

Seqüência I

Épico, esse transparente objeto do desejo

*Eu te amo, meu Brasil, eu te amo!
Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil.*

Eu te amo, meu Brasil (Dom e Ravel, 1970)

Cena 1.1 (*flashback*): os filmes históricos e o cinema brasileiro

Os filmes históricos formam um nicho importante do cinema brasileiro, já presentes entre as primeiras produções cinematográficas realizadas no país. Década após década, novos títulos foram acrescentados ao conjunto. Colocar as coisas nesses termos aproxima o processo de uma tradição. E é complicado se referir a uma tradição ao se tratar de uma cinematografia que, a rigor, não é tradicional. O cinema brasileiro vive de ciclos, de mortes e renascimentos. E cada fase tem as suas peculiaridades. A Bela Época, os ciclos regionais, as chanchadas, os grandes estúdios, o Cinema Novo, o Cinema Marginal, as pornochanchadas¹. Cada um com seu sistema de produção, suas linguagens e temas. É surpreendente, portanto, que num recorte por gênero se possa observar alguma longevidade. Pois é exatamente o que ocorre quando se persegue os filmes históricos através do percurso do que se convencionou chamar de cinema brasileiro. Seja seguindo os padrões de algum momento ou aparecendo de forma autônoma, os filmes históricos estiveram sempre presentes.

A referência a “filmes históricos” pode resultar muito genérica. Afinal, que tipo de produção é considerada um filme histórico? Ficcionalizações de fatos históricos? Reconstituições históricas? Adaptações de obras literárias do passado? Documentários sobre história? A resposta pode ser encontrada na referência a um gênero cinematográfico conhecido como *épico*. Para além de qualquer especificidade

¹ Cf. Fernão Ramos (org), *História do cinema brasileiro*, São Paulo, Círculo do Livro, 1987.

de produção, linguagem ou tema, o desejo de produzir filmes históricos que perpassa a história do cinema brasileiro se identifica com a busca do épico. Seja através de uma reconstituição ou de um documentário, de uma ficção histórica ou adaptação de uma obra literária, a forma perseguida é sempre a épica. E não se desejava produzir um épico qualquer, mas aquele capaz de agregar a comunidade nacional, de atingir o nível de identificação que levaria um épico a ser considerado um *grande épico*.

Esse desejo do grande épico se manifestou na produção de alguns cineastas e nas dos grandes estúdios; nas políticas institucionais; na crítica especializada; e no público, que alimentou esse desejo comparecendo às salas escuras sempre que o espetáculo histórico pareceu se aproximar de uma saga que consagraria o país e seus habitantes através da visão de sua História². É possível perceber que essa busca de um grande épico é, ela mesma, épica. Todos os elementos constitutivos de um épico³ podem ser percebidos na saga de um povo em busca de sua História filmada:

1. o herói, figura central de qualquer épico, é o povo brasileiro;
2. o objetivo nobre, a conquista a ser alcançada pelo herói, é a realização do grande épico histórico;
3. os personagens que auxiliam o herói na sua caminhada rumo ao clímax são o Estado e a crítica;
4. e o obstáculo (o vilão) interposto entre o herói e seu nobre objetivo é a pobreza endêmica do cinema brasileiro.

Os créditos desse filme podem ser localizados no período denominado pela historiografia tradicional como Bela Época do Cinema Brasileiro (1896-1912)⁴. Ali – convivendo com melodramas, comédias de costumes, temas carnavalescos e dramas religiosos – já era possível encontrar dramas históricos⁵. Era o momento em que o

² A utilização de maiúscula para história corresponde à concepção que os produtores e consumidores dessas obras tinham dela: grandiosa, nobre, pertencente à alta cultura. Nesse texto, sempre que o termo não se referir a essa concepção específica, aparecerá em minúscula.

³ Lembro que o termo “épico” pode ter definições diversas. Aqui, ele aparece como referência ao gênero cinematográfico, cuja definição será desenvolvida durante esse capítulo.

⁴ Cf. Roberto Moura, *A Bela Época* in Fernão Ramos (org), op. cit.. Para uma visão contrária à idéia de uma bela época, cf. Jean-Claude Bernardet, *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo, Annablume, 1995.

⁵ Por exemplo, em 1909, a Photo-Cinematographia Brasileira produzia *D. Inês de Castro*. Cf. Jean-Claude Bernardet; Alcides Freire Ramos, *Cinema e História do Brasil*, São Paulo, Editora Contexto e EDUSP, 1988.

herói começava a perceber o seu destino especial. Para que esse destino se completasse, seria necessário o povo brasileiro se descobrir como herói, capaz de produzir um grande épico.

Os créditos sobem, a saga continua a se desenrolar. Entre 1914 e 1922, devido à onda nacionalista provocada pela I Guerra Mundial, os filmes feitos por imigrantes italianos em São Paulo – responsáveis praticamente por toda a produção do período – exploraram temas ligados a eventos históricos ou adaptações da literatura brasileira: *Inocência* (1915) e *O Guarani* (1916), da dupla Antonio Campos e Vittorio Cappellaro; a proclamação da independência em *O Grito do Ipiranga* dos irmãos Lambertini (1917); uma homenagem aos “heróis brasileiros da Guerra do Paraguai”, como diz o subtítulo de *A Retirada de Laguna* (1917); *Tiradentes*⁶ de Paulo Aliano (1917); Vittorio Cappellaro volta a produzir *Iracema* (1919) e mais tarde faria outra refilmagem, de *O Guarani* (1924)⁷.

Não há material suficiente para analisar esses filmes, pois muitas vezes o que sobrou deles foram apenas notícias em jornais, quando muito alguns registros em forma de diários de filmagem. Mas pelas temáticas abordadas e pelo tom das propagandas, percebe-se o desenvolvimento do desejo do grande épico brasileiro. A presença de heróis nacionais como protagonistas e a referência aos épicos literários do século XIX são os indicativos desse processo. Porém, nesse momento, os obstáculos ainda eram fortes: a infra-estrutura técnica do cinema no Brasil era precária. No entanto, quanto mais difícil era para o herói atingir seus objetivos, mais forte ele ficava.

Em busca de forças, o herói se encontrou com o Estado. Esse passou a fazer parte da trama, mas como o personagem misterioso, que aparece e some com a mesma facilidade. Em 1922, por exemplo, todas as circunstâncias favoreciam a produção do grande épico. Por ocasião das comemorações do centenário da Independência, uma comissão nomeada pelo presidente Epitácio Pessoa incluiu entre seus planos a realização de um filme histórico de exaltação do “grande feito”. O

⁶ Cf. Rubem Machado, *O cinema paulistano e os ciclos regionais sul-sudeste* (1912-1933) in Fernão Ramos, op. cit., p. 101.

⁷ Cf. Vittorio Cappellaro, *O caçador de diamantes: o primeiro roteiro completo do cinema brasileiro*. São Paulo, Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2004.

governo brasileiro tinha sua atenção voltada para a importância do cinema e do filme histórico. Coelho Neto logo foi lembrado para escrever o argumento. “O país precisava olhar-se, avaliar-se, e parecia que só o cinema podia apresentar sua dimensão atual. Mas o projeto original foi abandonado. Na avaliação de alguns, cinema brasileiro não era coisa de gente séria⁸”. Mais problemas, mais dificuldades.

Nas décadas de 1930 e de 1940, a saga continuou. Destacaram-se *Alma do Brasil* (Liberio Luxardo, 1932) e *O Caçador de Diamantes*⁹ (Vittorio Capellaro, 1933). Humberto Mauro, com a colaboração de Afonso Taunay, Bernardino José de Souza e Roquete Pinto, realizou *Descobrimento do Brasil* (1937), um média metragem produzido pelo Instituto do Cacau da Bahia, com roteiro baseado na carta de Pero Vaz de Caminha. A produção de Carmem Santos, *Inconfidência Mineira* (1948), realizada por sua produtora, Brasil Vita, se constituiu em imenso fracasso de público e crítica.

Durante as décadas de 1920, 1930 e 1940 foi possível perceber que não bastava simplesmente realizar filmes históricos. Era preciso que eles fossem a realização dos anseios do povo brasileiro. Não adiantavam os esforços de cineastas e produtores, caso o povo não comparece às salas. Além disso, a crítica passou a atuar mais profissionalmente, guiando a realização dos filmes, apontando para o que funcionava ou não nos épicos produzidos. Depois de 1922, com o centenário da independência, o Estado só viria a se interessar pela produção do épico no governo Vargas. A política cultural do Estado Novo incentivou a realização de documentários educativos sobre a História¹⁰. Apesar de seu caráter pragmático, esses filmes também apresentavam um tom épico. Afinal, a história narrada por eles era recheada de heróis e grandes feitos.

A década de cinquenta foi marcada pela fundação dos estúdios Vera Cruz, com pretensões de fazer um cinema “sério”, incluindo filmes de época. Destaque para o caso de *O Cangaceiro* e *Sinhá Moça*, ambos de 1953, grandes sucessos,

⁸ Roberto Moura, *A Bela Época (Primórdios-1912) e cinema carioca (1912-1930)* in Fernão Ramos, op. cit., p. 55-56.

⁹ Esse é considerado, até o momento, o primeiro roteiro do cinema brasileiro. Cf. Viittorio Cappellaro, op. cit.

¹⁰ Em seu governo foram produzidos centenas de documentários de história que tinham por objetivo educar o público (notadamente o público infanto-juvenil).

merecedores de prêmios internacionais¹¹. Mas a Vera Cruz ainda não tinha encontrado o caminho para a realização do grande feito. Apesar do sucesso de crítica e público, esse filmes carecem de um elemento fundamental no grande épico: a identificação com o tema. Nem o cangaço nem a abolição da escravatura são temas fortes para criarem o sentimento de fundação. Podem ser fatos importantes da história, mas não chegam a agregar a coletividade em torno de uma idéia de pertencimento à comunidade nacional. Além das produções Vera Cruz, a década também apresentou resultado da atuação de outras produtoras¹². Nenhum chegou a funcionar como clímax de nossa saga.

Na década de 1960 os filmes de cangaceiros (já presentes nos estúdios Vera Cruz) se configuraram como um gênero de produções abundantes. Alguns exemplos de uma extensa filmografia podem ser encontrados em *A morte comanda o cangaço* (1960) e *Lampião, rei do cangaço* (1963), ambos de Carlos Coimbra, além de *Entre o amor e o cangaço* (Aurélio Teixeira, 1965) e *O cangaceiro sanguinário* (Osvaldo de Oliveira, 1969)¹³. O aspecto histórico dessas produções não era muito reforçado, sendo privilegiados a aventura e o romance. Apesar de não serem elementos incompatíveis com o épico - como prova a cinematografia norte-americana, que sempre conseguiu aliar história, batalhas e casais se beijando – os *nordesterns*, como ficaram conhecidos esses filmes, não conseguiram ganhar status de grandes épicos.

Cena 1.2: finalmente, o grande épico

Sim, como o subtítulo já adiantou, tivemos um grande épico: *Independência ou morte* – produzido pela Cinedistri¹⁴ e dirigido por Carlos Coimbra. O filme pertence ao mesmo movimento iniciado nas primeiras décadas do século XX em

¹¹ Cf. Afrânio Mendes Catani, *A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)* in Fernão Ramos, op. cit.

¹² Cf. Afrânio Mendes Catani, op. cit.

¹³ Cf. *ibid.*

¹⁴ Cinedistri era produtora de Aníbal Massaini. Responsável por bons sucessos de bilheteria com os filmes sobre cangaceiros durante a década de 1960, estava se especializando em comédias pornográficas leves (porno-chanchadas). *Independência ou morte* era a possibilidade de resgatar alguma seriedade para sua produção.

busca de um épico nacional. Está inserido no conjunto de filmes assim definidos por Jean-Claude Bernardet:

Sempre dentro de um leque temático restrito, baseando a história em atos e figuras “heróicas”, comumente apresentando uma história feita pela classe dominante, entrando o povo como ornamento, ou para provar que a classe dominante sempre foi bondosa e voltada para os interesses populares¹⁵.

Mas *Independência ou morte* não é apenas um épico como seus antecessores, é um *grande* épico. E os motivos para ser considerado como tal não se encontram apenas no filme. Essa obra pode ser encarada como a confluência de uma conjuntura histórica ideal – esforços de produção e apoio estatal, recepção favorável de crítica e público – com um gênero burilado por realizadores diversos há décadas.

O filme foi realizado em clima eufórico. O ano de 1972 marcava o centenário da independência política do país. Ao tratar do tema, *Independência ou morte* seguiu o tom ufanista dado pelo governo. “Nos colégios, nas rádios, nos quartéis, os militares preparavam as comemorações (...). Uma marchinha ufanista, o hino da festa, fala de um país ‘de amor e paz’, ‘da mistura das raças’, ‘da esperança que uniu um imenso continente, nossa gente, Brasil’”¹⁶. Em todo o país aconteceram desfiles e em algumas cidades, um cortejo à condução dos restos mortais de D. Pedro I. à cripta do Monumento do Ipiranga em São Paulo¹⁷. Grandes empresas ocuparam páginas inteiras dos jornais e revistas com visões grandiosas de futuro. Órgãos da imprensa dedicaram números especiais ao tema da independência¹⁸. Até em empreendimentos

¹⁵ Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos, op. cit., p. 11-12.

¹⁶ Ivana Bentes, *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, prefeitura, 1996 (coleção Perfis do Rio), p. 105. A letra completa do hino: “Marco extraordinário sesquicentenário da Independência/ potência de amor e paz, esse Brasil faz coisas que ninguém imagina que faz/ É Dom Pedro I, é Dom Pedro do grito, esse grito de glória que é a própria vitória e a História nos traz/ da mistura das raças, da esperança que uniu/ o imenso continente, nossa gente, Brasil/ Sesquicentenário, e vamos, mais e mais, na festa do amor e paz”.

¹⁷ Regina Horta Duarte et. al; *Imagens do Brasil: o cinema nacional e o tema da independência* in *Locus*, revista de história, Juiz de Fora, vol 6, nº 1, p.100. Os restos mortais do monarca encontravam-se até então em Portugal, onde havia morrido.

¹⁸ Cf. *Documento*. Veja, São Paulo, Abril, 06/09/1972, n.209. Na reportagem a tolerância é apontada como a principal característica da nação brasileira: “Tão tolerante (...) que sua independência lhe foi entregue, há 150 anos, pelo filho da casa real que por todas as razões, haveria de pretender mantê-la colônia”.

imobiliários da época o tema compareceu, servindo de inspiração para o batismo de conjuntos habitacionais.

O país enfrentava o auge repressivo da ditadura civil-militar e de seu esforço por construir um projeto de nação pelas vias do ufanismo¹⁹. Enquanto nos porões os opositores do regime eram torturados e mortos, a liberdade e a tolerância eram exaltadas como traços definidores da nação. “Brasil, ame-o ou deixe-o” era bem mais que um simples *slogan* para duas gerações de brasileiros que vagavam pela Europa ou pelos países latino-americanos ainda não atingidos pelas ditaduras que varreram a democracia do continente. Os governos ditatoriais pretendiam agregar num todo harmônico os aspectos sociais, históricos, artísticos e filosóficos de sua idéia de nação e anular qualquer concepção que não se adequasse a ela. O incentivo à produção de filmes históricos estava inserido nesse processo. O épico histórico cinematográfico (referido nos discursos governamentais apenas como *filme histórico*) aliava arte, história e educação *em massa*. Apresentava um potencial inesgotável para celebrar os grandes feitos da nação, como era desejado.

Independência ou morte, apesar de não ter sido produzido diretamente pelo governo, era a realização do desejo de épico presente na sociedade brasileira há décadas. Na ótica governamental, a História encontrava as circunstâncias ideais para se manifestar em forma de épico. Com *Independência ou morte*, era comemorado um ato fundador com a mobilização de toda a sociedade. É certo que setores ligados à esquerda e camadas médias intelectualizadas viam com desconfiança o espetáculo histórico engendrado pelo filme. Mas, para os ditadores, aqueles que não se uniam ao animado coro de louvor à História brasileira eram *exceção e minoria*. Obstáculos, portanto, para a vocação democrática, marca indelével (hoje diríamos, metaforicamente, *genética*) do povo brasileiro. Marca essa, por sinal, da qual a ditadura se via como defensora, pois lutava contra os perigos socialistas, *antidemocráticos*, que vinham de fora.

¹⁹ Como será demonstrado nos próximos capítulos, o projeto de nação engendrado pela ditadura se torna mais claro e pragmático a partir de 1975. A primeira metade da década está ainda marcada por discursos sem base programática, slogans e canções de enaltecimento da pátria.

O Estado compareceu com um telegrama elogioso do presidente Médici, integrado à publicidade do filme e publicado no *Jornal do Brasil* no dia da estréia. Era a concretização da receptividade oficial²⁰:

SP235 Acabo de ver o filme *Independência ou morte* e desejo registrar a excelente impressão que me causou PT Está de parabéns toda a equipe diretor VG atores VG produtores e técnicos pelo trabalho realizado que mostra o quanto pode fazer o cinema brasileiro inspirado nos caminhos de nossa história PT Este filme abre amplo e claro horizonte para o tratamento cinematográfico de temas que emocionam e educam comovem e informam as nossas platéias PT Adequado na interpretação VG cuidadoso na técnica VG sério na linguagem VG digno nas intenções e sobretudo muito brasileiro *Independência ou Morte* responde à nossa confiança no cinema nacional PT Emílio G. Médici Presidente da República²¹.

Uma análise do telegrama pode auxiliar no esclarecimento das redes que ligavam a obra ao poder instituído. O presidente apontava para alguns elementos necessários para um filme histórico ser bem visto pelo governo: deveria emocionar, comover, educar e informar. A utilização numa mesma obra de emoção e informação costuma ser bastante eficiente, pois ao se emocionarem com determinado tema, os espectadores tendem a registrar com mais facilidade as “lições” ali presentes. Por outro lado, o filme deveria *educar*, e não *discutir* ou *criticar* a história, no sentido de haver apenas uma perspectiva: a História com “h” maiúsculo. É um filme “adequado na interpretação” – o que poderia se referir tanto à interpretação dos atores como à interpretação da história, uma indissociável da outra – e “sério na linguagem”, o que exclui a possibilidade de uma leitura satírica da história. Finalmente, o filme é muito *brasileiro*. Pode-se entender o que isso significava para o presidente lembrando novamente o *slogan* “Brasil: ame-o ou deixe-o”.

A obra foi bem recebida pela crítica especializada. Defeitos foram apontados, mas a balança pendeu mais para uma consagração que para um fracasso. A reconstituição histórica era o foco principal das críticas e a ela foi conferida maior ou menor importância. Para Veja²², a fotografia pecava pelo rigor: “tudo muito novo e muito nítido, as cores muito cores, sem meias tintas ou tons intermediários”. Não

²⁰ Cf. José Mário Ortiz Ramos, op. cit., in Fernão Ramos (org.), op. cit.

²¹ *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Ano LXXXII, n. 139, 07/09/1972, Caderno B, p.2

²² Roberto Brandão, *Todo Cuidado* in *Veja*. São Paulo, Abril, 06/09/1972, n.209, p.112 apud. Regina Horta Duarte et al; op. cit; p. 103.

existia “uma única mancha, uma rachadura sequer que servisse de prova de que pelo local passavam pessoas vivas”. O Jornal do Brasil²³ afirmava: “... Desde que não se exija do filme histórico nacional o que não se exige do estrangeiro, isto é, a seriedade do ensaio erudito, a renúncia à pompa e ao romantismo, a fidelidade absoluta a todos os fatos e faces, a produção atinge seus objetivos e se mostra um dos momentos mais felizes do cinema de espetáculo popular”. O Globo²⁴ confirmava: “(...) a direção de Carlos Coimbra tem o que se pode chamar de artesanato eficiente e metucioso” e o filme era um “produto bem acabado e luxuoso”.

O filme foi considerado um bom espetáculo, não um ensaio erudito. E não se esperava mais do épico que uma história espetacular na qual se pudesse acreditar. Afinal, um ensaio erudito poderia manchar a História com teorizações e dúvidas. O espetáculo histórico permitia filmar *o que aconteceu*, tal como aceito pelo imaginário nacional. A crítica de Veja se equivocava ao acreditar que o brilho excessivo da fotografia pudesse prejudicar a fidelidade histórica. Era bem o contrário: a História, no imaginário nacional, era espetacular. Assim, o filme não estaria espetacularizando a História. Apenas fazia jus ao seu caráter grandioso. Uma história gloriosa só poderia ser filmada de forma gloriosa.

A resposta do público veio logo. Além dos apelos ufanistas, o filme tinha como um de seus maiores atrativos o casal de protagonistas, vivido por Glória Menezes (Marquesa de Santos) e Tarcísio Meira (D. Pedro I), casados na vida real e trabalhando na Rede Globo de televisão²⁵. O filme bateu *O Poderoso Chefão* nas bilheterias, tendo permanecido como a segunda maior bilheteria entre 1970-1975, encostando nos três milhões de espectadores, só perdendo para *Jeca Macumbeiro* (Pio Zameiner, 1974) de Mazzaropi. A carreira na TV também foi excelente. Continuou sendo exibido na Semana da Pátria pela Rede Globo por longo período²⁶.

²³ Regina Horta Duarte et al, op. cit., p. 34.

²⁴ Ibid, p. 34.

²⁵ Tarcísio ainda é a marca principal de *Independência ou morte*, conhecido mais como “o filme em que o Tarcísio Meira faz o D. Pedro” do que por seu título.

²⁶ Atualmente, ainda em torno de 7 de setembro, continua presente na mídia, através da TV por assinatura, no Canal Brasil, que pertence à Rede Globo.

Muito da visão representada pela crítica da época e pelo telegrama do presidente Médiçi, pode ser encontrada ainda atualmente, na publicidade da versão em vídeo do filme, num texto intitulado *Um grito que fez história*:

Veja o sonho de Tiradentes e de tantos outros brasileiros, que derramaram sangue pela Independência do Brasil, realizado pelas mãos de D. Pedro I. Veja emoção, coragem, aventura, drama e amor na maior história brasileira jamais filmada. Uma obra-prima às margens plácidas do Ipiranga e no país do salve, salve. Onde, às vezes, as coisas só se conseguem no grito. Descubra a imperiosa participação de Tarcísio Meira, como D. Pedro I, e de Glória Menezes como a Marquesa de Santos. Numa produção também heróica de Oswaldo Massaini, com uma direção firme e competente de Carlos Coimbra. *Independência ou Morte*. Uma história que virou filme, ou um filme que fez história. (...) ²⁷.

O filme ainda é vendido como um grande espetáculo, “a maior história brasileira jamais filmada”, capaz de fazer o espectador se *emocionar* com as cenas de coragem, aventura, drama e amor. Parece uma aventura qualquer, mas não: é a história de um herói, que conseguiu levar à frente o “sonho de Tiradentes e tantos outros brasileiros”, alcançando seus objetivos “no grito”, sem precisar haver derramamento de sangue, como houvera anteriormente. “Uma história que virou filme, ou um filme que fez história” é mesmo uma boa síntese para *Independência ou morte*.

Cena 1.3: como se faz um épico

Cabe agora estudar a estrutura do filme considerado paradigma pela ditadura civil-militar. Na *diegese*²⁸, são apresentados fatos comprovados da historiografia e especulações sobre a vida íntima do príncipe. O dia do Fico, a Assembléia Constituinte de 1823 e a Constituição de 1824, os conflitos da Cisplatina e a Abdicação se misturam ao plano privado no qual são tratados seus casamentos com D. Leopoldina e D. Amélia e, como destaque, seu romance extraconjugal com a

²⁷ Cf. Carlos Coimbra, *Independência ou morte*, Vídeo Arte do Brasil (série nacional). Videocassete (108 min), VHS/NSTC, colorido. Drama histórico.

²⁸ Em cinema, o termo *diegese* se refere ao que é contado (a *estória* narrada, numa expressão mais vulgar); já os termos *discurso* ou *narrativa*, dizem respeito à forma como a estória é narrada. Definições bastante didáticas desses e outros termos cinematográficos podem ser encontradas em João Batista de Brito, *Imagens amadas*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1995.

Marquesa de Santos. A forma como os fatos são encadeados consegue harmonizar correntes historiográficas diversas (por vezes antagônicas)²⁹. Para além dos fatos, porém, alguns elementos da diegese podem ser aproveitados em termos de definição da história narrada: os atributos devassos do protagonista, as pontes que se estabelecem entre ele e o mundo e a forma como o povo é apresentado.

No filme, a independência teve um herói *sui generis*. Nos primeiros minutos de projeção, já se sabe que não se trata de um mártir, moralmente irrepreensível. Pelo contrário, é um devasso dono de um “temperamento imprevisível” originado pelos traumas da fuga apressada de Portugal e pela criação inadequada no Brasil. Desde o início, portanto, temos uma pista do que se verá mais tarde: atos de um homem contraditório, “liberal que se torna absolutista, dinasta que renuncia a dois tronos, pai amoroso e marido infiel”, como é dito nas cenas finais. O fato de ser devasso ou tempestuoso não faz de D. Pedro um herói menos respeitado. Pelo contrário, pois deve superar esses obstáculos para se encontrar com seu destino de herói, de porta-voz do povo. O primeiro antagonista de D. Pedro seria, portanto, ele mesmo. O segundo, e principal, seria o pai.

As *pontes* ligando os dois universos – público e privado – são constituídas pelas personagens femininas. Já na primeira cena do *flashback*, onde D. Pedro surge como adulto, vemos D. Carlota Joaquina reclamar a D. João VI do comportamento inadequado do filho, de suas aventuras amorosas e afirmando a necessidade de o príncipe se casar o mais rápido possível. D. João, monossilábico, apenas come e concorda, numa sugestão de que a dominação dos homens pelas mulheres da família fosse já uma tradição. Quando surge em cena, D. Pedro é avisado pela mãe de que vai se casar, sem ter chances de reclamar. A próxima cena é o casamento com D. Leopoldina, transcorrida sob o olhar aprovador de D. Carlota e do próprio príncipe, parecendo se alegrar com a escolha da noiva, num clima de romance sugerido pela música de fundo, altamente emotiva. D. Leopoldina passa então a substituir D. Carlota na tarefa de tomar decisões pelo príncipe. Na cena seguinte ao do casamento,

²⁹ Vitória Azevedo da Fonseca, *História imaginada no cinema – análise de Carlota Joaquina, princesa do Brasil e Independência ou morte*. São Paulo, Programa de pós-graduação em História da UNICAMP, 2002. Disponível em <<http://www2.liphis.com/ficha.asp?intIdTese=200>>. Acessado em 20/08/2005.

já grávida, o aconselha a se preocupar mais com política, sugerindo a sua permanência no país, porquanto “há muito por fazer” no Brasil. E, finalmente, quando o príncipe conhece D. Domitila, e se inicia o romance, esta personagem passará a exercer o papel de mediadora, e muitas decisões do príncipe dali por diante serão influenciadas pela futura marquesa de Santos. A visão de um príncipe impetuoso, descontrolado por temperamento, é contraposta à presença das mulheres representando a prudência e a sagacidade política. A única figura masculina a exercer alguma influência sobre D. Pedro, José Bonifácio, demonstra estar em sintonia com as idéias de D. Leopoldina em algumas cenas e termina por ser suplantado pelo poder de D. Domitila. Na estrutura do épico, esses personagens correspondem `aqueles que auxiliam o protagonista em seu movimento de autodescoberta.

E sobre *o povo* é apresentada uma visão particularíssima. A descoberta do papel de herói, efetuada pelo protagonista, coincide com a tomada de consciência de que ele é o legítimo representante do povo. Esse é, portanto, a metade mágica do herói, aquela que lhe dá o caráter heróico. Por conta disso, o povo está ausente a maior parte do tempo. Desde a primeira cena do filme, D. Pedro fica sabendo sobre o povo amotinado, insatisfeito com a composição ministerial e D. Pedro manda informar aos amotinados: “... estou pronto a fazer tudo para o povo. Nada, porém, pelo povo”. Contrariando essa afirmação, o filme mostra o povo sempre de costas, sem rosto, sem identidade. O personagem focado é sempre aquele que se dirige ao povo – na maioria das vezes, D. Pedro – enquanto este apenas grita expressões incompreensíveis, sem palavras de ordem claras. Apenas um “Viva D. Pedro!” pode ser distinguido vez ou outra. Em algumas cenas o povo aparece claramente, se expressando. No entanto, o cenário é uma taverna e o figurino passa a impressão de pertencimento a camadas médias. Os realmente pobres e os escravos surgem na tela apenas como figurantes. Em cena onde o povo está amotinado no Campo de Santana (26 de fevereiro de 1821), exigindo uma nova Constituição, novo ministério e Junta governativa, o príncipe pede que tenha “calma e serenidade”, o exortando com as seguintes palavras: “voltai aos vossos lares, ao vosso trabalho. A Constituição será outorgada, não por imposição, mas por merecimento”. Quando recebe ordens para voltar a Portugal, D. Pedro manda divulgar a notícia nos jornais, para o povo decidir

o que fazer, episódio concluído com o dia do Fico. D. Pedro já se apresentava inclinado a ficar, mas busca o apoio do povo, que emite opinião idêntica a sua. Nas cenas finais, já de volta ao presente, D. Pedro afirma a D. Amélia ter perdido o poder, pois perdera o apoio do povo.

Todos os elementos citados até agora (a sucessão de fatos, o controle do temperamento devasso, o encaminhamento das mulheres, a identificação com o povo) se encaminham para o clímax do filme: a cena às margens do riacho Ipiranga, a proclamação da independência. Nela, D. Pedro se consagra herói ao fundar o país. Biografia e História se encontram. Segue o argumento que embasa a representação desse acontecimento histórico pelo filme:

[D. João VI, pai de D. Pedro, volta para Portugal deixando o filho no governo do Reino Unido como príncipe regente]

Foi como se uma nova aurora resplandecesse no vasto horizonte da terra brasileira, libertada agora da ação inevitável de uma corte que perpetuava a um tempo as crenças absolutistas e a exclusiva influência européia, causas perenes do estiolamento nacional, e inoportuno obstáculo à expansão do gênio e do caráter original da nação infante.

Circunstâncias especiais continuaram ainda por algum tempo a obscurecer na mente dos brasileiros a verdadeira concepção da realidade, que uns julgavam dependente, outros desligada da sorte de Portugal. O braço de Deus havia porém amarrado o nosso país ao carro do progresso universal, e era necessário caminhar com ele.

Com efeito, a parte mais seleta da sociedade, ou pelo menos a mais propensa à idéia de autonomia nacional sob uma dinastia popular e simpática, fitava o olhar no augusto moço a quem o previdente monarca confiara a regência do Brasil, e o compelia a declarar a independência em sua nova pátria.

Ele é que hesitava, porque à glória de fundar um grande império via ligada a dor de lacerar o reino de seu próprio país.

A eloqüência dos fatos era, entretanto, superior à vontade humana. A nação maior, mais pujante, mais esperançosa e mais rica não podia curvar-se aos decretos e ainda menos aos caprichos da menor, e mais dependente de alheias perturbações e mais pejada de preconceitos medievais, e mais fraca, finalmente, em todos os sentidos.

O cabo interoceânico que as unia estava gasto no ponto em que a decrepidez pretendia absorver a juventude. Para o quebrar bastaria o impulso desta.

Corria o ano de 1822 quando o príncipe D. Pedro, regente do Brasil, lembrando-se do bom resultado de sua recente viagem a Minas Gerais, resolveu ir a São Paulo para restabelecer a ordem pública, perturbada pelos sediciosos movimentos de 23 de maio e 19 de julho. Deixando a sua virtuosa consorte a presidência dos Conselhos de Estado e de Ministros.

Levando consigo, como secretário itinerante, Luiz de Saldanha da Gama, depois de Taubaté, e acompanhado por sua Guarda de Honra e os criados de sua casa, partiu da corte em 14 de agosto, e depois de expedir um decreto dissolvendo o

Governo Provisório e ordenando que saíssem de São Paulo os principais autores da sedição, entrou solenemente na capital da província (...).

Restabelecida a ordem, dirigiu-se em 5 de setembro à praça de Santos, de onde voltou sobre os próprios passos na madrugada de 7, chegando pelas 4 horas da tarde ao alto da colina o Ipiranga, junto à qual desliza-se o riacho desse nome. Ali – talvez para melhor compor seu traje, mudar de montaria e conceder um momento de liberdade à sua Guarda de Honra – ordenou que esta o precedesse, indo-o esperar às portas da cidade que já pouco distava daquele lugar, ficando ele apenas acompanhado por alguns cavaleiros de seu séquito (...) e alguma outra pessoa atraída pela curiosidade, ou pelo desejo de obsequiar o príncipe.

Havia a Guarda de Honra transposto a última assomada, em cujo pendão ocidental é a margem do ribeiro Ipiranga, desmontou, defronte de uma casa camponesa, para descansar, refocilar-se, e esperar D. Pedro, quando este vê encaminharem-se-lhe, apressadamente, dois cavaleiros, que da cidade por onde passaram, vindos do Rio de Janeiro, corriam ao seu encontro. [...] ambos portadores de importantes despachos para lhe serem entregues.

Mal sabiam eles que levavam naqueles papéis o decreto de nossa emancipação política!

(...)

Apenas os leu, como que concentrando-se D. Pedro num desses pensamentos cuja impetuosa evolução mal cabe no curto lapso de tempo que medeia entre dois instantes quase consecutivos da mesma impressão moral. Depois olhou para seus companheiros de viagem, e disse comovido: “Tantos sacrifícios pelo Brasil... e entretanto não cessam de cavar a nossa ruína!”. Então, expande a fisionomia, acende o brilho dos olhos, e, como se houvera descoberto o talismã da futura grandeza de sua pátria adotiva, puxa pela espada e grita resolutamente: “Independência ou morte!”.

Acompanhado pelos poucos que o cercam, animados de uma curiosidade mesclada de admiração, e porventura da inevitável perplexidade do espírito, em tão solenes momentos, continua rápido na direção de sua Guarda de Honra (...).

[D. Pedro se aproxima dos cavaleiros] pondo-se em forma tanto quanto lhes permitiam a rapidez do fato e a impropriedade do terreno: “Meus senhores, as cortes de Portugal querem escravizar o Brasil, por isso cumpre declarar desde já a sua independência”.

Dito isto tirou o chapéu armado e acrescentou: “Laços fora!”, referindo-se ao laço emblemático português que muitos soldados traziam ao braço esquerdo, e logo todos arrancaram e arrojaram para longe de si: “De hoje em diante traremos um laço verde e amarelo, e estas ficarão sendo as cores brasileiras”.

Depois, elevando a espada, bradou solenemente: “Independência ou morte!”. Grito sublime, que foi muitas vezes repetido e entusiasticamente saudado assim pelos guardas de honra, que com as espadas desembainhadas reproduziam o gesto marcial do Augusto Afirmador de nossa Independência, como por todos os circunstâncias, eletrizados pela grandiosidade daquele tão importante quão inesperado acontecimento.

Dali, e sempre vitorioso como um triunfador, continuou D. Pedro a sua volta para a capital da província, onde chegou poucos minutos depois, e foi, pela primeira vez, à noite, no teatro, delirantemente aclamado Soberano do novo império Independente.

Eis o fato histórico³⁰.

Os parágrafos acima conseguem traduzir em palavras o principal evento do filme, mas não foram escritos com esse propósito. Trata-se de um texto do pintor histórico Pedro Américo, responsável, no fim do século XIX, pela execução da obra *O Brado do Ipiranga*³¹. A alusão a esse texto com o fim de analisar a estrutura de *Independência ou morte* tem por objetivo chamar a atenção para três pontos cruciais na compreensão do tripé referencial no qual o filme se apóia para construir sentidos:

1. ele pode ser *traduzido* em um texto;
2. esse texto foi escrito no século XIX;
3. esse texto serviu de sistematização básica para a execução de uma pintura sobre o mesmo evento histórico de que trata o filme;

Assim, o filme está ligado ao século XIX pela analogia com as estruturas do texto realista (engendradas na segunda metade do Oitocentos), pela noção romântica de história e pela escolha da pintura histórica como referência imagética. Em outras palavras, o filme é pensado como um texto que busca criar, através de mecanismos específicos, a ilusão de realidade. Trata-se de eclipsar os esforços construtivos do texto, por entendê-lo como um espelho do real. Mas esse texto, apesar do esforço em parecer um reflexo da realidade, apenas apresenta uma interpretação da realidade. Aqui entra a concepção romântica, pois a “realidade” histórica de *Independência ou morte* está marcada por uma leitura romântica do mundo. Nela, a História é uma força que escolhe alguns homens (e, em número bem menor, mulheres) para através deles, se manifestar. A atuação de homens *eleitos* gera as transformações indeléveis, impossíveis de serem contidas porque seguem um rumo certo. E essa concepção de realidade e história estão cristalizados no imaginário das sociedades ocidentais através de um gênero pictórico conhecido como *histórico*. A imagem da história,

³⁰ Cecília Helena de Salles Oliveira; Cláudia Valladão de Matos, *O brado do Ipiranga*. São Paulo, EDUSP, 1999, pp. 13-18. O texto foi escrito para ser publicado em forma de livreto a ser entregue aos convidados do *vernissage* do quadro.

³¹ Pedro Américo, *O grito do Ipiranga*. Museu do Ipiranga.

nessas obras, é sempre resumida num gesto de um indivíduo especial, destacado na composição.

Cena 1.4: o filme como texto

Independência ou morte pode ser vertido para a forma de texto sem que haja necessidade de referência à linguagem cinematográfica (movimentos de câmera, planos, *travellings*³² etc). E o que permite essa decodificação é o fato de ele seguir a *narrativa clássica*. Trata-se de uma forma de filmar criada pela indústria norte-americana na primeira década de existência do cinema. *Clássico* é denominação que pressupõe um referente com um nível de excelência que faça dele um exemplo a ser seguido. Esse “nível de excelência” tem sido o ponto central de algumas discussões que propõem outra denominação para o conjunto de códigos narrativos chamados clássicos³³. Alega-se que nem todo filme de narrativa clássica é um clássico no sentido da excelência, o que é verdadeiro. Propõe-se a adoção do termo *hollywoodiano*, que traz o inconveniente de estar colado demais à indústria que forjou tal estilo narrativo. *Independência ou morte* é um filme brasileiro, realizado fora da indústria *hollywoodiana* e, no entanto, segue o exemplo dessa indústria na forma de contar uma história. Nesse trabalho dá-se preferência ao termo *narrativa clássica* por se entender que a excelência se refere à eficácia da narrativa – comprovada pelo desempenho comercial que fez dela um exemplo a ser seguido por realizadores em diversos países – e não às qualidades específicas de cada filme (que dependem de outros elementos além da opção narrativa) ou ao país de origem.

O que caracteriza a narrativa clássica é sua transparência – obtida através de uma representação analógica – e sua linearidade. Com ela foi criado um código de encenação que tende a apagar os vestígios da construção do filme. A câmera deve ser utilizada de forma a sumir da consciência do espectador, funcionando como extensão de seus olhos, mostrando o que é essencial para que a história seja contada. A estrutura narrativa fica submersa. O espectador é guiado pelo espaço e pelo tempo,

³² *Travelling* consiste em filmar uma cena com a câmera em movimento entre os objetos e atores dispostos no cenário. Como se a câmera “entrasse” na cena, passeando por ela.

³³ Cf. João Batista de Brito, op. cit.

sempre sendo informado quando há mudança de um ou de outro. Assim, a unidade espacial não se refere ao fato de as histórias transcorrerem num espaço único, mas que todos os espaços presentes na trama sejam reconhecidos pelo espectador. Também deve ocorrer dessa forma com a linearidade temporal. Os filmes nem sempre obedecem à ordem início-meio-fim. No entanto, as trocas que podem acontecer nessa seqüência devem sempre estar indicadas claramente.

A analogia como o texto realista de matriz oitocentista é total. Resgato um trecho de Pedro Américo:

Depois olhou para seus companheiros de viagem, e disse comovido: “Tantos sacrifícios pelo Brasil... e entretanto não cessam de cavar a nossa ruína!”. Então, expande a fisionomia, acende o brilho dos olhos, e, como se houvera descoberto o talismã da futura grandeza de sua pátria adotiva, puxa pela espada e grita resolutamente: “Independência ou morte!”³⁴.

O gesto de olhar para seus companheiros de viagem é exibido através de um *close*³⁵ do rosto do personagem no ato de olhar, seguido da imagem do que ele olha (seus companheiros de viagem). Logo depois, volta-se ao *close* do rosto e o personagem diz sua fala (*Tantos sacrifícios* etc). A opção de deixar a câmera fechada no rosto de D. Pedro I é sugerida no texto pelos trechos: *disse comovido (...)* e *expande a fisionomia, acende o brilho dos olhos*. Essas são observações que concentram as atenções no rosto do personagem e a câmera da narrativa clássica reproduz essa concentração na forma de filmar. A simbiose entre os dois estilos é tão forte, que se faz desnecessário escrever que a câmera dá um *close* no rosto de D. Pedro I. Basta referir-se ao seu rosto. A linguagem cinematográfica pode ser substituída, sem prejuízos, pela linguagem literária.

Mas o caráter *textual* de *Independência ou morte* não está apenas na narrativa clássica. A indústria norte-americana não criou e aperfeiçoou apenas um estilo narrativo. Dedicou-se também a elaborar *gêneros*. O gênero se constitui num conjunto de códigos narrativos associados a uma estrutura diegética de modo a

³⁴ Cf. Cecília Helena de Salles Oliveira; Claudia Valladão de Matos, op. cit., p. 29.

³⁵ O *close* consiste em filmar um objeto – geralmente um rosto – bem de perto, fazendo com que ele ocupe a tela inteira.

conseguir extrair dessa estrutura seu máximo efeito³⁶. Lembro que *Independência ou morte!* é o grande *épico histórico* do cinema brasileiro. E o *épico histórico* é um gênero com suas regras. Alguns elementos do épico já foram apresentados no início do capítulo. Cabe agora percebê-los mais acuradamente no filme.

O épico cinematográfico segue a mesma estrutura do épico literário ao acompanhar a trajetória de um herói em três momentos distintos. Primeiro, o herói está perfeitamente inserido em seu mundo, que se encontra em harmonia total. Em seguida, um elemento estranho – um personagem, um fenômeno natural ou social – chega a esse mundo trazendo a desordem. Esse é o ponto de ruptura, a passagem para a segunda etapa, em que o herói deverá iniciar sua viagem mágica, ou misteriosa, encontrando personagens e situações que lhe auxiliam no processo de autodescoberta (o reconhecimento de seu papel de herói). Nesse momento, o protagonista enfrenta provações seguidas até chegar ao clímax. Esse pode ser o confronto com um antagonista ou a conquista de algo que estava faltando, de qualquer forma é a solução para o problema inicial. A etapa final consiste em voltar para casa, trazendo as dádivas alcançadas para transformar a realidade de seu grupo³⁷. Cada uma das etapas corresponde, respectivamente, ao início, ao meio e ao fim de um épico³⁸.

Em *Independência ou morte* não temos dúvida de quem seja o herói. O filme começa pelo fim. Podemos ver o protagonista, D. Pedro I, momentos antes de abdicar ao trono do Brasil. O rosto carregado de tensão, os olhos fechados. Ele começa a relembrar a sua vida e suas lembranças constituem a maior parte da narrativa, exceção feita para o início e para o fim, localizados no presente de onde se narra. Assim começamos a acompanhar D. Pedro numa viagem no tempo. Seu rosto tenso e seus olhos fechados indicam que está rememorando. Passamos a ver suas lembranças mais íntimas, que se iniciam com os eventos deflagradores da vinda da família real para o Brasil.

³⁶ A idéia de gênero não se completa nessa descrição, que é apenas basal. Para ter uma noção das discussões em torno da idéia de gênero, cf. João Batista de Brito, op. cit.

³⁷ Cf. Joseph Campbell, *O herói de mil faces*. São Paulo, Editora Cultrix, 1995.

³⁸ Basta pensar em qualquer filme do cinema norte-americano para se perceber que a estrutura épica não está limitada ao gênero histórico. Até mesmo dramas psicológicos sem grandes atrativos estéticos seguem o esquema ordem-desordem-ordem. Mas os gêneros responsáveis pela consolidação do épico cinematográfico foram sem dúvida os filmes históricos e as grandes sagas futuristas de ficção científica. Certamente porque nesses dois gêneros o protagonista é, de fato, um herói – e não uma pessoa comum resolvendo conflitos externos ou internos.

Percebe-se pelo parágrafo acima, que o filme nos apresenta dois graus superpostos de consciência: a onisciência e a subjetividade. A primeira prevalece, apesar de apresentar os fatos históricos subjetivamente, pois são as lembranças de D. Pedro I que estão na tela. A linguagem é extremamente objetiva, lançando mão de legendas explicativas e indicadores de data. Isso está de acordo com a narrativa clássica que tende a ser onisciente e comunicativa e apenas levemente autoconsciente³⁹. Assim, duas perspectivas se misturam: por um lado, os fatos narrados só o são porque dizem respeito à vida do imperador e, por outro, a forma como são narrados evidencia ter *alguém*, além do protagonista, a contar a história. Afinal, mesmo acontecimentos aos quais D. Pedro não estava presente surgem na tela como se tivessem sido presenciados por ele. A História (olho que tudo vê) e a biografia do herói formam um todo indivisível.

Essa harmonia entre História e biografia também aparece na forma como o principal fato da vida do príncipe é apresentado. Os elementos extradiegéticos (narrativos), a que os personagens da trama não têm acesso, mas que auxiliam o espectador na tarefa de compreender o que se conta, apontam todos para a independência. Desde o título do filme até a trilha sonora. Esta é extremamente marcada pelo Hino da Independência a partir da cena onde D. Pedro recebe o título de Príncipe Regente numa sugestão de que ali se encontraria o primeiro passo para a independência do país. Na cena da Proclamação, o hino é tocado. E ao fim, quando a narrativa volta ao presente e D. Pedro aparece em sua cena final se dirigindo a Portugal, a Independência é novamente evocada, o hino é tocado e cantado enquanto os créditos sobem na tela. A trilha sonora exerce, portanto, um papel fundamental, de antecipação e de memória do principal evento do filme (e da história).

Cena 1.5: o desejo de história (século XIX)

A estrutura de *Independência ou morte* não é novidade nem na literatura nem no cinema. O épico histórico cinematográfico nada mais é do que a transposição para

³⁹ Cf. João Batista de Brito, op. cit. E também Noel Burche, *Práxis do Cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1992.

as telas dos romances e novelas históricos, verdadeira *febre* do período romântico. Stephen Bann⁴⁰ defende a tese de que o romantismo foi responsável pelo surgimento no mundo ocidental do desejo de história⁴¹. Esse desejo não se manifesta apenas numa forma de pensar a literatura, a arte, a ciência, a política e a filosofia *historicamente*. Nem tampouco na consolidação da história como disciplina científica, seguindo os preceitos rankeanos⁴², pelos quais a história deveria mostrar exatamente o que aconteceu⁴³ no passado. O seu principal indício se encontra nas representações da história, principalmente através da literatura e das artes visuais. O fenômeno foi percebido por historiadores do século XIX, que se dividiram entre aqueles que viam nas recriações estilo Walter Scott⁴⁴ apenas uma falsificação do passado com base na imaginação fértil dos autores, uma história cujas fontes não poderiam ser verificadas. Outros, como o francês Prosper de Barante e o inglês Thomas Babington Macaulay, viam nelas a possibilidade de apreender a história viva e pulsante que os fatos puros não podiam fornecer. O desejo de história também foi percebido por Nietzsche em suas reflexões sobre o historicismo, quando criticou a necessidade que seus contemporâneos tinham de historicizar todas as instâncias da sociedade⁴⁵.

Muitas gerações travaram contato com o passado majoritária ou exclusivamente através dessas ficções. O fato de não inventarem um passado, mas de atuarem a partir de dados conhecidos, introduzindo personagens inventados em circunstâncias plausíveis ou criando circunstâncias inventadas para personagens reais, fez com que David Lowenthal⁴⁶ denominasse tais obras de *factions*⁴⁷ – híbrido de fato (*fact*, no original) e ficção (*fiction*). Essas *factions* permitiam ao leitor do

⁴⁰ Stephen Bann, *Romanticism and the rise of history*. New York, Twayne Publishers, 1995.

⁴¹ A expressão no original é *desire for history*.

⁴² O adjetivo *rankeano* se refere aos postulados de uma história científica inaugurada por Leopold von Ranke. A fidelidade às fontes era o caminho para alcançar o passado, segundo o autor, exatamente como ele aconteceu.

⁴³ No original *wie es eigentlich gewesen*. Cf. Stephen Bann, op. cit.

⁴⁴ Walter Scott, escritor escocês que se dedicou a recriar a história em romances sobre o período medieval. Chama a atenção em seu estilo o equilíbrio entre o rigor historiográfico e a imaginação. Nada era inventado do ponto de vista histórico, apenas dramatizado com diálogos hipotéticos.

⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *De la utilidad de los estudios históricos* in Friedrich Nietzsche, *Obras Completas*. Buenos Aires/ Mexico, Aguillar, 1955.

⁴⁶ David Lowenthal, *The past is a foreign country*. Cambridge/ New York, Cambridge University Press, 1988.

⁴⁷ *Ibid*, p. 229.

século XIX realizar seu desejo de história, que não era apenas o desejo de conhecer o passado, mas de vivenciá-lo. A identificação com personagens *vivos*, que comiam, bebiam, amavam e tinham raiva possibilitava unir biografia e História. As histórias de vidas, que se fazem sempre a 24 horas por dia, inserida na grande História, força inexorável, que arrasta e transforma essas vidas.

A idéia de *faction* pode ser utilizada também para os filmes históricos. A capacidade que as novelas históricas tinham de recriar o passado de forma vivaz foi potencializada pelo cinema, que fazia uma síntese das possibilidades literárias e plásticas. Esses elementos aliados ao eclipse da narrativa que a linguagem clássica herdou do romance clássico permitiam efeito semelhante. Com a vantagem de que, agora, era possível *ver* – verbo utilizado muitas vezes para conotar *saber* – a história acontecendo. *O nascimento de uma nação*⁴⁸, considerado o primeiro filme a utilizar de forma conjunta todas as possibilidades da narrativa clássica, era um filme histórico. O diretor, D. W. Griffiths, afirmava: “Vocês verão o que realmente aconteceu, não haverá opiniões expressas, vocês simplesmente estarão presentes diante da história se fazendo... O filme não poderia ser nada além da verdade”⁴⁹. Vemos que a suposta neutralidade da narrativa cinematográfica vinha conferir ao filme histórico contornos objetivos, no mesmo estilo da história rankeana: os espectadores veriam os fatos *tal como aconteceram*.

Cena 1.6: pinturas históricas

Na cenografia e nos figurinos de *Independência ou morte*, fica evidente a preocupação do diretor e do produtor com uma reconstituição de época a mais fiel possível. Nas entrevistas concedidas na época do lançamento do filme e no documentário feito sobre a sua produção⁵⁰ se faz questão de divulgar as inúmeras

⁴⁸ Outro exemplo dessa passagem do romance histórico para o cinema pode ser observada na análise que Maria Wike faz de *Spartaco*, filme italiano de 1914 que se inspirou em romances históricos sobre a rebelião de escravos liderada por Spartacus, como a escrita em 1874 por Raffaello Giovagnoli. Maria Wike, *Projecting the past: ancient Rome, cinema and history*. New York: Routledge, 1997.

⁴⁹ Piere Sorlin, *Film in History: restaging the past*. Toronto, Barnes and Noble, 1980, pp. vii-ix. Tradução livre de “You will see what actually has happened, there will be no opinions expressed, you will merely be present at the making of history... The film could not be anything but the truth”.

⁵⁰ Cf. Regina Horta Duarte et al; op. cit; p. 104.

pesquisas feitas para aproximar a ambientação ao máximo do período focado. “A objetividade e a perfeição alegadas legitimam o filme como relato da verdade histórica sobre a origem de um Brasil Independente⁵¹”. Os cenários reais estão presentes na tela, como o Jardim Botânico, o Convento de Santo Antônio, o Alto da Boa Vista, ruas diversas do Rio Antigo e mesmo o Paço Imperial com sua arquitetura extremamente descaracterizada pelas reformas sucessivas durante os primeiros anos da República. Como recursos no processo de reconstituição são usados quadros da época – notadamente as aquarelas de Debret – e, para a cena da Proclamação da Independência, o já referido quadro de Pedro Américo, *O Brado do Ipiranga*.

A preocupação excessiva em reproduzir os quadros da época vem reforçar o efeito em parte conseguido com a trilha sonora: o de indicar um caminho inevitavelmente trilhado até o ápice do filme (a independência), determinando, por conseguinte, o tipo de história filmada:

“(…) pois tal como as imagens se ajeitam até chegar a uma pose desejada inicialmente – cópia de uma pintura histórica eleita pelo diretor como dado de verdade – predomina uma idéia de tempo a ser cumprido⁵². As cenas caminham para um fim pré-determinado, o tempo da duração é um ‘não tempo’, pois ele existe em função da imobilidade. Este tratamento afina-se com a concepção de história construída, já que a história da nação é tratada como tendo um único caminho possível. Todo o trabalho de pesquisa é um trabalho de confirmação das origens, uma busca apenas do que se quer reafirmar, uma “história com olhar de fim de mundo⁵³”.

Os autores de *Imagens do Brasil: o Cinema Nacional e o Tema da Independência* apontam alguns lapsos cometidos pelo diretor na sua busca de verossimilhança, como uma fotografia (técnica ainda não inventada no início do século XIX) de D. Amélia depositada sobre a escrivania de D. Pedro e a composição da cena da proclamação da Independência que tem como inspiração o quadro de Pedro Américo, apresentando as mesmas posturas e número de pessoas em cena. Contudo, esse quadro é uma reconstituição da cena e não sua representação fiel, até porque foi realizado em 1888, como veículo de uma imagem de força e poder, num momento em que a monarquia necessitava se preservar em meio a uma grave

⁵¹ Ibid, p. 104.

⁵² Ênfase no original.

⁵³ Regina Horta et al, op. cit., p. 105.

crise. Os autores do artigo concluem: “Não há como ignorar a inocência presente na idéia do quadro de Pedro Américo, nascido cerca de duas décadas após a independência, como uma imagem fiel aos acontecimentos⁵⁴”.

De fato, no final do filme, a cena do grito do Ipiranga é retomada, e se funde com o quadro de Pedro Américo, a última imagem a permanecer na tela. Embora compreenda o enfoque dos autores, não classificaria a utilização do quadro como uma atitude de “inocência” do diretor. Na reconstituição de época, o mais importante nem sempre é reproduzir a história *tal como aconteceu*, mas em alguns momentos *tal como o público imagina que aconteceu*. O quadro de Pedro Américo não é o único a reconstituir a cena da Independência, porém é, sem dúvida, o quadro mais reproduzido quando se deseja ilustrar tal fato, veiculado em inúmeros livros didáticos⁵⁵ e em matérias de jornal ou revistas. Era, no período de produção do filme, e continua a ser, a cena predominante no imaginário brasileiro em relação à cena do Ipiranga. Na intenção de agradar a um grande público, o cineasta não se atreveria a mostrar uma cena mais realista e menos pomposa. Além do mais, a visão da independência cunhada por Pedro Américo se coaduna perfeitamente com a visão de Carlos Coimbra: D. Pedro I é o grande herói nacional e o povo não passa de um espectador discreto⁵⁶, no canto esquerdo da tela (pensada aqui duplamente como tela de pintura e tela de cinema). Além do mais, os outros coadjuvantes da cena são todos homens de armas, o que não pode ser encarado como simples detalhe quando tratamos de um filme produzido durante um governo militar.

O diálogo do filme com as pinturas históricas⁵⁷ de Debret e Pedro Américo depõe muito sobre as concepções de história apresentadas no filme. Apesar de ter o

⁵⁴ Ibid, p. 103.

⁵⁵ João Batista Gonçalves Bueno, *Os livros didáticos de história & a leitura das pinturas históricas* in *Revista do Instituto Brasileiro de Edições Pedagógicas*, Ano I, n. 3, julho de 2001, p. 45-47.

⁵⁶ Comparar com o quadro de François René Moreaux, *Proclamação da Independência*, de 1844, no qual o povo é muito mais privilegiado, estando D. Pedro I no mesmo nível dos figurantes que aparecem na cena. Museu do Ipiranga.

⁵⁷ O gênero histórico chegou ao Brasil com a Missão Artística Francesa (1816), que trouxe também os postulados do neoclassicismo. Em 1826 foi fundada a Academia Imperial de Belas Artes. Além de atuar no campo do ensino, também determinou a circulação e conservação das obras, fixando padrões rígidos de gosto. Apesar de a cadeira de *pintura histórica* já existir no momento da criação da Academia, havia disputas internas para decidir qual arte ou gênero seria mais importante na construção de um imaginário nacional. A arquitetura chegou a ser cogitada e a pintura de paisagens reinou por um bom tempo. A consolidação da pintura histórica só viria com a segunda metade do século XIX. Desde

cargo de pintor histórico, Debret não tinha somente a missão de registrar os eventos oficiais relativos à Família Real, mas também as especificidades do Brasil. Nessa segunda atribuição, o pintor lança mão de um estilo que não pretende construir cenas posadas, mas procura reproduzir as cenas com a maior fidelidade possível, próximo de um enfoque etnográfico. Deixou uma coleção valiosa onde enfoca cenas cotidianas passadas nas ruas da capital e de outras províncias, como São Paulo e Rio Grande do Sul, imagens dos negros escravos, tribos indígenas e seus costumes, além de espécimes da flora e fauna locais. Tais obras são também abundantemente veiculadas em livros didáticos, ajudando a cristalizar uma imagem determinada das primeiras décadas do século XIX. Claro, nas representações feitas por Debret estão suas impressões do que vê: sua cultura europeia (francesa) *lê* e registra essas imagens do Brasil. Mas a *naturalidade* que dispensa à composições ajuda a esquecer essa apreciação e a acreditar na sua imagem de Brasil. É desse universo imagético que o filme tira a inspiração de posicionar os figurantes representando escravos e *sinhazinhas* passando constantemente ao fundo das cenas. Por serem frutos de observações da vida cotidiana colonial e do país recém-independente, essas imagens funcionam como referente para a figuração, para o movimento do dia-a-dia.

Já Pedro Américo é um dos grandes pintores do final do século XIX e início do XX, quando se inicia um esforço de reconstruir a história do Brasil através de trabalhos pictóricos baseados em minuciosas pesquisas com vistas a estabelecer os cenários dos eventos, as indumentárias, os objetos da época. Malgrado as pretensões científicas (na acepção positivista do termo) de tais trabalhos, havia a intenção clara de *moldar* a história como pode exemplificar o próprio *O Brado do Ipiranga*, quadro de Pedro Américo, conferindo força e heroísmo a uma monarquia abalada. Nas anotações que o pintor fez no diário de execução do quadro, percebe-se claramente sua opção por solenizar o fato, mesmo indo contra evidências que apontavam para

então até as primeiras décadas do século XX, as pinturas históricas foram usadas como instrumento da memória oficial do país. Antes disso, Debret conseguiu construir uma carreira na corte do Primeiro Reinado como pintor histórico. Cf. Luciano Migliaccio, *Mostra do redescobrimento: arte do século XIX* (catálogo). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. Para estudar a formação do gênero na arte europeia, cf. Giulio Carlo Argan. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992 e Walter Friedlaender, *De David a Delacroix*, São Paulo, Cosac e Naify, 2001.

outros caminhos. Assim se dá com os trajes do príncipe e da Guarda de Honra, que não eram os de gala, como aparece no quadro. E o cavalo montado por D. Pedro, um pangaré em vez do puro-sangue que vemos. É importante salientar que essas opções não são percebidas pelo artista como falsificação da história, mas como correção. D. Pedro não sabia que iria proclamar a independência, portanto não pôde se arrumar bem ou escolher uma montaria mais adequada ao momento solene. O pintor vê nos acontecimentos não uma sucessão de eventos, mas um fato histórico (*Eis o fato histórico*, ele afirma no texto reproduzido acima). A cena deve ser construída de forma solene a fim de corresponder ao fato histórico, ele mesmo *construído*. Embora, para o pintor, a última afirmação fosse impensável.

A proximidade do filme de Carlos Coimbra com tais obras evidencia não só a já citada necessidade de agradar a um público habituado com tais imagens, como o paralelo do esforço do cineasta de alcançar e reconstruir um passado fragmentado (como Pedro Américo) e filmar, registrando (caso de Debret), essa realidade cronologicamente alienígena.

Cena 1.7: o paradigma

O estudo de *Independência ou morte* permite compreender a lógica do gênero *épico histórico*. A forma como a narrativa clássica – aliada à estrutura dos épicos e à cultura visual das pinturas históricas⁵⁸ – constrói sentidos é o paradigma de filme histórico seguido pela ditadura civil-militar.

A objetividade da narrativa clássica tem importantes conseqüências para o sentido histórico que o filme constrói. A linearidade e transparência conferem à história narrada um sentido unívoco. Os fatos se sucedem na tela sem conflitos, sem dúvidas quanto à veracidade do que é narrado. A história é vista *tal como aconteceu*. É como se a câmera funcionasse como uma máquina do tempo. Ela é capaz de viajar ao passado e, de forma neutra, filmar a história acontecendo. O pensamento de Píer

⁵⁸ As pinturas históricas poderiam ser substituídas pelas fotografias em filmes que representem temporalidades mais próximas.

Paolo Pasolini⁵⁹ pode auxiliar aqui. Ele defende que a montagem clássica transforma o presente (incerto) em passado (claro, estável, descritível). Mas como cada plano contém em si o movimento que é o tempo, o presente se transforma em passado, mas este passado aparece sempre como um presente em virtude da natureza da imagem. Assim, através da narrativa clássica o épico se estrutura como pretérito perfeito – a história que *aconteceu* – apresentada ao espectador como gerúndio, a história *acontecendo*.

Assim, essa “história acontecendo” não é feita de gestos esparsos e carentes de sentido dos seus personagens. Todos os fatos mostrados fazem sentido e se encadeiam dentro da lógica de causa e efeito. Ela está fechada numa totalidade coerente, é História. Os personagens são especiais (caso contrário não poderiam fazer parte da História), a começar pelo protagonista, um herói. E a História se identifica totalmente com a sua biografia. Ela acontece através da autodescoberta do príncipe como herói, da luta dele contra si (seu temperamento) e contra o pai tirano. Esse herói, num único gesto, conquista *o talismã da futura grandeza de sua pátria adotiva* (para recorrer mais uma vez a Pedro Américo) e retorna para casa, sem nada mais sério a enfrentar. É importante lembrar que, se a História se identifica com a biografia do príncipe-herói, esse somente se torna herói porque se identifica com o povo. Ele representa o povo (a sua comunidade) que aparece sem rosto porque o seu rosto é o rosto do príncipe. Quando perde o apoio do povo, já não pode continuar imperando. Assim, o indivíduo representa a coletividade, age em seu nome. Porém, sua biografia não poderia ser igual às biografias anônimas que compõem a coletividade. Ele é especial, é herói. E são apenas os seus conflitos (individuais) ou as ameaças externas (conflitos bélicos) que são mostrados. Os conflitos da coletividade (estruturais) não aparecem, como se não existissem.

Para a ditadura civil-militar, um passado grandioso, centrado na figura de um príncipe guerreiro que conhece as vontades de um povo fantasmático, sem conflitos internos, e defende esse povo de ameaças externas era perfeito. Mas é essencial

⁵⁹ Cf. Pier Paolo Pasolini, *Observações sobre o plano-sequência* in Eduardo Geada (org.), *Estéticas do cinema*. Lisboa, Dom Quixote, 1985.

lembrar que o desejo de um grande épico antecede em muito ao período ditatorial e continua existindo, vinte anos após o seu fim.

Para encerrar, é válido lembrar um fenômeno interessante relativo aos filmes históricos, que os aproxima das obras de arte falsificadas. Os especialistas afirmam que uma falsificação, que parece absolutamente perfeita no período de sua realização, perde completamente a força com o passar de quinze ou vinte anos. Isso porque os elementos pertencentes ao imaginário de um período histórico a respeito de outro período são cambiantes. Determinados elementos que pareceriam plausíveis como pertencentes ao século XIX na década de 1970 saltam aos olhos na primeira década do século XXI. Jean-Claude Carrière⁶⁰ afirma o mesmo a respeito do cinema:

Cada estágio na vida do cinema impôs sua própria moda à era histórica que retratava. Essas modas vão e vêm. A Roma antiga dos anos 20 não é nem de perto a mesma Roma dos anos 50. O presente modifica o passado, no cinema como em outros lugares, mas no cinema ele modifica o passado em alta velocidade.

Assim, *Independência ou morte* está ligado também à década de 1970 porque deixa transparecer em sua narrativa a visão que essa década tinha sobre o século XIX. É um filme datado, para utilizar uma expressão comum no universo da crítica cinematográfica. Isso porque, em sua fruição atual ficam muito mais evidentes as marcas da década em que foi realizado do que o período que a diegese enfoca (século XIX).

⁶⁰ Jean-Claude Carrière, *A linguagem secreta do cinema*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, p. 127.