV paga.

³⁶ Silvia Oroz, op. cit., p.53.

Cena 4.7: desconfia-se... crítica e censura com um pé atrás

Algumas reflexões de Jean-Claude Bernardet sobre a atuação dos críticos de cinema pode enriquecer esse debate: o autor parte da hipótese de que os críticos trabalham com um complexo de idéias tais como *naturalismo*, *ciência* e *grandiloquência*. Naturalismo por se pretender aproximar a história na tela, ao máximo possível, da *história real*. A ciência vem dar embasamento ao naturalismo, pois apenas calcado em pesquisas um cineasta poderá fazer uma boa reconstituição de época. A grandiloquência é exigida pelo fato de os críticos não admitirem que histórias “menores” sejam filmadas: a história é nobre e precisa contar com personagens nobres, filmados de forma adequada, ou seja, espetacular³⁷. Assim, a rejeição aos filmes históricos modernos se dava pela exigência de parâmetros associados aos filmes históricos clássicos.

Não há dúvidas de que isso se repete em muitas críticas. No caso de *Os herdeiros*, O Globo afirma:

A forma alegórica (...) utilizada por Diegues na elaboração desse inventário romântico sobre as convulsões do país transforma *Os herdeiros* numa tapeçaria barulhenta de traições, crimes, conchavos políticos e demissões morais: nunca temos, entretanto, um espetáculo rigoroso, preciso e tenso, que tente arrumar didaticamente o desarrumado passado brasileiro³⁸.

A ausência de um caráter espetacular também é apontada como defeito grave em *Pindorama* que “sob o prisma espetacular, é o antifilme, uma desagradável sucessão de imagens desordenadas, anacrônicas e rebuscadas que raramente estabelece qualquer comunicação com o público³⁹”.

Outros filmes, que não são analisados nessa pesquisa, mas que utilizam os mesmos recursos narrativos, como *Os deuses e os mortos*, de Rui Guerra, e *A guerra dos Pelados*, de Silvio Back, têm tratamento semelhante: “Desconfia-se que a

³⁷ Jean-Claude Bernardet, *Qual é a história?* in Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar e Ronald F. Monteiro, *Anos 70*, vol 4 (Cinema), Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráfica e Editora Ltda, 1979-1980, p. 56.

³⁸ *Os herdeiros*. O Globo, 22/05/1970, p. 8.

³⁹ *Pindorama*. O Globo, 18/03/72, p. 8.

intenção era fazer o levantamento de toda uma época, seus sonhos, mitos e sugestões. Saiu um garrancho com pretensão a documento, falado em português pedante dos bacharéis do interior baiano⁴⁰. No caso de *Guerra dos pelados*, “Desconfia-se que os fatos narrados eram suficientemente importantes para a feitura de um filme político e vários motivos podem ter turvado sua desejável clareza. Nenhum deles desculpa, porém, um filme que, mesmo sendo ocasionalmente bonito de se ver, se dissolve nas brumas da história e da falta de jeito do diretor⁴¹”.

Destaco a expressão “desconfia-se”, utilizada com insistência nas duas últimas críticas, e que reforça o posicionamento em relação aos filmes. Como eles não são didáticos, não possuem clareza, não é possível ter certeza a respeito do que tratam. E, quando não se pode ter certeza... desconfia-se.

A proposta de trabalhar a rejeição da crítica como sendo um dos elementos que contribuíram para a falta de memória a respeito dos filmes modernos sobre história, me pareceu tentadora. Afinal, as críticas negativas baseadas exatamente nos elementos citados por Bernardet são abundantes. Mas seria forçado afirmar que a crítica agiu como um bloco. Existem exceções, e honrosas. É o caso de *Os inconfidentes*.

O filme foi, de forma geral, bem recebido. Numa lista dos dez melhores de 1972⁴² publicada pela *Veja*, é o único representante brasileiro. A revista o define como uma “bela e solitária manifestação do cinema brasileiro no ano do sesquicentenário da independência, revivendo num tom crítico os primeiros e infelizes mártires da data comemorada”. Em alguns casos não se deixa escapar sua intencionalidade em discorrer sobre o presente: “O filme histórico não existe, só se fala do atual”, como registrou Artur Omar em artigo do *Correio da Manhã*⁴³. Em outros veículos, onde o filme não foi menos elogiado, a característica mais chamativa foi mesmo a reconstituição de época. O crítico de *Veja*⁴⁴ aponta o filme como uma preciosa reconstituição de um duplo malogro: “mais que uma revolução fracassada,

⁴⁰ *Paisagem Vazia*. *Veja*, ed. Abril, n 158, p. 82, 15/ 09/ 1971.

⁴¹ *Como é mesmo?* *Veja*, ed. Abril, n° 161, p. 87, 6/10/1971.

⁴² *Os Dez Melhores Filmes de 72*. *Veja*, São Paulo, Ed. Abril, n° 226, p. 51, 03/01/1973.

⁴³ Ivana Bentes, *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, prefeitura, 1996 (coleção Perfis do Rio), p. 113.

⁴⁴ *Trama de Poetas*. *Veja*, São Paulo, Ed. Abril, n.192, p. 72, 10/05/1972,.

foi uma conspiração mal conspirada”. No entanto, os paralelos com o presente também são destacados, quando elogia a cena final na qual, através de um corte, o corpo de Tiradentes enforcado se transforma no corpo de um ator representando Tiradentes na cidade de Ouro Preto em 1972. O Globo faz uma leitura precisa do filme, apontando sua alta carga política através da encenação *brechtiana*. Contudo, alerta para o fato de não ser um filme para qualquer espectador:

Não é exatamente a visão da Inconfidência Mineira a que nos habituaram os livros de informação escolar, inevitavelmente romântica e ufanista. E é possível que esta linha de operação crítica em que todo o filme está centrado, decepcione a uns e faça surgir a ira em outros. Entretanto, é preciso chamar a atenção para o fato de que as fontes em que Joaquim P. de Andrade e Eduardo Escorel foram buscar os elementos de seu roteiro são exatamente os Autos da Devassa sobre a conspiração de 1789, em Minas Gerais e as vozes dos poetas que a viveram em seus textos de época. Mesmo assim – convém advertir – o filme não irá agradar (ou estimular) a quem esperava ver em cinema a Inconfidência Mineira (...)⁴⁵.

Nesse caso, a crítica, ao mesmo tempo em que elogia o arrojado estilístico do filme, também detecta as suas fraquezas frente a um público ávido por épicos históricos.

Por vezes, a ambigüidade da crítica se apresenta no mesmo veículo, mas não no mesmo texto. *Os Herdeiros*, que recebeu crítica negativa radical em O Globo, teve a seu respeito publicados trechos de críticas internacionais, todas elogiosas. Destaco duas: “Épico *brechtiano*, estilizado, irônico. Diegues busca um feito de distanciamento e sua veia é mordaz. Uma lição a frio, convincente, que consegue informar e esclarecer” (Mino Argentieri, “Renascitá”, Roma). “Um testemunho brilhante de vitalidade do Cinema Novo e um dos melhores filmes políticos do festival de Veneza” (Jean de Barroncelli, “Le Monde”, Paris)⁴⁶.

Essa ambigüidade também pode ser percebida na revista Filme Cultura⁴⁷, vinculada à Embrafilme. Por ser editada por um órgão oficial, seria esperado dela que se coadunasse com os parâmetros culturais da ditadura. Num primeiro momento, a

⁴⁵ Fernando Ferreira, *Os inconfidentes, a conspiração malograda*. O Globo, Rio de Janeiro, 3/05/1972, p.7.

⁴⁶ Ambas as citações foram retiradas da coluna *Semana que vem nos cinemas*, O Globo, Rio de Janeiro, 16/05/1970.

⁴⁷ Filme Cultura, INC, MEC, ano VII, nº 23, jan/fev 1973.

revista corresponde a essas expectativas. A ênfase nos filmes históricos era grande e pode ser percebida em matérias como a pequena *A hora e a vez dos filmes históricos*⁴⁸. Ou na grande e destacada *O filme histórico brasileiro*⁴⁹. Nessa edição é fácil perceber a preferência por *Independência ou Morte*: na mesma edição em que se encontra uma reportagem especial sobre Carlos Coimbra, o diretor do grande épico, está essa matéria iniciada com longas referências ao filme⁵⁰. *Os Inconfidentes* só é mencionado no fim, classificado como adaptação livre de episódios históricos através de uma interpretação pessoal do diretor.

No mesmo período, contudo, o diretor de *Pindorama*, filme mais “indigesto” que *Os inconfidentes*, tem direito a uma longa e elogiosa reportagem⁵¹. É verdade que, nesse caso, o filme ainda não estava pronto, e não se poderia ter noção do radicalismo da vanguarda defendida por Jabor. Em sua segunda fase (a revista deixou de ser publicada de 1975 a 1978), Filme Cultura trazia uma inovação no que se refere à crítica: em vez de produzir sua própria crítica, publica as críticas de diversas procedências. No caso de *Xica da Silva*, além de críticas internacionais, a revista publica uma crítica do Jornal do Brasil e outra de O Globo. As duas são positivas. Mas pelo teor da crítica de José Carlos Avellar, pode-se pensar que a benevolência da revista se deva ao abandono da *linguagem maldita* pelo cinemanovistas. Mas um filme muito mal recebido pela crítica, como *Anchieta*, *José do Brasil* foi bem acolhido pela revista. Mas nesse caso deve-se lembrar que se trata de uma produção da Embrafilme e a crítica positiva pode se dever a isso.

A censura poderia ser também uma das responsáveis pelo eclipse desses filmes na memória do grande público. Em *Roteiros da Intolerância*, Inimá Simões⁵² lista, dos filmes analisados aqui, apenas *Os inconfidentes*, *Independência ou morte* e *Os herdeiros*. Além desses, apenas *Como era gostoso o meu francês*. Por essa amostra, percebo que os filmes não eram censurados na íntegra. E os motivos nem

⁴⁸ Cf. *A Hora e a Vez dos Filmes Históricos*, Filme Cultura, INC, MEC, ano IV, nº 18, jan-fev 1971. A pequena nota traz reprodução de alguns trechos do discurso do ministro Jarbas Passarinho incentivando a realização de filmes históricos.

⁴⁹ Cf. *O filme histórico brasileiro* in Filme Cultura, Ano VII, n} 23, jan/fev 1973.

⁵⁰ Inclui uma grande fotografia de uma cena do filme na primeira página da reportagem.

⁵¹ O verdadeiro artista tem de agüentar firme, por Ronald Monteiro. Filme Cultura, ano III, nº 17, nov/dez 1970.

⁵² Inimá Simões, *Roteiro da Intolerância, a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo, Ed. Senac de São Paulo, 1999.

sempre eram políticos. *Os inconfidentes* passou incólume pela censura porque, segundo os censores, não apresentaria nada que não tivesse acontecido na história. *Os herdeiros* recebeu algumas restrições quanto ao tratamento de Getúlio Vargas, mas foi liberado. *Independência ou morte* e *Como era gostoso...* foram censurados por questões morais (no caso do segundo, refere-se à nudez do homens brancos *especificamente*). Parece que a censura não chegou a arruinar de fato a carreira de algum filme histórico.

Apesar de não ser possível trabalhar com a hipótese de que a recepção negativa por parte da crítica profissional e a censura tenham sido as responsáveis únicas pela fraca memória em torno dos filmes, não posso descartar o fato de que os filmes de linguagem mais radical, os mais experimentais, são os menos conhecidos do grande público. Mesmo quando elogiados pela crítica ou bem resolvidos com a censura. Afinal, ainda que elogiados, esses filmes não foram bem distribuídos. Muitos foram fracassos de bilheteria⁵³. E nem tiveram boas (às vezes nenhuma) carreiras na televisão.

⁵³ Cf. Fernão Ramos (org), op. cit. Embora os autores não deixem claro quais são as fontes utilizadas para se chegar a essas conclusões, é possível ler muitas referências a fracassos de bilheterias.