

---

## AS MARCAS DA HISTÓRIA NO CINEMA, AS MARCAS DO CINEMA NA HISTÓRIA

*Miriam de Souza Rossini*

*As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real* é o título da tese de doutorado que recentemente defendi na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da professora doutora Sandra Jatahy Pesavento. A idéia da tese nasceu do meu interesse em juntar as duas áreas de pesquisa com as quais trabalho: cinema e história. Tese, portanto, de fronteiras entre duas áreas que constantemente se encontram e se afastam. O encontro, neste caso, foi intermediado pelo aporte teórico da Nova História Cultural, que me possibilitou desenvolver uma pesquisa usando como fonte do conhecimento histórico um meio de comunicação que desde o século passado vem alterando nosso modo de visualizar e conceber o mundo: o cinema.

No nosso mundo moderno, ou pós-moderno como querem alguns, as imagens tornaram-se também nossa fonte do conhecimento histórico, assim como os vestígios materiais de civilizações passadas, os textos clássicos, as figurações medievais, os diários pessoais e tantas outras fontes de que o historiador se serve para resgatar o passado de suas sombras e trazê-lo de volta à luz. A sociedade que se apresenta no final deste século é preponderantemente visual, pois as imagens nos rodeiam 24 horas por dia, por todos os lados (televisão, cinema, *outdoors*, etc.). Em todas as partes do mundo, milhares de câmeras são acionadas a todo instante, captando cenas, reais ou fictícias, que nós consumiremos em maior ou menor grau; e que, portanto, farão parte do modo como apreendemos/compreendemos o mundo que nos rodeia. E o historiador não está fora desse processo.

Dentro desse quadro, é inegável a função social do cinema como difusor de idéias, sonhos, desejos, modismos. Se nos reportarmos apenas aos filmes de reconstituição histórica, que é o objeto principal da minha tese, poderemos observar ainda a ação de salvamento de uma tem-

---

Miriam de Souza Rossini, é doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS e professora na Unisinos.

---

poralidade passada no presente que o filme opera, pois, ao fazer reviver o passado, ele torna possível presentificar um ausente. E, ao recriar as sensibilidades de outras épocas, traz para o presente as necessidades e as esperanças do passado, permitindo-nos confrontá-las com as nossas próprias necessidades e esperanças.

Mediados por esse passado, às vezes temporalmente tão distante, temos condições de repensar nosso próprio presente e, dessa forma, perceber os avanços ou retrocessos que tivemos. O cinema de cunho histórico ajuda-nos, portanto, a lembrar das lutas que vencemos e das que perdemos, e também daquelas que ainda precisamos continuar lutando.

O filme, baseado em fatos ou personagens históricos, sempre interessa ao grande público e deveria, igualmente, interessar ao historiador, pois o uso do passado pelo presente nunca se dá de forma ingênua ou descompromissada. Compreender o modo pelo qual o cinema vem reconstruindo a história nas suas narrativas e quais as implicações de tal uso aparece-me como uma das questões centrais sobre a qual os historiadores deveriam se debruçar. Na medida em que um filme tem o poder de produzir um efeito de real tão forte no espectador que o faz tomar a representação pela coisa real (a cena representada), confusão esta que por vezes chega a atingir até o pesquisador, parece-me que se abre uma possibilidade muito grande de instrumentalização do filme histórico, pois ele não está sujeito às normas da produção histórica de cunho científico. E, por isso, meu interesse sobre esse tipo de filme.

Devido às várias indefinições do que seja um filme histórico, muitas vezes confundido com épicos ou aventuras mitológicas, decidi defini-lo como aquele que: a) é localizado propositalmente no passado, ou seja, numa época anterior àquela em que o filme está sendo produzido; b) tenha por finalidade reconstituir um fato histórico, ou uma situação histórica, ou a biografia de alguém que teve existência real; c) seja apoiado em pesquisa histórica, a fim de se manter um mínimo de coerência com o já documentado.

Desde o início desta pesquisa, o propósito foi trabalhar com o filme de reconstituição histórica feito no Brasil durante os anos 70, época em que mais se produziu esse tipo de filme no País, a fim de ver o modo como eles dialogavam com a ditadura militar. É possível perceber, na produção cinematográfica daquela década, que o passado era ressignificado, a fim de atingir os objetivos da direita e da esquerda a partir do manuseio dos símbolos nacionais, ou seja, os heróis e suas lutas eram pintados de cores diferentes, dependendo das tendências pessoais dos realizadores.

Com o avanço da pesquisa, estabeleci que trabalharia sobre os filmes que reconstituíam a Inconfidência Mineira, pois foi o assunto mais recorrente no período, não apenas no cinema, como também nas artes plásticas, na música, nos discursos políticos. Tiradentes apareceu-me como o caso exemplar daquela disputa simbólica a que me referi, pois ele é o herói-símbolo mais maleável para os propósitos de um, ou outro lado. Ele é tanto mocinho como bandido, vencido como vencedor. Daí ser o “astro” preferido de vários filmes históricos no período da ditadura militar.

Decidi, portanto, por três filmes de longa-metragem: *Os inconfidentes*, de 1972, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade; *O mártir da independência*, *Tiradentes*, de 1977, dirigido por Geraldo Vietri; e *Ladrões de cinema*, também de 1977, dirigido por Fernando Coni Campos.

Para realizar as análises dos filmes procedi, inicialmente, a uma revisão bibliográfica sobre os dois períodos enfocados: Inconfidência Mineira e ditadura militar. Desejava, com isso, ver o modo como o passado foi ressignificado, reconstruído, adaptado nos filmes, a fim de falar sobre o presente em questão. No entanto, para realizar uma análise de tal porte, era preciso definir o arcabouço teórico e metodológico com os quais eu trabalharia. A questão metodológica eu defini a partir da concepção de montagem benjaminiana que tem por objetivo fazer surgir os medos, as dúvidas, as incertezas, os desejos velados, os processos utópicos. Para isso, era preciso desconstruir o filme, a fim de encontrar os eixos de organização de sua mensagem.

O filme é constituído de fragmentos que isolados não possuem sentido completo, pois seu significado só se torna transparente quando eles são agrupados, “colados”, lado a lado, formando um discurso inteligível. Tal processo de organização das partes do filme chama-se montagem. No entanto, minha noção de montagem vai além desse processo formal, pois o próprio ato de seleção e organização dos eventos narrados, a organização do cenário, do figurino, da iluminação e dos demais elementos técnicos e cênicos dentro da narrativa filmica resultam num amplo processo de montagem que ajuda a compor a significação da narrativa.

O processo de montagem, portanto, perpassa o filme desde sua concepção até a sua finalização. Determinar o fio condutor desse procedimento implica desmontá-lo, desestruturá-lo, descosturá-lo, até se chegar novamente ao princípio, e assim tentar decifrar as suas motivações iniciais. Esse processo de montagem, com certeza, não está restrito apenas ao cinema. Um historiador, ao produzir seu trabalho científico, também recorre a uma ação de montagem, pois seleciona e organiza suas fontes segundo um princípio preestabelecido (sua teoria histórica) e os objetivos que quer atingir.

---

É importante salientar que uma das grandes dificuldades que o historiador enfrenta ao se utilizar do cinema como fonte é justamente encontrar uma metodologia de análise do filme que seja válida para o trabalho do historiador e que vá além da pura descrição da narrativa fílmica. Fazendo, assim, uso do procedimento descrito, foi possível averiguar o modo como os três filmes foram construídos. Foi este instrumental que me permitiu interpretar as alegorias e metáforas, além das citações feitas nos filmes, e assim traçar um quadro da visão que os cineastas tinham do seu próprio momento histórico. Também possibilitou-me detectar a visão de história transmitida pelos realizadores a partir da interpenetração de fontes históricas com os elementos do imaginário que recobrem os fatos, bem como saber de que modo a ideologia dominante era filtrada por eles e, conseqüentemente, reproduzida no seu trabalho. Ou, numa outra medida, como eles, diretores, reproduziam as expectativas, os desejos e os anseios da coletividade.

Se a questão metodológica foi mais facilmente resolvida, a questão teórica passou por grandes reformulações, em especial devido aos cinco meses de pesquisa do meu doutorado sanduíche, realizado em Paris na École des Hautes Études en Sciences Sociales, sob a orientação do professor doutor Jacques Leenhardt.

No Brasil, a publicação sobre cinema-história ainda é restrita, se bem que a criação de um centro de pesquisa sobre o assunto na Universidade Federal da Bahia melhorou bastante este panorama, pois ampliou o intercâmbio com pesquisadores de outros países. Porém, mesmo junto a esse grupo, os mais assíduos são os professores franceses, pioneiros no estudo sobre a inter-relação cinema-história. Daí que a linha básica do meu trabalho segue a historiografia francesa, com quem mais profundamente dialoguei.

Durante minha estada em Paris, fiz um vasto levantamento do debate teórico que envolve o cinema e a história na França desde os anos 50, quando Robert Mandrou publicou um pequeno texto sobre o assunto na revista dos *Annales*. No fim dos anos 60, o debate ganha seus dois maiores defensores, Marc Ferro e Pierre Sorlin, também publicando seus textos na referida revista. Nos anos 70 e 80, a discussão se acirra, novos historiadores são cooptados para o campo do cinema-história; são criados eventos específicos para tratar a questão junto com os cineastas que se utilizam da história para a criação dos seus roteiros; a publicação de artigos também é incrementada, e muitas revistas (sejam de história, de cinema, ou educação) passam a dedicar um número especial de suas publicações apenas para o debate sobre cinema-história. Finalmente, os anos

90 se apresentam como os da consolidação desse novo campo de pesquisa, inicialmente tão contestado pelos historiadores.

A leitura desse material me permitiu perceber as dificuldades e as indefinições que ainda percorrem tal campo de pesquisa, motivadas, muitas vezes, pela formação inadequada do historiador para lidar com a imagem. Tais indefinições e dificuldades fizeram-me refletir sobre minha própria pesquisa e os rumos pelos quais ela seguia.

A partir da discussão dos historiadores franceses, pude ver que três motivos básicos eram constantemente citados para explicar a dificuldade do historiador em incorporar o cinema como fonte histórica: a) a disputa entre um conhecimento objetivo, perpassado pela razão, e outro subjetivo, perpassado pela sensibilidade e pela simbologia típica das linguagens não-verbais; b) um preconceito cultural que via o cinema como uma arte menor, e, portanto, sem relevância como fonte do conhecimento da própria sociedade; c) a própria complexidade da imagem cinematográfica, que constrói seus sentidos a partir do entrecruzamento de diversos elementos, todos de naturezas distintas.

No entanto, considero esses motivos os aspectos mais evidentes da exclusão do cinema do rol das fontes históricas, pois estão ligados aos critérios adotados pelos historiadores na escolha de suas fontes. Para mim, o que aparece como o motivo principal para essa exclusão é algo gerado pela própria natureza do cinema: é a sua propriedade de fazer substituir a verdade pela verossimilhança. Isso, para o historiador, coloca em xeque seu próprio projeto intelectual – explicar o que é –, pois o cinema abandona o conceito de verdade, trocando-o pelo de verossímil e, com isso, passa a explicitar outros vieses do real e, conseqüentemente, da história.

Diferentemente de outras artes, em que o referente é descrito, reconstruído por um artista, seja, por exemplo, na literatura, na pintura ou na escultura – ação essa que explicita a ação artística sobre o real, pois por mais exaustiva que seja a descrição, por mais precisa que seja a figuração, este ato não reconstitui o objeto como tal –, no cinema o referente coincide com a representação. Com isso, tem-se a ilusão de que a construção do objeto do discurso não partiu da imaginação de alguém. O que está representado é o próprio real; produz-se, assim, uma ilusão referencial chamada de efeito de real: a narrativa cinematográfica parece não descrever o real, mas sim apreendê-lo para apresentá-lo, intacto.

O cinema possibilita, portanto, uma apresentação, uma apreciação realista do referente, que se coaduna com a noção de real moderna conforme estabelece Roland Barthes: ou seja, o real não parece, o real é de determinada forma. Isso acontece porque, no cinema, a referência ao real

---

é direta, aparentemente sem mediações. Embora o conceito de Barthes tenha sido primordial para darmos início a este estudo, foi preciso alargá-lo, a fim de que ele contivesse as novas possibilidades oferecidas pela imagem cinematográfica.

Assim, diferentemente de Barthes, que usa esse conceito para descrever alguns momentos em uma narração, na qual aparece um objeto ou situação, que provocam a irrupção do real, no cinema cria-se a sensação de que aquilo que está sendo mostrado é o real devido à semelhança com o representado. Ou seja, o cinema é uma “escrita” que trabalha com a internalização do verossímil, e atualmente são as verdades construídas a partir desse universo verossímil que, em última análise, dão sentido ao mundo.

A imagem cinematográfica mudou a idéia de verossimilhança, pois nela existe coincidência entre o objeto representado (o referente) e a sua representação. E é a partir da idéia de verossimilhança – aquilo que é semelhante à verdade – que o efeito de real se estabelece no cinema, criando seus sentidos.

Esse efeito de real é produzido pela própria característica técnica do cinema que, conforme se sofisticava, amplia ainda mais tal efeito devido à verossimilhança com o mundo concreto. Embora o cinema seja, em última análise, uma seqüência de fotos justapostas, projetadas a uma certa velocidade, a imagem cinematográfica não reproduz apenas a forma, como o faz a fotografia: ela resgata a concretude da vida real, reproduzindo movimentos, sons, cores.

Esse grande número de elementos técnicos e artísticos, com os quais o cinema lida, afeta diretamente o emocional do analista devido ao efeito de real que esses elementos produzem. E isso dificulta o distanciamento necessário para que se produza um conhecimento de fundo científico, racional. Afinal, como manter-se analiticamente distante de algo que foi produzido para envolver emocionalmente o espectador?

É devido ao efeito de real que, por um lado, temos a ilusão de vivenciar o passado como se fosse presente e, por outro, temos a sensação de estarmos sendo manipulados em nossos julgamentos, em nossas emoções, como se o cineasta tivesse o propósito consciente de iludir o espírito do indefeso público. Ou seja, o filme aparece como manipulação tanto de conteúdo quanto de sentimento. A imagem cinematográfica parece ter um caráter ora ambíguo (é algo que insinua outra coisa além daquilo que mostra), ora ambivalente (ela é o real e o não-real, é o representado e a representação).

Este caráter de concretude que perpassa a imagem cinematográfica devido ao efeito de real é o responsável por um tipo freqüente de con-

---

fusão entre os historiadores, principalmente no que se refere ao filme de reconstituição histórica e ao filme documentário. Lendo-se a bibliografia sobre o assunto, percebe-se que, ao tratar o filme histórico, o historiador tem uma certa tendência a confundir a representação com o real, pois esse tipo de filme está embasado num fato efetivamente ocorrido, documentado; o mesmo se dá com o documentário, pois ele se refere a pessoas e acontecimentos que foram diretamente captados pela câmera, *in loco*. Tanto um quanto outro caso possuem a força do “acontecido”, o que vem a reforçar a ilusão causada pelo efeito de real.

Para desfazer essa ilusão é preciso separar o real de sua representação. O real é o que eu apreendo pela minha razão e pelos meus sentidos, porém falar sobre esse real é produzir um discurso a partir das linguagens verbais e não-verbais. Entretanto, essas linguagens nunca o apreendem como um todo: elas o seccionam, condensam, enquadram-no para que se possa falar sobre ele, pois o recorte é próprio de todas as linguagens. O discurso produzido, portanto, refere-se ao mundo real, mas não o retrata fielmente, até porque isso é impossível devido às diversas nuances que este real apresenta. O real é rico em possibilidades de escolhas. Daí minha necessidade de selecionar para falar sobre ele; selecionar para mostrá-lo.

O real é inatingível na sua totalidade; o que nos possibilita “chegar a ele” e construir um conhecimento sobre ele são justamente as representações que eu construo com o meu discurso, utilizando-me de uma determinada linguagem. Com isso, torna-se impossível confundir um filme de reconstituição histórica ou um filme documentário com o real em si: ambos, mesmo se referindo a um fato que efetivamente ocorreu ou a pessoas que têm ou tiveram existência real, não são o real. Essas produções cinematográficas são representações do real, ou, dito de outro modo, elas são uma das possibilidades de leitura do real, um dos olhares que se pode lançar sobre ele.

Compreender esse aspecto do cinema e encará-lo a partir desse ponto de vista habilita o historiador a trabalhar com o filme histórico e a tirar dele o melhor proveito. Um filme, por se relacionar com a época em que foi produzido, nos proporciona um novo olhar, um novo enfoque sobre o seu presente, pois nos permite deslindar, como já disse, aspectos do seu imaginário: necessidades, medos, desejos, etc. Por outro lado, o filme histórico, em especial, nos propicia um momento de reflexão sobre a história: como ela vem sendo filtrada, utilizada, incorporada pela sociedade.

É muito comum que historiadores participem como consultores de

---

filmes históricos, no entanto o resultado final do filme deve-se a múltiplas escolhas que compõem o seu significado, escolhas feitas seja no plano do estético, seja no plano do factual histórico. Muitos diretores são explícitos ao afirmar que muitas vezes atendem mais à imaginação e a questões dramáticas do que à lógica na construção de seus roteiros e na realização de seus filmes. No entanto, mesmo sendo uma ficção, o filme de reconstituição histórica reporta-se a algo que efetivamente ocorreu, e alguma preocupação com o fato em si deve ser mantida. Por isso, acredito que o historiador deveria ficar mais atento a esse tipo de produção, dar-lhe mais atenção, a fim de restabelecer significados ou apontar outros. Com isso, a função social do historiador e da própria história seria reforçada. A discussão que foi ocasionada pelo filme de Bruno Barreto, *O que é isso, companheiro?*, demonstra tal necessidade de diálogo do cinema com a história, dos historiadores com o filme histórico.

Afinal, se o historiador pode ser iludido pelo efeito de real produzido pelo cinema, o público é ainda mais suscetível de tal ilusão. Em geral, o grande público tem noções apenas básicas sobre a história, o que restringe suas possibilidades de análise sobre a narrativa apresentada na tela. Para muitos, o filme histórico é a fonte básica sobre fatos do passado, daí ele estar se transformando também em professor de história. Por isso, muitas vezes um filme com embasamento histórico é visto como “verídico”, ou, de outro modo, “foi assim que aconteceu”. Com a história perdendo o espaço e a importância dentro do currículo escolar, o que se vê são os cineastas ensinando para o público a sua versão da história. É interessante notar que o público sempre se interessa mais se junto ao título do filme vier a chancela: baseado em fatos verídicos... Seria bom, portanto, que o historiador prestasse mais atenção a esse fato.

Ao resgatar o passado com tanta riqueza de detalhes – gestos, falas, vestuários, mobílias, ambientes –, o filme histórico faz-nos entrar numa espécie de máquina do tempo. E o próprio ambiente escuro da sala de cinema facilita esse desligamento do mundo que nos rodeia e o mergulho direto naquele passado que, embora reconstruído, parece-nos tão verossímil, tão real. É como se diante de nós estivesse o passado em si. Através do cinema, a distância que separa passado e presente parece diminuir. Passamos a visualizar a vida de pessoas que conhecíamos através das descrições feitas em livros. Transformados em *voyeurs*, perscrutamos detalhes de suas vidas íntimas; podemos ver o cenário em que os fatos se desenrolaram; o modo como as pessoas se vestiam e se comportavam. Estamos, enfim, tendo a sensação de saber como era viver em outra época e de ser determinada pessoa. Como uma grande fênix, o passado



volta das cinzas, colorido e brilhante, e temos dele uma presença total.

Apesar de ser constantemente apontado pelas várias falhas, excessos ou maniqueísmos, o filme histórico também deve ser visto como um lugar de memória, ou seja, um espaço que ainda mantém viva a memória nacional, com todas as suas contradições e ambigüidades. É o cinema que, muitas vezes, retira do limbo do esquecimento fatos e personagens passados, resgatando seus sonhos e desilusões, seus desejos e lutas. Daí por que, como disse no início, o filme histórico nos permite confrontar passado e presente, para que possamos fazer um balanço das mudanças, dos avanços e dos retrocessos.

No Brasil, a confecção de filmes históricos nunca foi muito bem-vista pelos realizadores e críticos de cinema, pois, em geral, eram filmes ufanistas, que seguiam de perto a história oficial. No entanto, em 1968, após o AI-5, que restringiu ainda mais as possibilidades do dizer, os cineastas brasileiros elegeram o filme histórico como estratégia para falar do presente. Assim, através das alegorias e dos deslocamentos de situações presentes para o passado, os cineastas criaram suas brechas dentro do discurso oficial imposto pela ditadura, a fim de denunciar as torturas, as mortes e os desmandos do regime militar.

É dentro desse quadro que a *Inconfidência Mineira* vai ser resgatada com insistência. Nas artes plásticas, entre 1968 e 1985, foram pintados uma média de um quadro por ano, a maioria intitulada apenas *Inconfidência*. No cinema, foram seis filmes em apenas uma década, três de curta-metragem e três de longa-metragem. Embora a *Inconfidência Mineira*, e mais especificamente a figura mítica de Tiradentes, seja o tema histórico mais recorrente das nossas adaptações cinematográficas, esse número de seis filmes não havia sido verificado antes.

Algumas das razões que levanto para isso é que, por um lado, Tiradentes possuía o aval dos militares, que o instituíram como patrono do Exército e como mártir da nação brasileira, portanto abordá-lo era manter-se dentro do permitido; por outro, Tiradentes foi o mártir que morreu lutando pela liberdade, liberdade essa que faltava muito naquela época. Herói-símbolo da República, a imagem de Tiradentes vem sendo, desde o século passado, objeto de disputas políticas, ideológicas, historiográficas que ora o recobrem com um matiz, ora com outro. No entanto, a questão da liberdade e do ideal utópico acabou se sobrepondo durante os anos 70. Tiradentes e sua luta permitiam que se falasse de revolução numa época em que os movimentos guerrilheiros estavam sendo dizimados pelas tropas do Exército.

Através desse tema histórico, podia-se falar da tortura, da coação,

da censura, dos desmandos governamentais, mas também do heroísmo, das fraquezas e incoerências humanas, como a traição, a delação, o medo, que igualmente fizeram parte daquele cenário ditatorial. Podemos dizer, portanto, que o presente achava brechas no passado por onde ele podia expressar-se, revelar-se. E os três cineastas analisados, a partir dos seus próprios posicionamentos sobre os fatos, souberam explorar essas questões, cada um a seu modo.

Dos três filmes anteriormente citados, *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, com certeza é o mais instigante para o historiador, pois foi construído com um amplo apoio documental, que nos permite reconstruir seus passos e inclusive ver o modo como ele utilizou e entrecruzou fontes documentais, poesias e seus posicionamentos pessoais sobre o fato.

Os diálogos do filme são baseados nas poesias dos poetas inconfidentes, Tomás Antônio Gonzaga, Inácio de Alvarenga Peixoto e Cláudio Manoel da Costa; nas *Cartas chilenas*, escrita provavelmente pelos três poetas; no livro de poemas de Cecília Meireles, *O romanceiro da inconfidência*; nos Autos de Devassa da Inconfidência Mineira; bem como em outros depoimentos da época dos inconfidentes. Embora o diretor, que também é co-autor do roteiro, diga que se apoiou fundamentalmente nos textos para compor sua versão da história, é possível ir vendo os deslocamentos que perpassam a narração, os cortes e alterações que provocam mudanças de sentido na história, enfim, é possível ir vendo no filme a mão daquele que constrói a narrativa, que constrói a sua versão da história. O filme de Joaquim Pedro, se não desfigura completamente o passado, impõe-lhe certas mudanças que alteram o sentido dos fatos, a fim de que eles possam falar melhor do presente.

Filme escuro, claustrofóbico, em que a atuação dos atores segue uma linha rígida, *Os inconfidentes* já deixa entrever, na sua própria concepção estética, o ambiente da época em que é feito. Por outro lado, a verborragia dos poetas inconfidentes (e, portanto, dos intelectuais de sua época) mostra-os distantes da ação, daí a impossibilidade de a revolução dar certo.

Já os filmes de Geraldo Vietri, *O mártir da independência*, *Tiradentes*, e de Coni Campos, *Ladrões de cinema*, são reconstruções livres sobre o passado, mesmo que também eles atestem, em seus créditos, o uso de material bibliográfico. Feitos durante uma época em que a ditadura começa a dar sinais de desgaste, os dois diretores não precisaram ter, como Joaquim Pedro, o mesmo cuidado com a censura. O filme de Vietri centra sua ação em Tiradentes, procurando mostrá-lo como o militar bom moço que acredita em revolução apenas dentro dos quartéis,

pois é lá que estão as armas; já Coni Campos preferiu a veia do deboche, satirizando a história oficial e suas verdades distanciadas do povo.

Nos três filmes, apenas a figura de Tiradentes é redimida no final das narrativas. Herói mitificado, ele continua sendo o portador da liberdade e dos sonhos utópicos para o futuro. Afinal, a luta de Tiradentes precisava continuar sendo lutada, pois não estava concluída. Daí sua recorrente adaptação cinematográfica durante os anos 70.

O trabalho com o filme histórico não é muito fácil, pois nos obriga a trabalhar em várias “frentes”. Precisamos mapear tanto a época representada no filme quanto aquela em que o filme foi feito, afora a leitura específica sobre a relação entre as duas áreas, cinema e história. No entanto, é com este trabalho, que tem ares de megalomaniaco, que nos capacitamos a olhar os filmes e a compreender quais as questões resgatadas no passado que melhor servem para desvendar as necessidades, os medos, os anseios, os sonhos, as utopias do presente em que o filme histórico é feito.

Embora desgastante, esse tipo de pesquisa também é compensador, em especial porque propõe ao historiador que avalie o seu modo de trabalho. Analisar um filme histórico não é uma tarefa inútil como disse o historiador francês Marc Ferro, certa vez. Esta tarefa seria inútil se quiséssemos apenas confirmar no filme histórico o nosso próprio conhecimento. Porém, é preciso lembrar que esta não é a principal função do historiador diante de um filme de reconstituição histórica. O importante, aqui, é justamente ver o uso que se faz da história; quais os interesses e as necessidades que estão embutidos nessa representação imagética do passado.

Trabalhar com o filme histórico faz com que nós, historiadores, pensemos igualmente sobre o uso e a importância do nosso trabalho, bem como sobre o modo como o construímos. E com isso passamos a perceber mais claramente que a representação atravessa também nossas pesquisas, por mais que nos cerquemos dos critérios de cientificidade para realizá-la. Mais do que nos desestimular, essa compreensão deve servir para que permaneçamos atentos aos significados que constantemente construímos.