

## O filme histórico na imprensa alternativa – desmascarando a fabricação do real na crítica de cinema de *Opinião e Movimento*

MARGARIDA MARIA ADAMATTI \*

*Resumo:* O aumento da produção de filmes históricos nos anos setenta, impulsionado pela tentativa do regime militar de orientar a produção por meio de financiamentos da Embrafilme fornece à imprensa do período um debate que toma formas diversas. A postura média da crítica de cinema ocultava o trabalho de construção sobre a história. Ao eleger como critério de qualidade a veracidade histórica, a impressão de realidade e a interpretação naturalista dos atores, os críticos auxiliaram no processo de formulação de uma visão histórica e estética, semelhante à almejada pelo governo. Do lado oposto, a imprensa alternativa procurava revelar o conteúdo ideológico e o discurso por detrás da produção, mostrando que o filme histórico encena o passado, mas acima de tudo mantém os olhos voltados para o presente. Analisaremos no presente artigo os tipos de abordagem sobre o filme histórico e o pensamento dos críticos dos jornais *Opinião e Movimento* para avaliar a contribuição da imprensa alternativa em revelar ao leitor a *fabricação* do real nos filmes históricos.

Grandes vultos do passado, pompa e *décor* apropriado foram os ingredientes principais da concepção de filme histórico na maior parte da história do cinema brasileiro. Os altos custos de produção costumavam afastar os cineastas do filme histórico, mas esta produção sempre existiu de forma ocasional, desde os idos da Bela Época do Cinema Brasileiro. Se *O caçador de diamantes* (1933) de Vittorio Capellaro marca uma visão heróica baseada em grandes personagens, a média dos filmes históricos brasileiros não fugiu muito desta abordagem, como demonstrou Jean-Claude Bernardet (1979-80).

Apenas em dois momentos da história do cinema, a produção de filmes históricos deixou de ser esporádica. A primeira na já citada Bela Época do Cinema Brasileiro, e a segunda durante os anos setenta, quando o aumento teve relação com os mecanismos de pressão ideológica e estética durante o regime militar. É neste período que concentraremos nossa análise. Bernardet esclarece que esta produção foi a forma mais certa encontrada pelo Estado de incidir sobre a produção cinematográfica com

---

\* Doutoranda ECA-USP/professora Uninove. Mestre em Ciência da Comunicação (ECA/USP).

algum tipo de orientação temática e estética da Embrafilme. A intervenção não significou uma tentativa de assumir a produção por parte do Estado, nem de traçar uma perspectiva ideológica, mas esta situação permanecia subentendida. Por um lado, existia uma margem de elasticidade. Por outro, as cartas estavam marcadas pelos sistemas de controle e censura, sem risco para o governo.

Como o governo nunca assumiu a produção de filmes, a margem de elasticidade permitiu a produção de filmes com apoio estatal, tais como *Anchieta, José do Brasil* (1977) de Paulo César Saraceni e *São Bernardo* (1972) de Leon Hirszman. Filmes estes que passaram muito longe da ideia de enaltecimento que o regime militar esperava. Exceção feita ao filme *O caçador de esmeraldas* (1979) de Osvaldo Oliveira, a tentativa do Estado de utilizar o cinema como forma de enaltecer personagens históricos não saiu a contento, porque não se conseguiu o controle sobre a produção.

Nos anos setenta, a primeira tentativa de utilizar o cinema como forma de propaganda nacionalista via heróis brasileiros ocorreu no governo Médici, quando o ministro da educação tentou incitar os cineastas ao filme histórico. O objetivo era minimizar a imagem repressora do ponto de vista cultural, mas a estratégia não surtiu efeito por causa dos altos custos de produção, sem retorno garantido para uma produção considerada cara.

Ironicamente o filme histórico ideal para o governo, *Independência ou Morte* (1972) de Carlos Coimbra, não recebeu apoio estatal. O produtor Osvaldo Massaini realizou o filme com recursos próprios após tentativas frustradas de obter ajuda oficial. Mas depois de pronto, o filme foi encampado pelo governo como modelo. (SIMÕES, 1981)

A segunda tentativa de financiar o roteiro de filmes históricos também não conseguiu empolgar os cineastas. Dos dois projetos enviados, apenas *Anchieta, José do Brasil* (1977) de Paulo César Saraceni recebeu aprovação, mas teve uma produção conturbada, e no final não conseguiu obter nem sucesso de público, nem de crítica. Por fim, a Embrafilme decidiu entrar na produção em 1975, criando uma verba especial.

Ao analisar a crítica de cinema sobre os filmes históricos durante o regime militar fica a indagação de como a imprensa abordava esta produção. O primeiro autor a se debruçar sobre o tema foi Jean-Claude Bernardet ainda durante a década de setenta (1979-80). Analisando a postura média dos jornais cotidianos de São Paulo e Rio de

Janeiro, ele observou uma preocupação crescente destes críticos com a impressão de realidade e familiaridade das fitas, com o *décor* apropriado e com a interpretação naturalista dos atores. Segundo ele, o crítico queria acreditar no filme histórico como história verdadeira, eliminando a consciência de que todos os filmes são um trabalho sobre história. Sem precisar explicitar aos leitores sua posição ideológica ou estética, os críticos se encarregaram de formular uma visão da história e estética do filme histórico através de suas preferências, sem que o Estado tivesse que se encarregar desta função.

Para ilustrar este padrão de crítica, nos servimos do artigo de Jonald<sup>1</sup> na revista *Filme Cultura*. Então diretor da revista *A Cena Muda* (1921-1955), ele mantinha vivo o estilo que caracterizou a publicação, elogiando todos os filmes históricos citados, sem analisar nenhum. O mérito desta produção, segundo ele, é possibilitar a competição com o produto estrangeiro. Num breve artigo, Jonald não adentra no sentido político da produção. Apenas tece elogios a todos os filmes, seja pelo “alto poder de persuasão” e pelos “soberbos destaques” de *Descobrimento do Brasil* (1937) de Humberto Mauro, que não apresenta “uma falha sequer”, seja pela mescla entre realidade e ficção de *A guerra dos pelados* (1970), de Sylvio Back. Ele se serve das declarações do produtor Oswaldo Massaini para provar a “total fidelidade, pesquisa histórica e extremo cuidado” na feitura de *Independência ou Morte*.

Evitando abordar a diferença entre *Independência* e *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade, Jonald opta por tratar deste último de forma subentendida. Considera o filme uma “adaptação livre de episódios históricos” com um “prisma bem diferente de abordagem”, a partir dos textos dos “Autos da Devassa” e dos versos dos poetas da Inconfidência. Fica subentendido que ante ao rigor técnico de *Independência ou Morte* já mencionado no texto, *Os Inconfidentes* não passa de uma “interpretação pessoal” como ele afirma, ou seja, não é um filme histórico em que se possa acreditar como prova de veracidade histórica.

A crítica dos anos setenta havia sofrido grandes alterações, mas o padrão dos anos cinquenta, descrito por Jean-Claude Bernardet (1979), de dividir os filmes em partes para analisar, conferindo depois uma nota ainda prevalecia em alguns órgãos da imprensa. Após esse breve parêntese para situar a crítica média de orientação ao consumo da grande imprensa, é preciso lembrar que o padrão neste período já tinha

---

<sup>1</sup> Jonald. *O filme histórico brasileiro*. *Filme Cultura*. v. 7, n. 23, p. 32-5, jan./fev. 1973.

sofrido alterações com o advento do Cinema Novo. Portanto, podemos ver o tipo de crítica da imprensa alternativa também como reflexo destas mudanças. Como apontou Bernardet (1979), os críticos assumiram um papel mais participativo no processo de produção cinematográfica. Não era mais possível conferir uma média matemática aos filmes porque o cronista se percebia participante da produção do cinema brasileiro. Surgia também nos idos de 1960-70, uma crítica chamada por Bernardet (1978) de crítica *conteudística*, voltada ao público que se prendia ao enredo dos filmes. Em detrimento da forma, o objetivo era desmascarar a ideologia por detrás da produção, relegando as discussões estéticas a segundo plano. Estes objetivos coincidiam com os da imprensa alternativa, que tinha inspiração gramsciana e entendia os jornais como entidades autônomas com o propósito de contribuir para a formação de uma consciência crítica nacional. (KUCINSKI, 1991)

Como se trata de uma produção em pauta pela tentativa de orientar a produção cinematográfica, os filmes históricos tornaram-se um tema recorrente na crítica dos jornais alternativos, especialmente nos artigos de Jean-Claude Bernardet tanto em *Movimento* quanto em *Opinião*.

Os dois filmes históricos brasileiros mais comentados são *Os inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade e *Independência ou Morte*. Bernardet foca em *Opinião*<sup>2</sup> a utilização do chamado “discurso do inimigo” por Joaquim Pedro. Ou seja, o diretor utiliza o formato da pornochanchada em *Guerra Conjugal* e do filme histórico em *Inconfidentes* que são as armas dadas pelo inimigo, leia-se governo e imperativo de público, para inverter seus propósitos. Não para criar um espetáculo, mas para gerar reflexão crítica no espectador.

Em *Movimento*, Bernardet avalia a questão da ideologia por detrás do filme histórico através da comparação entre *Os inconfidentes* e *Independência ou Morte* (1972) de Carlos Coimbra<sup>3</sup>. Primeiro, ele explica que os filmes históricos são mais comuns na época do “nacionalismo estilo amor à pátria”, lembrando que tais filmes têm um “compromisso” com a época histórica de que tratam, mas também com o período em que são feitos. Os interesses são, portanto, sempre atuais:

---

<sup>2</sup> Bernardet, Jean-Claude. *Com as armas do inimigo*. *Opinião*. n. 126, p. 20, 11/04/1975.

<sup>3</sup> Bernardet, Jean-Claude. *O cinema investiga a história (um compromisso com o presente)*. *Movimento*. v. 1, n. 5, p. 21, 04/08/1975.

*“A tendência é forte, portanto, de apresentar interpretações históricas que sejam projeções sobre o passado de posições políticas atuais. O filme histórico nos leva a questionar quais são essas posições políticas atuais, qual a ideologia, a manipulação.”*

A partir da comparação, o autor mostra que os dois filmes têm preocupações políticas opostas. *Independência ou Morte* induz o espectador a pensar que vê a história pelo buraco da fechadura, escondendo os conflitos sociais de Dom Pedro I com o povo. Bernardet desconstrói o filme ao lembrar que o filme de Coimbra mostra um Dom Pedro I que se relaciona de forma harmoniosa com seu povo, sem conflitos sociais.

Ao contrário, *Os Inconfidentes* faz do episódio histórico uma leitura para explicar os conflitos sociais da atualidade. Em seguida, Bernardet explica que os dois são filmes políticos:

*“Todo filme histórico (todo filme que aborda o passado com um certo recuo de tempo) estabelece um compromisso não só com o período que aborda, mas também e essencialmente, com a época em que é produzido. Os motivos que levam à realização de um filme histórico – análise política de um fato, escapismo, modas passadistas, interesses comerciais, etc – são sempre razões atuais. A tendência é forte, portanto, de apresentar interpretações históricas que sejam projeções sobre o passado de posições políticas atuais. O filme histórico nos leva a questionar quais são essas posições políticas atuais, qual a ideologia e a metodologia que decorrem delas, qual a manipulação que resulta desse processo. (...) Resta a saber também a quem interessa um uso da história que valorize o jogo das analogias e tende a fazer desaparecer a especificidade dos conflitos. (...) Um outro ponto que opõe *Os Inconfidentes* a *Independência ou Morte* é a representação da história. O filme de C. Coimbra induz o espectador ingênuo a pensar que está olhando pelo buraco da fechadura da história, como se estivesse vendo autênticas cenas do passado. Tenta-se confundir o espetáculo com o real. Já *Os Inconfidentes* denuncia o espetáculo; para Joaquim Pedro, a representação da história é possível, desde que se afirme não como história mas como representação. A encenação do filme, a interpretação dos atores explicitam que o filme é um artifício, não um pedaço de história que teria chegado até nós. (...)”*

Bernardet esclarece aos leitores que ambos os filmes falam muito sobre o presente, por isso são filmes políticos. Mas que ao tratar da política num nível de abstração, as especificidades do conflito desaparecem em *Independência ou Morte*. Os dois filmes têm preocupações opostas. Joaquim Pedro quer mostrar que a representação da história é possível desde que ela se afirme como representação, não como história. E que para tornar a analogia possível, uma análise do passado detalhada dificultaria o relacionamento com o presente.

Edições depois, Bernardet relaciona de forma indireta o conteúdo do filme histórico com a política cinematográfica do regime militar, quando aborda a preferência do Estado em patrocinar e financiar filmes históricos <sup>4</sup>, como forma de conseguir gerar uma hegemonia da cultura. Para o Estado, o filme histórico é a produção perfeita para se colocar no lugar da pornochanchada porque não reflete uma imagem negativa do Brasil.

Dessa forma, a crítica da imprensa alternativa sobre os filmes históricos busca demonstrar ao leitor que a história do Brasil nos filmes é trazida como *discurso da verdade*, como “*fabricação do real*”, para que o espectador se convença que vê no filme um pedaço da realidade que lhe chegou às mãos magicamente pelo cinema. Os críticos enfocam continuamente que os filmes históricos costumam ocultar sua visão de mundo, mas são sempre uma *representação* da verdade. O intuito é mostrar ao leitor a utilização política dos filmes históricos.

Durante a década de setenta, as discussões sobre cinema, política e ideologia norteavam o pensamento de muitos críticos ao redor do mundo. No caso específico brasileiro, sabemos que por volta de 1978-79, Jean-Claude Bernardet formou um grupo interdisciplinar para discutir a relação entre cinema e história a partir da obra de Marc Ferro (CAPELATO, 2007).

As análises de Marc Ferro sobre as relações entre história e cinema permanecem inconclusas em alguns pontos por causa da brevidade com que o autor tratou o tema, mas cabe a ele o mérito de trazer para a *Nova História* o cinema como objeto de estudo. Eduardo Morettin avalia que a principal deficiência do trabalho de Ferro foi a de perder o caráter polissêmico da imagem, além da crença na existência de documento autêntico que só é perceptível ao historiador. (CAPELATO, 2007)

Destacamos aqui a possibilidade de estabelecer alguns pontos de contato entre a obra de Ferro e os comentários da imprensa alternativa sobre os filmes históricos. Para Ferro, o cinema é um documento privilegiado da sociedade e de seu tempo porque traz lapsos, ou seja, informações que confrontam as intenções de quem filma. As películas de reconstituição histórica são para Ferro documentos importantes porque dizem respeito *ao presente*, o que é perceptível pela escolha dos temas. Portanto, o passado reconstituído é na verdade um passado mediatizado pelo presente, conceito este também constante na imprensa alternativa.

---

<sup>4</sup> Bernardet, Jean-Claude. *Veredas da tela. Movimento*. v. 2, n. 29, p. 20, 19/01/1976.

Também para Pierre Sorlin, o filme histórico é aquele que olhando para o passado, procura interferir nas lutas políticas do presente. Ou seja, ele encena o passado com os olhos voltados para os dias atuais. Por este motivo, todo filme histórico é um filme de ficção, porque “ficção e história se sobrepõem constantemente uma sobre a outra. E é impossível estudar a segunda ignorando a primeira”. (SORLIN apud RAMOS, 2002: 34)

Quando a imprensa alternativa tematizava a tentativa dos filmes históricos de criar uma concepção de história como a da verdade revelada, ao invés de mostrá-la como representação, ela também está debatendo a monumentalização fílmica da História<sup>5</sup>.

A base para se discutir o conceito de monumentalização fílmica deriva da análise de Jacques Le Goff (1998), que divide a memória coletiva no estudo historiográfico em dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos. Os monumentos são criados para transmitir uma determinada herança do passado. São, portanto, marca de poder com a intenção de edificação. Já os documentos eram vistos pelos historiadores positivistas como uma escolha do historiador. Le Goff mostra que todo documento é um monumento porque também foi fabricado para perpetrar uma determinada visão de si ao futuro. Ou seja, também envolve as relações de poder com a sociedade. Assim, cada documento é ao mesmo tempo verdadeiro e falso porque se trata de um instrumento de poder.

Este processo de desconstrução do monumento fílmico por parte dos historiadores reflete-se também na imprensa alternativa, quando Jean-Claude Bernardet invertia as bases do senso comum sobre a qualidade expressa através da veracidade histórica e a impressão de realidade. A imprensa alternativa procurou mostrar que o filme histórico é sempre uma representação, carregado de imaginários que muitas vezes transpassam a autoria do diretor. Ao mesmo tempo, ela também desconstruía os monumentos fílmicos, revelando as camadas historiográficas. Afinal, a monumentalização de personagens encontrou um grande potencial de realização na historiografia do cinema porque todo filme pode ser tomado como documento histórico de uma época.

---

<sup>5</sup> Sobre análise de filmes a partir do processo de monumentalização fílmica, ver a tese de Morettin (2001) e o artigo de Marcos Napolitano “A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado – uma análise comparativa de *Amistad* e *Danton*”. (Capelato, 2007).

A ponte entre os filmes históricos estrangeiros e brasileiros é feita por Jean-Claude Bernardet quando ele relaciona indiretamente a produção fílmica nazista com os filmes institucionais de propaganda do regime militar. A primeira reportagem analítica sobre uma mostra de filmes nazistas inclui uma análise fílmica a partir dos comentários de Kracauer.

Ao comentar o filme *A floresta eterna* (1936) de Hans Springer e Rolf von Sonjewski-Jamrowski, Bernardet <sup>6</sup> explica passo a passo a construção e manipulação das sequências através de uma operação de substituição da realidade através da metáfora. As imagens iniciais das árvores nas florestas funcionam como uma imagem real conhecida pela platéia. E é esta realidade conhecida que servirá para preparar a imagem de documento autêntico de realidade. As árvores preparam a cena para operar uma metamorfose com a realidade (real) conhecida pela platéia, ou seja, elas servem para relacionar o significado das imagens de árvores na floresta com o tema com o povo, a guerra com a tempestade. Bernardet deixa claro que esta é a estratégia não só da propaganda nazista, mas da propaganda política. Para realizar esta operação, é preciso que uma verdade abstrata seja construída como verdade histórica. A imagem produzida de documento autêntico não deixa clara a fronteira entre uma realidade artificialmente montada e a de material retirado da realidade.

A mensagem para o leitor brasileiro é a de entender que a propaganda, tanto a brasileira quanto a nazista, não manipula elementos inventados, mas os que as pessoas conhecem como verdadeiros. O que está em foco é a *representação* da verdade no cinema e sua utilização política como forma de ideologia.

No geral, a imprensa alternativa desempenhou um papel diferenciado ao tentar desmascarar os pressupostos de qualidade dos filmes históricos (impressão de realidade e naturalismo na interpretação dos atores). Os críticos procuraram mostrar que não se trata de procurar a verdade no cinema, mas que existe apenas representação e discurso, uma polêmica que acompanhou a discussão da crítica de cinema nos anos setenta em nível mundial. Acima de tudo, a imprensa alternativa procurou conscientizar os leitores de que o importante do ponto de vista político são os filmes que geram reflexões.

---

<sup>6</sup> Bernardet, Jean-Claude. *A destruição da consciência. Movimento*. n. 6, p. 23, 11/08/1975.

## Bibliografia para filme histórico

AMENGUAL, Barthélemy [et. al]. *Cinema, arte e ideologia*. Porto: Afrontamento, 1975.

CAMARGO, Maria Fernanda Ferrez de. *A crítica de e a crítica sobre o cinema em Opinião*. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso Superior de Audiovisual) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BERNARDET, Jean Claude (org.) *Anos setenta: cinema*. Rio de Janeiro, Ed. Europa, 1979-1980.

\_\_\_\_\_. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. *Piranha no Mar de Rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

\_\_\_\_\_. *Trajatória Crítica*. São Paulo: Polis, 1978.

CAPELATO, Maria Helena. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

FURHAMMAR, Leif; FOLKE, Isaksson. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários – nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991.

LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: *História e Memória*. Campinas, Editora da Unicamp, 1998.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica. Uma análise do filme “Descobrimento do Brasil” (1937)*. 2001. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PRUDENZI, Ângela; RESEGOTTI, Elisa. *Cinema político italiano – anos 60 e 70*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. v. 1.

SIMÕES, Inamá. *O imaginário da Boca*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

RAMOS, Alcide (org.). *O canibalismo dos fracos, cinema e história do Brasil*. Bauru: Edusc, 2002.