



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**MAIS QUE ALEGORIA: O PASSADO EM *OS INCONFIDENTES*
(1972)**

Carlos Eduardo Pinto de Pinto*

Desde a estreia, *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) é lido como uma alegoria. Isso equivale a dizer que a representação do passado realizada pelo filme está ancorada ao contexto de produção e não teria outra função que não “estar no lugar” do presente. Tal associação foi feita pela crítica profissional e, mais recentemente, pelos estudos acadêmicos. A proposta deste texto é ir além da ideia de alegoria, sem negá-la: de fato, os filmes históricos modernos (ou inovadores), como *Os inconfidentes*, trazem o passado colado ao presente, porém também são capazes de criar novos sentidos para os tempos pretéritos. *Os inconfidentes* diz muito de 1972, porém não é somente uma série de enunciações sobre ditadura, liberdade, militarismo, tortura e luta armada, sob o “disfarce” de um filme histórico. É, simultaneamente, um discurso sobre o passado em relação intertextual com outros discursos contemporâneos.

Seguindo Pierre Sorlin, é possível dizer que o filme histórico é um “espião” da cultura histórica de um país. Deste modo, *Os inconfidentes* pode – e é isto que pretendo aqui – ser visto como um documento sobre a forma como se pensava o passado na década de 1970 no Brasil, se apresentando como um vetor para se compreender o itinerário da construção da cultura histórica brasileira sob a ditadura civil-militar.

* Doutor em História pela UFF. Professor do Dptº. de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

OS INCONFIDENTES: ALGUNS TRECHOS

Os *inconfidentes* é um filme que demora a se mostrar, não tem roteiros de viagem muito claros, mas não é “fechado”. Não esconde as chaves, apenas se recusa a jogar o foco sobre elas. A ideia de penumbra, sugerida pela metáfora anterior, faz eco ao livro de Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*¹, fundamental para as reflexões que desenvolverei aqui. A “transparência”, segundo o autor, está associada à narrativa clássica (norte-americana), com foco na *linearidade* e na *linguagem analógica*. A partir deste dado, percebo que a outra noção – a de “opacidade” – será mais útil na análise de *Os inconfidentes*. Em ponto chave do livro, o autor recorre a Christian Metz, semiólogo para quem a

câmera do cinema moderno não mais se esconde, mas participa abertamente do jogo de relações que dá estrutura aos filmes. Os atores não mais pretendem ignorar a presença do equipamento de filmagem e sua ação deixou de ser “mise-en-scène” tradicional. Agora eles fazem o evento acontecer diante da câmera, de improviso, e encaram a objetiva dirigindo-se diretamente à plateia. Com isto e outras estratégias de comunicação, o cinema moderno distancia-se do cinema clássico e introduz na sua imagem e no seu som, tal como a vanguarda, uma série de índices que chamam a atenção do espectador para o filme enquanto objeto, procurando criar a consciência de que se trata de uma narração (...)².

Tal trecho enumera quase³ todos os elementos que me afetam em *Os inconfidentes*, me deixando alerta diante de seu fluxo de imagens. Logo, começo a entender que ele faz parte desse conjunto de filmes que rejeitam a narrativa clássica e buscam outras formas de contar uma história.

O primeiro ponto que desejo abordar é a forma como os atores encenam: olham diretamente para a câmera, movimentam-se quase coreograficamente e enunciam seus textos de forma precisa. Há diversos poemas inseridos no roteiro, o que faz com que a emissão ora assuma um meio-termo entre a fala naturalista e a declamação, ora seja uma declamação *tout court*. Esses e outros recursos – comentados adiante – reforçam a

¹ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

² Idem, p.118

³ Digo “quase todos” porque o improviso não faz parte desta obra, explicitamente orquestrada na movimentação das câmeras, bem como na direção dos atores.

presença dos atores em cena, tornando difícil a identificação com os personagens históricos que representam. Por exemplo, vejo o ator José Wilker, o protagonista, e não penso em “Tiradentes” e, sim, em “José Wilker interpretando Tiradentes”.

Sinto acentuada dificuldade em descrever a forma como José Wilker fala seu texto. O ponto nevrálgico interpretativo está nas entonações, difíceis de serem reproduzidas no texto escrito. O que posso fazer é apelar ao leitor e pedir que imagine um ator *declamando* um texto. Ele se comporta como quem *interpreta um texto* e não como quem, simples e naturalmente, *fala*. Essa opção, calcada nos pressupostos do teatro *brechtiano*, tem suas razões, fazendo parte de uma tendência internacional, muito forte nos cinemas políticos das décadas de 1960 e 1970.

Robert Stam⁴ listou alguns itens do teatro proposto por Bertolt Brecht que foram incorporados ao cinema político dos anos 1960 e 1970. Entre eles, destaco a rejeição ao voyeurismo; a crítica ao destino/ fascinação/ catarse típica da tragédia aristotélica em favor da produção pelo público da sua própria história; a personagem como contradição, um palco no qual são encenadas as contradições sociais; a imanência do sentido, graças à qual o espectador tem de elaborar o sentido do jogo de vozes contraditórias; enfim, os efeitos de estranhamento, capazes de levar o público a desnaturalizar mecanismos sociais.

Em *Os Inconfidentes* a rejeição do voyeurismo, a criação de um espectador ativo, a crítica aos abusos da empatia e do *pathos* (emoção) estão fortemente arraigados no estilo de atuação. O espectador não é convidado a ver episódios da Inconfidência Mineira acontecendo diante da tela: ele é intimado a agir perante situações que são, explicitamente, transformadas em cena diante dele.

Além das atuações *brechtianas*, já comentadas, os cenários são elementos importantes dessa operação. Ouro Preto, por exemplo, não é utilizada como uma cidade histórica que pudesse auxiliar na reconstituição cenográfica do século XVIII. Ao invés de uma “cidade-museu”, é utilizada como “cidade-ruína”. Embora não apareçam na tela os sinais evidentes do tempo presente, as locações não ganharam “maquiagem” de reconstituição histórica, principalmente quando são utilizados os interiores dos prédios, que surgem quase desprovidos de objetos de cena, exibindo paredes sem quaisquer ornamentos, ostentando janelas gradeadas, mesmo quando a cena não transcorre em uma prisão. Ainda quando as cenas são externas (não muito abundantes), a cidade e seus

⁴ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

arredores continuam sendo utilizados como vitrine de exibição, mas não como suporte de cena.

Essa estrutura narrativa reforça o tom teatral do filme, que em muitas sequências recusa a montagem, recurso tipicamente cinematográfico (e que possibilita à narrativa lançar mão de múltiplas espacialidades), para “prender” os atores e suas ações num mesmo espaço, como ocorre no palco. Claro que, assim como o jogo de representação é aceito pelo espectador de teatro – que compreende haver múltiplas dimensões espaço-temporais imaginárias numa peça, para além do engessamento do espaço físico – também no filme é possível entender que, apesar de não terem abandonado o espaço em que transcorreu o *flashback*, por exemplo, os atores realizam uma ação que não transcorre lá (no passado).

A utilização de recursos teatrais também está presente na representação das reuniões secretas dos inconfidentes. Como exemplo, uma cena que transcorre em uma sala com poucos móveis, contendo duas portas que aparecem ao fundo, enquadradas de forma tão simétrica que o trecho de parede entre elas ocupa exatamente o meio da tela. A simetria do cenário auxilia a percepção da cena como a execução do ensaio de uma *coreografia*, em que os “dançarinos” são os inconfidentes preparando-se para um levante contra a Coroa. Trata-se de atores que representam (estão *no lugar* de) personagens históricas que, por sua vez, ensaiam a história como se fossem atores.

O ator Carlos Kroeber, que representa o comandante do regimento de Tiradentes, tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, em dado ponto da cena está localizado exatamente entre as duas portas já referidas, em frente ao espaço entre elas. Ele segue para frente, em direção ao ponto em que a câmera está posicionada, declamando: “Aí o povo diz ‘Liberdade! Liberdade!’”. Aí eu digo: ‘É justo, é justo que haja liberdade’”. A câmera está parada, captando tudo em plano aberto e por esse motivo vejo todo o espaço de encenação. Além disso, não há cortes, nem montagem: como no teatro, a cena acontece em frente a mim, através dos movimentos do ator. E a atuação – não a de Carlos Kroeber, que representa o comandante, mas a do próprio comandante – utiliza um recurso do teatro *brechtiano*: em vez de a cena acontecer *de fato*, ela é apenas indicada. O comandante – encarado como um ator que ensaia uma cena – não faz nada de fato, apenas diz que fará.

A ausência de empatia possibilitada por esse recurso reforça a ideia de que a história narrada em *Os inconfidentes* está colada ao presente. É diferente dos filmes

históricos clássicos que pretendem narrar a história *tal como aconteceu*, como se fosse possível viajar no tempo, *ir* até o passado e registrá-lo. Todos os recursos estilísticos da narrativa clássica criam uma *ilusão de realidade* que, quando utilizada para representar fatos do passado, tende a camuflar todos os esforços de representação para que o espectador pense estar diante da realidade pretérita. No filme histórico moderno, ao contrário, o passado *está* no presente, porque é assumido como representação. Não se *viaja* ao passado porque essa viagem é assumida como impossível: é só no presente que a narrativa sobre o passado pode transcorrer.

ALEGORIA

De modo geral, uma alegoria se constrói através do acúmulo de sentidos para uma imagem, que deve carregar referências a outras imagens relativamente ocultas. À maneira de uma metáfora, mas com mais complexidade, a alegoria usa um sistema de imagens para dizer “outra coisa”. Alcides Freire Ramos, que se dedicou a estudar *Os Inconfidentes* a partir desse ponto de vista, afirma que o “filme só na aparência está preocupado com a particularidade/especificidade histórica dos participantes da Conjuração Mineira. Sua intenção manifesta não é a de falar apenas sobre ‘o’ passado”⁵. Pelo contrário, usa a imagem do passado para lhe agregar outros sentidos, associados ao presente.

Fernão Ramos nota uma presença expressiva das alegorias históricas em filme produzidos entre 1968 e o fim da década de 1970:

Em todos, sente-se uma forte preocupação de representar o Brasil – presente, passado, futuro – através do acúmulo de traços que conotem essa brasilidade em quadros alegóricos. Os dramas pessoais inter-relacionam-se com extrema facilidade à História e aparecem desenvolvidos em sua função. A agonia dos sonhos vividos por toda uma geração, com a decretação do AI-5 em 1968, parece ter sido decalcada na produção cinematográfica. Personagens erram sem destino, aos berros, tateando o ar. Tanto no Cinema Novo como no que viria a ser o Marginal, a visão da história e do país é a própria imagem do horror⁶.

⁵ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

⁶ RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____ (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.373.

Vale notar que esta leitura não foi feita somente *a posteriori*. Como afirmei no início, *Os inconfidentes* foi apreendido como alegoria desde o lançamento e a leitura era corroborada por algumas declarações de Joaquim P. de Andrade, o diretor: “Na impossibilidade de fazer um documentário sobre a situação política daquela época, eu me utilizei dos Autos da Devassa. A censura não poderia cortar a letra da História”⁷. Ou, em outro trecho: “O tema do filme era esse desbunde diante da ameaça de morte e a luta para prolongar a mísera vida, que seria mísera mesmo, depois de um episódio desses”⁸.

Não é um dos meus objetivos, neste texto, me aprofundar na análise de *Os inconfidentes* como alegoria, nem perseguir os paralelos entre os seus temas e o contexto em que foi produzido. Afinal, outros autores já executaram essa tarefa com maestria⁹. O que faço, a partir de agora, é decodificar a maneira como o filme pensa o passado, para além de sua função de “esconder” o presente.

MAIS QUE ALEGORIA: HISTÓRIA, TEMPO E REALIDADE

Desde o primeiro momento em que me aproximei da obra, um *insight* me alertava para o fato de poder ir além da leitura do filme como alegoria. Caso não seguisse adiante, pareceria admitir, como Marc Ferro, que apenas os filmes sobre o passado são incapazes de ultrapassar o testemunho sobre o presente, pois o passado que “ressuscitam” não retrataria nada além da época em que foram realizados. Na escolha dos temas, nos gostos da época, nas necessidades de produção, nos lapsos do criador, “aí é que se situa o real verdadeiro desses filmes, e não em sua representação do passado, o que é uma evidência”¹⁰. De fato, pensar os filmes históricos como alegorias pode “colá-los” ao presente. Afinal, por esta perspectiva, os temas históricos nunca seriam escolhidos em função deles mesmos, mas porque poderiam *representar* (estar no lugar de) conflitos contemporâneos à produção dos filmes.

Não posso deixar passar o fato de que Ferro se limita a analisar os filmes históricos clássicos, com uma narrativa transparente e objetiva, desprezada pelo autor em

⁷ BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, Prefeitura Rio de Janeiro, 1996 (coleção Perfis do Rio), p. 112.

⁸ Idem, p. 109.

⁹ Além da obra de Alcides Freire Ramos, vale destacar BERNADET, Jean-Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

¹⁰ FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 117.

suas interpretações em prol do que está “por trás” do filme. Já quando tenho que me deparar com a linguagem vanguardista de *Os Inconfidentes*, a afirmação de Ferro cai por terra. Esses filmes são testemunhos do presente, por certo, mas não testemunham *somente* o que está fora da tela, não registram apenas as redes de relações que resultam numa obra cinematográfica.

Em *Os Inconfidentes*, o que se vê – a *evidência*, como referida por Ferro – é outra forma de representar a história no cinema, através de uma *linguagem* diferenciada que não deve ser desprezada. Como alegoria, *Os Inconfidentes* me diz muito sobre o contexto de 1972, porém não somente. Também é uma forma de enunciação sobre os mecanismos de funcionamento da história. Ancorado em Pierre Sorlin, quando afirma que o filme histórico é uma espécie de espião da cultura histórica de um país, defendo que *Os Inconfidentes* também pode ser encarado como um documento sobre a Inconfidência Mineira, caso se leve em consideração que a Inconfidência pode ser entendida não apenas como matéria da disciplina histórica, mas também como objeto das reelaborações e livres interpretações, operações típicas da dinâmica da cultura histórica.

O próprio Alcides Freire Ramos, que encara o filme como alegoria, frisa que “não parece correto (...) afirmar que esta forma de composição foi mobilizada *simplesmente* em virtude de sérios impedimentos à liberdade de expressão”, sendo uma opção mais perene entre os cinemanovistas, que responderia “sobretudo à necessidade de lidar com problemas complexos, não redutíveis ao nosso cotidiano imediato”¹¹. Certamente se refere às escolhas temáticas dessa geração de cineastas, mais empenhada em compreender a essência da brasilidade que em contar histórias pitorescas. Entre os caminhos encontrados para se perseguir esse objetivo, mesmo antes do advento do AI-5, estava a representação da história como forma de pesquisa das características mais marcantes da sociedade.

Aqui, desejo reforçar que o papel desempenhado pela história nesta cinematografia não é apenas pontual ou pragmático – servindo exclusivamente para compor alegorias do tempo presente – podendo ser encarada como um dos temas de interesse de muitos cinemanovistas, vista como instrumento de compreensão da realidade brasileira. Assim, *Os Inconfidentes* também pode ser encarado como um documento sobre a forma como se pensa – não diria só a Inconfidência – o passado na década de 1970 no

¹¹ RAMOS, Alcides Freire, op. cit., p. 132.

Brasil, apresentando-se como excelente vetor para se traçar o itinerário da construção da cultura histórica do período.

A afirmação anterior só encontrou condições para ser formulada muito recentemente. Robert Rosenstone, referindo-se aos meados dos anos 1960, confirma: “Trinta anos atrás, quando completei meu doutorado, a ideia de que o filme histórico poderia merecer atenção como meio para representar seriamente o passado era impensável¹²”. De fato, muitas gerações de historiadores consideraram as representações da história (não apenas as visuais, mas também as literárias) como mera vulgarização. No entanto, na atualidade, existe um interesse crescente pelo imaginário do passado e muitos fatores podem ser arrolados para explicar essa mudança nos rumos. Um deles, a atenção dispensada pelos historiadores à produção visual¹³. As abordagens, principalmente teóricas, têm sido tão abundantes que alguns já pensam em batizar esse interesse pelas imagens como *pictural turn*¹⁴, tomando emprestado o caráter de rompimento que aparece no termo *linguistic turn*. A noção de *virada* – livre tradução de *turn* – presente nas duas expressões, reforça a ideia de surgimento de um novo paradigma do fazer historiográfico.

Exageros à parte, é importante notar que o interesse pelo visual tem contribuído para enriquecer as reflexões dos historiadores¹⁵, não somente sobre as tramas da cultura, mas também sobre seu próprio ofício. O conceito crucial dessa novíssima relação entre imagem e história é *representação*. Conforme elucidado por Francisco. J. C. Falcon, o valor do termo mudou radicalmente nos últimos quarenta anos. Deixou de ser encarado, no contexto da cultura ocidental, como conceito-chave da teoria do conhecimento para surgir como o ponto focal da teoria do simbólico. *Representar* já não mais remeteria a uma atividade do sujeito do conhecimento e da capacidade de apreender um real verdadeiro para além das aparências, mas seria o foco das operações simbólicas, uma vez que nessas um objeto ausente é *re-apresentado* à consciência por intermédio de uma imagem.

¹² “Thirty years ago, when I completed my doctorate, the idea that historical film might be worthy of attention as a medium for seriously representing the past was unthinkable”. In: ROSENSTONE, Robert A., *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. London: Harvard University Press, 1995, p.2.

¹³ Os objetos são muitos: artes plásticas, cartões postais, fotografia, cinema, TV, HQ e ainda outros.

¹⁴ Cf. MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História* [online]. Julho 2003, vol.23, n.º.45. Disponível em: <http://migre.me/naKiq>. Acesso em: 5 ago 2005.

¹⁵ HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 27.

No campo da historiografia essa mutação teve um impacto considerável, uma vez que o discurso histórico tem na *representação* um conceito-chave, sendo preciso “fazer presentes” acontecimentos que já não existem: é justamente esta *diferença* entre o presente e o passado que possui caráter ontológico no campo. Por outro lado, o ato de representar também está baseado numa operação de *identidade*, pois é preciso criar, através da escrita, uma equação entre o que é narrado e o seu referencial, o passado. A impossibilidade de se por em prática a primeira operação (trazer o passado para o presente) é que tem sido levantada como bandeira pelas correntes pós-modernas.

Acredito que a narrativa de *Os inconfidentes* jogue com essas ideias. Em vez de recorrer a uma narrativa realista (filme histórico clássico), onde a imaginação estaria eclipsada pela necessidade de afirmar o caráter *real* da história, o filme assume a imaginação de forma objetiva. Não afirmo que rejeite a realidade, pelo contrário: rejeita o realismo da narrativa clássica em busca de outra forma de atingir a realidade, uma vez que a linguagem moderna não se pretendia realista, mas *real*. Tinha justamente como objetivo acusar a falsidade das construções supostamente realistas da narrativa clássica (que seriam apenas “convenções de realidade”) e se aproximar, de fato, da real – entendido como a encenação da história e, não, a história ela mesma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996 (coleção *Perfis do Rio*).

BERNADET, Jean-Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História* [online]. Julho 2003, vol.23, nº.45. Disponível em: <http://migre.me/naKiq>. Acesso em: 5 ago 2005.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____ (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

ROSENSTONE, Robert A., *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. London: Harvard University Press, 1995.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

