

Conclusão: depois do fim, antes do fim

Confesso que essa conclusão não deveria existir. A estrutura do trabalho dialoga com a modernidade dos objetos (da maioria, pelo menos), que são obras abertas, terminam abruptamente, deixando ao espectador a tarefa de construir sentidos. Assim, não desejo concluir nada. Mas confesso também que deixar a conclusão de fora é uma ousadia para a qual não estou preparado. Afinal, já foi muito difícil optar por um texto ordenado pela lógica do caos (exatamente isso: ordem e caos – paradoxo).

O receio de não ser compreendido é grande. Por esse motivo, ao fim do trabalho, fico tentado a dar outra ordem (mais cartesiana) ao que foi cuidadosamente desordenado. Seria o caso de enfatizar processos cuja compreensão pudesse ter ficado diluída ao longo do texto, de aproximar definições e hipóteses separadas por capítulos, reunindo-as em um único parágrafo. Principalmente, enfatizar a hipótese central, de que os filmes sobre história marcam sua diferença em relação aos filmes históricos clássicos na forma como tratam o tempo. O filme histórico clássico encara o passado como uma totalidade, fechada e organizada, que ele presentifica como se pudesse viajar no tempo e filmar as coisas “tal como aconteceram”. Claro que esse passado é sempre abordado a partir do presente, mas o presente deve ficar oculto. Já o filme sobre história não tem essa pretensão porque não percebe o passado como um todo alcançável pelas lentes da câmera: o que filma é sempre um presente assumido, explícito, que discute o passado. O futuro do pretérito é seu tempo. A rigor, porque o futuro do passado é o presente. Mas também porque a conjugação do futuro do pretérito serve a designar uma ação que aconteceria, mas não aconteceu. Esse elemento confere aos filmes sobre história a dúvida basal de quem está preso ao presente, tentando entender o passado: seria mesmo assim?

Contudo, essa tentação de amarrar o que estivesse solto e limar as arestas com vistas a ter certeza absoluta de que seria compreendido me dá a impressão de que estaria traindo minha vontade de deixar ao leitor a possibilidade de *ler* a hipótese, não só no texto, mas também na forma. Decido não proceder assim.

Também sinto vontade de fazer uma leitura mais cronológica dos filmes. Começar por *Os Herdeiros* (Cacá Diegues, 1969) e terminar por *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo

Sarno, 1978), fazendo observações sobre a *evolução* da narrativa no tempo. Chamar a atenção para o *fato* de os filmes pertencentes ao período de 1968-1972 (auge da repressão da ditadura civil-militar) serem mais herméticos que os filmes realizados a partir de 1976. Enfatizar que o vazio encontrado entre 1972 e 1976 se deve a uma baixa na produção cinematográfica como um todo, devido à autocensura e ao exílio. E, finalmente, fazer relações entre a o flerte dos filmes do fim da década com a narrativa clássica e o processo de Abertura. Afirmar que devido ao arrefecimento da repressão, não haveria mais necessidade de enfatizar o hermetismo da linguagem como forma de defesa contra a censura. Além disso, lembrar que a presença dos cinemanovistas na Embrafilme poderia ser considerada base de diálogo entre sua postura radical e o nacionalismo ufanista dos governos, gerando um equilíbrio na realização dos filmes. Contudo, não acredito nesse processo: não penso que a narrativa moderna se deva a uma fuga da censura e nem que a Abertura seja responsável por filmes mais ordenados e “limpos”. Proceder dessa forma seria ignorar a presença no fim da década de filmes como *Aleluia, Gretchen* (Sylvio Back, 1976) e *Os Mucker* (Jorge Bodanzky, 1979) filmes históricos modernos que utilizam a mesma linguagem que os filmes do início da década. Não acredito numa força absoluta do contexto em moldar as formas dos filmes, que o tom solar de *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) seja, necessariamente, *reflexo* das luzes da Abertura. Seria ainda considerar a linguagem moderna como simplesmente um estratégia de blefe contra a censura. Ainda que a linguagem moderna muitas vezes tenha funcionado como tal, ela não aconteceu apenas por esse motivo. Ela faz parte do processo criativo desses filmes, onde entravam elementos diversos, como as concepções de cinema, arte, política, história etc.

Outra vontade é relativizar a força da expressão “filme político”, enfatizando o quanto *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972) é político, mesmo sem ser considerado um “filme político”. Mas se fizesse isso tiraria do leitor o prazer de perceber por conta própria o quanto esse filme se faz presente em todos os capítulos – apesar de ter um dedicado somente a ele – e o quanto isso é indicativo de sua força política como paradigma elegido pela ditadura.

Finalmente, desejo deixar claro que a idéia de ruptura utilizada para definir os filmes sobre historia não se refere a uma continuidade desses até os dias atuais e à morte do filme histórico clássico. Muito pelo contrário, pois tanto em âmbito nacional quanto

internacional, os filmes históricos clássicos têm aparecido em maior número (principalmente a partir da década de 1990). Penso, no Brasil, em *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997), *Anahy de las Misiones* (Sérgio Silva, 1997), *Mauá, o Imperador e o rei* (Sérgio Rezende, 1999) e *Hans Staden* (Luiz Alberto Pereira, 2000) e lembro o quanto a forma satírica (moderna) de *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995) foi incômoda. No plano internacional, *Alexandre (Alexander)*, (Oliver Stone, 2005) *Tróia, (Troy)*, (Wolfgang Petersen, 2004) *O Gladiador (Gladiator)*, (Ridley Scott, 2000) produções norte-americanas, estão presentes para confirmar a força do épico.

Depois de renegar cada uma das tentações apresentadas acima, fico sem material para fazer uma conclusão que não traia a proposta do trabalho. Estou enfim convencido de que a melhor maneira de terminar esse trabalho é apenas acrescentando um ponto final sem maiores explicações:

FIM