

ARTÍCULOS

ENGAJAMENTO ARTÍSTICO E A RESISTÊNCIA DEMOCRÁTICA BRASILEIRA: TEMAS HISTÓRICOS EM “FREI CANECA” (1972, CARLOS QUEIROZ TELLES / FERNANDO PEIXOTO) E “OS INCONFIDENTES” (1972, DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE).

Rosangela Patriota
Universidade Federal de Uberlândia
patriota-ramos@uol.com.br

Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia
alcides.f.ramos@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão histórica sobre “Frei Caneca” (1972, Carlos Queiroz Telles / Fernando Peixoto) e “Os Inconfidentes” (1972, Joaquim Pedro de Andrade), bem como discute os contornos do engajamento político da Arte durante o período conturbado da ditadura militar brasileira (1964-1985). Filme e peça de teatro são analisados de modo a salientar os seus contornos estéticos e políticos e os problemas enfrentados pelas propostas desses artistas. Acima de tudo, este ensaio discute o diálogo entre Arte e História/História e Estética/Presente e Passado no discurso histórico e na criação artística neste momento histórico.

Palavras-chave: História e estética, História do teatro brasileiro, História do cinema brasileiro.

Título: ENGAJAMIENTO ARTÍSTICO Y LA RESISTENCIA DEMOCRÁTICA BRASILEÑA: TEMAS HISTÓRICOS EN “FREI CANECA” (1972, CARLOS QUEIROZ TELLES / FERNANDO PEIXOTO) Y “OS INCONFIDENTES” (1972, DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE).

Resumen: Este artículo presenta una reflexión histórica con respecto a “Frei Caneca” (1972, Carlos Queiroz Telles / Fernando Peixoto) y “Os Inconfidentes” (1972, Joaquim Pedro de Andrade). Además discute contornos de la participación política del arte durante el periodo de la dictadura militar brasileña (1964-1985). Película y obra de teatro son analizados con el objetivo de analizar contornos estéticos y políticos y los problemas enfrentados por las propuestas de estos artistas. Antes de todo, el presente artículo aborda el dialogo entre arte y historia / historia y estética, presente y pasado en el discurso histórico y en la creación artística en ese momento histórico.

Palabras clave: Historia y estética, Historia del teatro brasileño, Historia del cine brasileño.

Recibido: 12-06-2010
Aceptado: 16-06-2010

Cómo citar este artículo: PATRIOTA, Rosangela y RAMOS, Alcides Freire. Engajamento artístico e a resistência democrática brasileira: temas históricos em “Frei Caneca” (1972, Carlos Queiroz Telles / Fernando Peixoto) e “Os Inconfidentes” (1972, de Joaquim Pedro de Andrade). *Naveg@mérica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas* [en línea]. 2010, n. 5. Disponible en <<http://revistas.um.es/navegamerica>>. [Consulta: Fecha de consulta]. ISSN 1989-211X.

Title: ENGAJAMENT OF ART AND BRAZILIAN DEMOCRATIC RESISTENCE: HISTORICAL SUBJECTS IN “FREI CANECA” (1972, CARLOS QUEIROZ TELLES / FERNANDO PEIXOTO) AND “OS INCONFIDENTES” (1972, BY JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE).

Abstract: This paper presents a historical reflection about “Frei Caneca” (1972, Carlos Queiroz Telles / Fernando Peixoto) e “Os Inconfidentes”, (1972, Joaquim Pedro de Andrade), as well as discusses contours of political engagement of Art during the disturbed period of Brazilian military dictatorship (1964-1985). Film and play are analyzed in order to point the impact and troubles confronted by aesthetics and politics proposals of these artists. Above all, this essay argues the dialogue between Art and History/History and Aesthetics, Present and Past in historical speech and artistic creation in this historical moment.

Keywords: History and aesthetics, Brazilian theater History, Brazilian cinema History.

1. DÉCADA DE 1970 – TEATRO SÃO PEDRO – ESPAÇO DE RESISTÊNCIA DEMOCRÁTICA

O Teatro São Pedro, sediado na cidade de São Paulo [SP], desde o início do século XX até 1967, manteve-se como sala de projeção, exibindo dois filmes por sessão. Em fins dos anos de 1960, os projetos teatrais voltaram, aos poucos, a ocupar o seu espaço. A primeira tentativa ocorreu com o “Teatro Papyrus”, que contava com a atriz L lia Abramo entre seus componentes. Todavia, essa iniciativa frustrou-se devido às divergências internas entre os participantes e por questões financeiras, como atestou o seguinte depoimento da atriz:

durante uma de nossas tantas reuniões propus que nos ativ ssemos às reformas já propostas e mais adiante, quando logr ssemos maior renda em espetáculos, reiniciar mos o restante delas. Minha proposta não foi aceita pelo restante do grupo, que optou por um grande empréstimo em bancos. Pessoalmente me opus a tal decisão, por acreditar que no final não ter mos fundos para quitar as d vidas com os bancos. Fui voto vencido. Com imensa tristeza desliguei-me de meus amigos e abandonei o grupo. Sabia que com o montante da d vida nós todos acabar mos perdendo o teatro. E foi o que de fato aconteceu. A sorte foi ter o Teatro São Pedro passado às mãos de Maurício Segall, que pôde levar   frente a empreitada por tempo bastante longo. O restante da história faz parte do acervo da cidade¹.

Inviabilizada a proposta do Papyrus, Maurício e Beatriz Segall assumiram a idéia de revitalizar o São Pedro como espaço c nico. Efetuadas as reformas necessárias, a partir de outubro de 1968, o Teatro São Pedro iniciou suas atividades, dedicando seu espaço a apresenta es musicais e teatrais, sendo que essas últimas começaram com a montagem da peça “Os Fuzis da Senhora Carrar” (Bertolt Brecht) pelo grupo teatral TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo), com direção, cenários e figurinos de Flávio Império.

Desenvolvendo suas atividades por meio de um repertório que suscitou reflexões sobre os mais diferentes temas, as suas duas salas de espetáculos abrigaram importantes textos teatrais, dentre os quais destacaram-se: “Marta Sar ” (Gianfrancesco Guarnieri), “Os Gigantes da Montanha” (Pirandello), “Morte e Vida

¹ A memória dos protagonistas: L lia Abramo. In: *Theatro São Pedro: resistência e preserva o*. São Paulo: Arquivo do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 2000, p. 81.

Severina” (João Cabral de Melo Neto), “Um Inimigo do Povo” (Ibsen), “Hair” (James Rado/Jerome Ragni/Galt Mac Demort), “A Vida Escrachada de Joana Martini e Baby Stompanato” (Bráulio Pedroso), “A Longa Noite de Cristal” (Oduvaldo Vianna Filho), “O Interrogatório” (Peter Weiss), “Tambores na Noite” (Bertolt Brecht), “A Semana” (Carlos Queiroz Telles), “Frei Caneca” (Carlos Queiroz Telles), “Frank V” (Friedrich Dürrenmatt), entre outros.

Essa proposição político-cultural nasceu no momento em que vários militantes entraram para a clandestinidade, com a intensificação de ações guerrilheiras. A essas iniciativas, a ditadura militar respondeu com medidas repressivas que transformaram a tortura numa das “Políticas de Estado”. Nessa correlação de forças, as perspectivas revolucionárias foram, a pouco e pouco, derrotadas e, no início da década de 1970, as organizações de esquerda estavam praticamente dizimadas. O país vivia uma conjuntura de grande ufanismo. Eram tempos de “Milagre Econômico”, de slogans como “Brasil, ame-o ou deixe-o”, “Ninguém segura esse país”, “Esse é um país que vai para frente”, além da campanha do MOBRAL.

Tais circunstâncias fizeram com que combatentes da ditadura, mantidos na legalidade, buscassem alternativas de luta nesses novos tempos. Alguns artistas encontraram nas duas salas do São Pedro (Teatro e Studio), e em seus integrantes, espaços e estímulos para continuarem a produzir, embora não mais em uma situação revolucionária, mas construindo alternativas para a “arte de resistência”.

Se for possível sintetizar a experiência do Teatro São Pedro, neste período, com certeza, o texto escrito por Maurício Segall, em 1973, e publicado no jornal “A Imprecação” é uma importante referência. A vontade de articular o teatro aos debates políticos do período fez com que o mencionado produtor teatral construísse uma interpretação daquele momento à luz dos projetos artísticos da referida companhia.

O São Pedro [...] está procurando uma saída. Não quer a superprodução e o teatro rico – que no fim das contas não se coadunam com a pobreza dos nossos meios materiais e culturais. Nem o intelectualismo pelo intelectualismo, acessível somente a um pequeno número. [...] Para atravessar o despenhadeiro, achamos por bem caminhar para a formação de um grupo estável – o grupo do São Pedro. Um grupo de gente de teatro que, mantendo suas salutares diferenças individuais, deseja conjuntamente atingir um objetivo – fazer um teatro digno, de nível, testemunha de seu tempo, não alienado, coerente ao longo do tempo, para um público numeroso que compreenda nossa linguagem. Não um público popular, na primeira etapa, pois essa é outra história².

O trecho acima expõe, com consistência e precisão, os pressupostos que nortearam a produção artística do Teatro São Pedro. Demonstra o desejo de articular o diálogo político à criação estética e de contribuir com o desenvolvimento de um campo de luta contra o arbítrio. Para tanto, circunstanciou as expectativas artísticas e sociais do São Pedro a uma análise política do período. Estas foram vislumbradas por meio da proposta de uma organização sistemática e constante das atividades culturais, a fim de contribuir tanto com a formação de um público para o teatro,

² SEGALL, Maurício. Os Caminhos do São Pedro. In: ----. *Controvérsias e Dissonâncias*. São Paulo: EDUSP; Boitempo, 2001, p. 260-261.

quanto colaborar com o desenvolvimento de uma “estética popular”, advinda das expectativas e dos interesses de segmentos sociais não fruidores da produção artística desenvolvida na região central da cidade. Com o mesmo empenho, destacou que o trabalho deveria ser “paciente” na conquista de uma “arte popular”, articulada às demais demandas sociais e políticas. Evidentemente, a opção por essa estratégia de intervenção cultural revelou a existência de uma sociedade sobrevivendo por meio de uma luta cotidiana, isto é, os grandes projetos de transformação não estavam mais no centro do debate. Pelo contrário, a escolha de temas que propiciassem a análise das contradições do capitalismo, a denúncia da corrupção, a necessidade da organização consciente da sociedade tornaram-se eixos do trabalho do Teatro São Pedro, o que, sem dúvida, transformou-o em uma das grandes referências do teatro brasileiro na construção da “resistência democrática”.

2. “FREI CANECA” E A RELEITURA HISTÓRICA DO PROCESSO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL

Essas preocupações nortearam outro momento de participação do Teatro São Pedro nas comemorações públicas. Em homenagem aos 150 anos da independência do país, Carlos Queiroz Telles escreveu *Frei Caneca*, cuja montagem também ficou a cargo de Fernando Peixoto, com cenários e figurinos de Hélio Eichbauer e assistência de direção de Mário Masetti.

O texto dividido em dois atos, compostos por cinco cenas (três no primeiro e dois no segundo), atualizou cenicamente momentos da vida de Frei Caneca quando menino e, posteriormente, como revolucionário em 1817 e 1824. Em depoimento, Carlos Queiroz Telles afirmou:

comecei a escrevê-lo em 1971, tendo já começado a estudar o tema em 1970. Uma peça...primeira incursão direta que eu faço numa linha de teatro histórico. Fui pesquisar, fui ler, fui procurar o tema Frei Caneca. [...] Posteriormente, então, eu fui analisar, fui procurar, fui ler, encontro bastante dificuldade em achar livros sobre Frei Caneca, realmente um herói maldito. O que me mostrou cada vez mais que o caminho era por aí mesmo, bastante influenciado por Brecht e tal. Então, ficou um trabalho de pesquisa e curiosamente foi uma peça que eu escrevi com extremo cuidado. [...] Uma peça que deve ter levado 2 a 3 meses de trabalho, entre pesquisa, entre escrever, entre ler, entre rever com amigos, Maurício Segall, entre outros, que a peça se destinava a ser montada pelo Teatro São Pedro. [...] Eu pensava exatamente em montar no ano de 72, quando do Sesquicentenário da Independência, que era pra desmistificar a figura do Imperador D. Pedro I, que seria exaltada e consagrada pelo governo, impingida de uma maneira errônea. Que ele tinha seus méritos é uma outra questão³.

Dessa maneira, para além do interesse particular do dramaturgo, a referida peça tornou-se o escudo a partir do qual o tema da liberdade foi levado ao palco. Embora no palco fossem rememorados diferentes momentos históricos (1799 – 1817 – 1824), nos quais o rompimento dos laços coloniais e o estabelecimento da república

³ TELLES, Carlos Queiroz. Carlos Queiroz Telles, fala sobre o teatro de Carlos Queiroz Telles. In: GUERRA, Marco Antonio. *Carlos Queiroz Telles: História e Dramaturgia em Cena (Década de 1970)*. São Paulo: Annablume, 1993, p. 131-132.

fundamentavam o debate. A amplitude e a abrangência das discussões permitiram que o tema fosse atualizado, isto é, a liberdade poderia ser estendida a outras situações, possibilitando a seguinte indagação: “como celebrar uma luta que no passado foi justa e, na década de 1970, foi interpretada como subversiva?”.

Com o objetivo de responder a esse questionamento, a peça “Frei Caneca” apresentou, didaticamente, lugares, grupos e formas de organização recorrentes em diversos períodos. Várias cenas ocorreram no Pátio da Igreja do Terço. O diálogo, em 1790, entre o Cego e o Menino das Canecas, nos degraus da igreja, mesclado pelas modinhas, foi construído metaforicamente da seguinte maneira:

Menino: Menino da Caneca é o diabo, Cego da Penha, que eu tenho nome de gente e me chamo é Joaquim Rabelo, batizado aqui mesmo, nessa Igreja do Terço.

Cego: Pois então, seu moleque desbocado, Cego da Penha é o capeta, que eu também tenho nome de cristão e sou Francisco José da Siqueira, com muita honra. Mas antes de ser o Cego da Penha que todo mundo conhece do que um Chico qualquer de quem nunca ninguém ouviu falar. Depois, em tempo de tanta intriga, é melhor a gente não ter nome certo não. Quem é que vai prender e processar um Cego qualquer? Agora, se eu fosse só o senhor Francisco José da Siqueira, esse sim é que era um nome bom para a polícia perseguir, prender, julgar e até mesmo enforcar. Causava efeito. Impressionava o povo. A notícia chegava até Portugal. Toda a corte ficava sabendo. Nome bonito chama a atenção. Mas um Cego? Vê lá! Eles tem até vergonha de contar que prenderam. O melhor é ficar sendo o Cego do Largo da Penha pelo tempo que ainda me resta de vida. E você, se for esperto, também fica sendo sempre o Menino das Canecas⁴.

Na primeira cena, o espectador/leitor é apresentado tanto ao ofício do garoto (vendedor de canecas) e do cego (cantador de modinhas), quanto às próprias personagens, sendo que o Cego, apesar de sua deficiência, foi capaz de antever os acontecimentos históricos e as punições daqueles que ousaram desafiar o status quo. Por meio de suas palavras, foi dado a conhecer o clima de conspiração presente nas sacristias das igrejas, a propagação das ideias defendidas na Europa e trazidas à colônia por aqueles que estudaram em Coimbra e/ou Paris. Nesse sentido, a situação física, o ofício desempenhado e o lugar escolhido tornaram-no um espectador e receptor privilegiado de notícias, possibilitando que as mesmas se propagassem pelo Recife.

Menino: Conversa como a tua, eu sei...Mais tarde eu volto para saber as novidades que você escutar na saída da missa.

Cego: Não tem novidade nenhuma moleque! Vai vender caneca, que é a tua obrigação.

Menino: Você conta, eu sei que você conta. Você não aguenta ficar quieto quando escuta o que não deve. E hoje está com cara de quem já ouviu notícia fresca e não me quer contar. O que é que houve? Conta, Cego!

Cego: Para depois você ficar espalhando por aí? Daqui a pouco a guarnição inteira do Recife vai saber que o Cego da Penha andou conspirando. E aí, quem é que vai inventar os versos para você vender caneca? E a música, heim?

Menino: Eu mesmo, ora. Pensa que não sou capaz? Pois já estou até fazendo uma nova. Escuta só. (cantando) Olha a caneca/bem brasileira,/muito melhor/do

⁴ TELLES, Carlos Queiroz. *Frei Caneca*. São Paulo: 1972, p. 3 (texto datilografado).

que a estrangeira./Caneca, caneca/pernambucana,/tão brasileira/como o açúcar e a cana.

Cego: Você está   ficando louco, menino! Sai cantando isso por aí para ver o que te acontece! Agora some, vai⁵.

Com a saída do menino, a porta da igreja foi aberta e Mororó recriminando o Cego por alimentar ideias indesejáveis no garoto. O cantador defendeu-se afirmando que o garoto as criou sozinho, mas, se necessário fosse, ele assumiria a autoria para livrá-lo de qualquer puni o. Por outro lado, o coroinha solicitou informa es sobre o que estava ocorrendo nas Minas Geraes e, após muita insistência, o Cego revelou:

Cego: Já foram todos presos. Um tal de Silvério dos Reis traiu os conspiradores. Trai o para nós. Não para ele, que era português e não fez mais que sua obriga o. Agora os prisioneiros foram para o Rio e estão sendo julgados. Um deles parece que se matou na prisão, em Vila Rica mesmo. Se matou ou foi matado,   coisa que ninguém pode saber...(...)

Mororó: E o tal de Tiradentes?

Cego: Não escapa. Vai pagar pelo pecado de todos. Sabe como  ...Primeiro ele   brasileiro. Depois   soldado que traiu a farda. E tem mais: esse tal de Tiradentes sa  dizendo pelas ruas tudo aquilo que pensava, enquanto os poetas ficavam brincando de revolu o depois da meia noite, escondidos nas casas das namoradas. Se alguém pegar a forca, só pode ser ele. Os beletistas v o acabar sendo banidos para a África ou coisa que o valha. Mas o alferes brasileiro não escapa do cadafalso⁶.

O diálogo foi interrompido pela chegada de fiéis para o culto. Mororó retornou   Igreja e o Cego continuou nas escadas. Nesse momento, o Menino está sendo arrastado por um soldado porque gritou versos inapropriados nas ruas do Recife. Para livrar o garoto da situa o, o Cego assumiu os versos como seus e foi levado pelo policial.

Corte no tempo. Os sinos da Igreja tocando. Cerim nia do noviciado de Frei Joaquim do Amor Divino Caneca, na Ordem dos Carmelitas. Enquanto o ritual desenrolava-se, atravessou o palco o Meirinho anunciando a sentença de morte de Frei Caneca.

Apresentadas as origens de Frei Caneca, nas cenas seguintes foram expostas situa es que revelaram seu engajamento na defesa da causa "nacional", isto  , a reivindica o de autonomia político-administrativa, econ mica e social do Brasil. Com esse intuito, em 1799, Frei Caneca celebrou missa em memória dos que foram enforcados em virtude do envolvimento na Revolta dos Alfaiates (BA), movimento de franca oposi o   ordem vigente. Ao ser advertido pelo Cego, que se sentia culpado pelas op es do garoto, este revelou que, por sua origem social, não poderia ter outros ideais.

Menino: (sentando-se ao lado do Cego) Como   velho? Quais são as novidades? Mais alguma revolta, conspira o?

⁵ Ibidem, p. 6.

⁶ TELLES, Carlos Queiroz. *Frei Caneca*. São Paulo: 1972, p. 3 (texto datilografado), p. 11.

Cego: A única novidade agora menino, é que eu estou morrendo e carregando para o inferno um peso que não tem tamanho: você.

Menino: Cego pretensioso! Você acha que eu ia ser outra coisa se não fosse você? Pensa que eu não ia ter que vender canecas do mesmo jeito, de sol a sol? E entrar para o convento? E aprender tudo o que eu aprendi? E pensar tudo o que eu penso? E ensinar tudo o que eu ensino? Você ia mudar em mim o que meu pai não conseguiu mudar com pancada e castigo?

Cego: Seu pai nunca lhe andou falando de revolução, liberdade, inconfidência, independência...

Menino: Não precisava. Ver ele trabalhar o dia inteiro feito um burro de carga para ganhar uma miséria dava na mesma. Você só pôs em palavra o que eu já sabia por dentro.

Cego: E agora, como é que vai ser?

Menino: Meu pai continua fabricando caneca, taxo, barril. E eu fabricando ideias para por na cabeça desse povo. Dá tudo na mesma⁷.

Após o estabelecimento da profissão de fé do Frei, ao espectador/leitor foi dado a conhecer a sua atuação na Revolução Liberal de 1917, em Pernambuco, pela qual foi julgado e condenado a alguns anos de cadeia. Nessa cena, em meio a diálogos que especulavam sobre as causas da derrota, Caneca, ao se despedir de Mororó disse:

Mororó: E agora o menino foi preso, vai ser julgado e quem sabe condenado à morte. Como havia previsto o Cego do Páteo da Penha.

Frei Caneca: Não Mororó. Eu acho que ainda não chegou a minha vez. Nesta Revolução eu fui só soldado. Não dá para pegar a força. Alguns anos de prisão, quando muito. Serão úteis para eu poder planejar melhor a próxima. Nós vamos precisar de novos chefes, Mororó. Enquanto eu estiver preso na Bahia, você pode ir trabalhando. Semeando, ceifando, colhendo. Separando aqueles que nos poderão ser úteis. Os de boa memória. Os que nada tiverem a perder quando vier a nova rebelião. E nessa, Mororó, você estará ao meu lado. No governo de terra livre ou mais uma vez no patíbulo⁸.

Essa fala marcou o final deste momento dramático, assim como anunciou o último episódio e seus desdobramentos, isto é, quando Frei Caneca, novamente preso e sozinho, aguardava o cumprimento de sua sentença. Entremeando essa situação, o Meirinho anunciou os dizeres de D. Pedro, quando da Independência do Brasil, que foram contrapostos às opiniões de Caneca. Nessa alternância, há um corte temporal remetendo aos debates, à dissolução da Assembléia Constituinte e à promulgação da Constituição de 1824, que recebem de Frei Caneca o seguinte comentário:

Frei Caneca: Por todas estas razões, dou de voto que se não adote e muito menos jure o projeto de constituição imposto, por ser inteiramente mau, pois não garante a independência do Brasil, ameaça a sua integridade, oprime a liberdade dos povos, desacata a soberania da nação e nos arrasta ao maior dos crimes, pois nos é apresentado de maneira coativa e tirânica⁹.

Por fim, Frei Caneca foi capturado, preso e julgado. Condenado à pena de

⁷ TELLES, Carlos Queiroz. *Frei Caneca*. São Paulo: 1972, p. 3 (texto datilografado), p. 27-28.

⁸ *Ibidem*, p. 58.

⁹ TELLES, Carlos Queiroz. *Frei Caneca*. São Paulo: 1972, p. 3 (texto datilografado), p. 62.

morte, por enforcamento, o Frei não pôde ser executado, porque o carrasco recusou-se a cumprir tal sentença. Em um segundo momento, os soldados não quiseram fuzilá-lo. Porém, após o comandante tomar o lugar de um dos soldados, Frei Caneca foi executado.

3. “OS INCONFIDENTES” (1972) JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

A relação do Estado com o cinema brasileiro, a partir da década de 1970, não se baseou apenas na censura, mas, sobretudo, no propósito de construir constrangimentos ideológicos de modo a diminuir, cada vez mais, os espaços de manobra dos cineastas recalcitrantes. Neste particular, o caso do filmes históricos mostra-se emblemático, já que o Ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, posicionou-se publicamente e sugeriu temas: Borba Gato, Anhangüera, Paes Leme, Oswaldo Cruz, Santos Dumont, Delmiro Golveia, Duque de Caxias, Marechal Rondon, entre outros, “para que nosso povo tome conhecimento dos heróis e episódios históricos que construíram a nação brasileira”¹⁰. Esta exortação governamental pode ser compreendida como um gesto político conservador que visava à construção da História brasileira como biografia nacional. Neste sentido, são reproduzidos certos temas, aqui representados por figuras ilustres, que contribuem para a construção de um passado mítico da nação, o que envolve uma certa noção de Identidade Nacional¹¹.

Na segunda parte deste artigo, discutiremos como Joaquim Pedro de Andrade, diretor ligado ao movimento cinemanovista, dialogou com essa proposta, oriunda do estado autoritário, por meio de sua longa-metragem “Os Inconfidentes” (1972)¹², deglutindo, com base num discurso de tipo alegórico, as noções de História e de Identidade Nacional dominantes nesse período.

Para tanto, devemos começar investigando o processo de recepção/produção de significados mais concentrada no meio universitário, particularmente por meio da

¹⁰ Para maiores informações, consultar: RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983; RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987; SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*. São Paulo: Editora do Senac, 1999.

¹¹ Uma apreciação crítica dessa visão de História pode ser encontrada em: VESENTINI, Carlos Alberto. Escola e livro didático de História. In: SILVA, Marcos Antonio da (org.). *Repensando a História*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 69-80.

¹²FICHA TÉCNICA: “Os Inconfidentes”, Rio de Janeiro, 100 minutos. Diretor: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Scorel. Argumento: a partir dos “Autos de Devassa”, trechos de “O Romanceiro da Inconfidência” de Cecília Meireles e de poemas de Tomás Antônio Gonzaga, Inácio José de Alvarenga Peixoto e Cláudio Manuel da Costa. Fotografia: Pedro Moraes. Montagem: Eduardo Scorel. Música: Ari Barroso, Agustin Lara e Marlos Nobre. Produtora: Filmes do Serro, Grupo Filmes, Mapa. Apoio: RAI – Radiotelevisione Italiana. Elenco: José Wilker (Tiradentes), Luis Linhares (Gonzaga), Paulo César Pereio (Alvarenga), Fernando Torres (Cláudio), Carlos Kroeber (Ten-Cel. Francisco de Paula), Nelson Dantas (Padre Toledo), Carlos Gregório (Maciel), Fábio Sabag (Visconde de Barbacena), Wilson Grey (Silvério), Roberto Maya (Inquisitor), Margarida Rey (Maria I), Tereza Medina (Bárbara), Suzana Gonçalves (Marília), Zorah (Escrava de Cláudio) e Ricardo T. de Salles (Frei Raimundo de Penaforte).

O presente ensaio é, ao mesmo tempo, um desdobramento e um aprofundamento de questões tratadas em outro momento de nossa trajetória intelectual. Para mais informações, consultar: RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil*. São Paulo: EDUSC, 2002. 362 p.

obra Jean-Claude Bernardet. Sua análise mostra, logo de início, uma tendência bastante interessante: pensar “Os Inconfidentes” como um dos filmes históricos do Cinema Novo. Para o autor, estes filmes não se comportam como a maioria dos filmes de temática histórica, já que politizam a discussão acerca do presente, trazendo “uma visão crítica da História”¹³.

Ocorre, porém, que estes filmes não atuam numa arena tranquila. O comentarista chama a atenção para o fato de que os cineastas com visão crítica não são os únicos interessados no assunto. Por isso, se o filme histórico participa de uma tendência mais geral de discussão da sociedade brasileira, que é uma marca do Cinema Novo, ao mesmo tempo parece atender aos pedidos governamentais (Ministério da Educação e Cultura), como vimos anteriormente. As autoridades entendem que é necessário o estímulo aos cineastas. A questão do filme histórico não pode ser deixada apenas nas mãos dos cineastas.

Depois de prontos, porém, estes filmes “não fornecem a visão ideológica que o governo espera”¹⁴. Os cineastas estariam, dessa forma, enfrentando o governo no campo que este mesmo governo havia solicitado que os cineastas atuassem. Para o comentarista, se há uma luta ideológica, ela se expressa não por meio de diferentes correntes cinematográficas (cinema “comercial” X cinema novo X cinema marginal, como, por exemplo, aparecia nos argumentos de Joaquim Pedro em 1970), mas no choque entre governo e Cinema Novo. Bernardet, assim, introduz um outro personagem nesta trama: o Estado/governo. E a aludida luta ideológica, neste caso, adquire contornos de confronto com os detentores do poder político.

É interessante notar que Bernardet encerra seu comentário estabelecendo um juízo de valor segundo o qual a atitude destes cineastas é positiva, já que “fazer filmes históricos, vazios de ideologia oficial, é também procurar uma maneira qualquer de não estar totalmente marginalizado, de se voltar para as circunstâncias atuais, aceitá-las e responder dentro das possibilidades artisticamente viáveis”¹⁵. Esta atitude de enfrentamento, dentro das regras sugeridas pelo próprio governo, encontra no filme de Joaquim Pedro a sua melhor expressão: “a complexidade contraditória destas posições é explícita na produção (corajosa devido exatamente à sua ambigüidade) de “Os Inconfidentes”, filme lançado no ano em que o governo festeja o sesquicentenário da Independência”¹⁶.

Alguns anos mais tarde, num texto escrito entre fins de 1977 e início de 1978, Bernardet¹⁷ voltou a comentar o filme de Joaquim Pedro. No que se refere ao papel

¹³ BERNARDET, Jean Claude. Indagações sobre as significações políticas do Cinema Novo. In: *Trajatória Crítica*. São Paulo: Polis, 1978, p. 138.

¹⁴ BERNARDET, Jean Claude. Indagações sobre as significações políticas do Cinema Novo. In: *Trajatória Crítica*. São Paulo: Polis, 1978, p. 139.

¹⁵ *Ibidem*, p. 139.

¹⁶ *Ibidem*, p. 139. Também no campo teatral o Sesquicentenário da Independência estimulou dramaturgos e encenadores na busca de um diálogo crítico com as visões de História incentivadas pelos órgãos governamentais. Bons exemplos disso são as encenações de “A Semana” e “Frei Caneca”, ambas escritas por Carlos Queiroz Telles e dirigidas por Fernando Peixoto no Teatro São Pedro, em 1972. Para mais informações a respeito destes dois espetáculos, consultar nesta coletânea: PATRIOTA, R. A. *Cena Histórica na Ficção: Encenações de Fernando Peixoto e Dramaturgia de Carlos Queiroz Telles (“A Semana” e “Frei Caneca”) na Construção da Resistência Democrática – 1972*.

¹⁷ BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e

desempenhado por “Os Inconfidentes”, num contexto em que o governo brasileiro exortava os cineastas para que fizessem filmes históricos, embora não tenham ocorrido mudanças de fundo na argumentação,   possível notar um certo aprofundamento no pensamento do autor, quando afirma:

em 1972, Joaquim Pedro de Andrade lança “Os Inconfidentes”, um filme histórico, mas que com certeza não contribui para uma visão pomposa e heróica da História do Brasil, em que o povo seria liderado por heróis que expressam fielmente as suas vontades. Ao contrário: uma história de anti-heróis, desvinculados do povo, traidores, e da qual o povo está acintosamente ausente.   como se o diretor aceitasse a proposta: deve fazer-se filmes históricos? pois façamos, só que voltando as armas contra quem lhes deu. A proposta do Ministro   aparentemente aceita, mas para ser esvaziada, invertida¹⁸.

Ademais, este filme, que pode ser visto fora do espaço legal criado pelo governo, sugere a Bernardet exatamente o contrário. O comentarista entende que “Os Inconfidentes” confere uma outra dimensão a esse espaço, “porque, por mais que ela inverta a proposta feita pelo poder, ele se situa basicamente ao nível da resposta, ou da contraproposta; não   ele que determina a área da discussão; ele diverge, ele se opõe, mas sobre o terreno proposto pelo poder¹⁹.”

Há um caso concreto em que esta possibilidade de recepção/interpretação ambígua foi detectada pelo comentarista: um “programador de um cinema de elite em São Paulo entusiasmou-se com o filme, insistindo em program -lo, pois permitia-lhe ao mesmo tempo não se excluir da onda que cercou o sesquicentenário, sem por isso entrar no oba-oba oficial²⁰”.

Ainda mais uma vez, Bernardet voltaria a tratar do filme de Joaquim Pedro²¹, e observou alguns dados novos. Dentre eles, destaca-se o modo como a linguagem cinematográfica foi utilizada. Para Bernardet, não há a tentativa de reconstitu o do passado. O naturalismo cinematográfico, portanto,   descartado como estratégia narrativa. O que o filme apresenta  , na verdade, “um discurso cinematográfico em função das significa es²²”. Estas foram extraídas “dos episódios históricos que abordam²³”. Por isso, “o discurso está na estreita dependência destas significações e nunca tenta se mascarar; ao contrário, reafirma-se constantemente, como discurso²⁴”.

Neste sentido, referindo-se às significações que o filme estaria tentando

Terra, 1979.

¹⁸ BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 50.

¹⁹ *Ibidem*, p. 50.

²⁰ *Ibidem*, p. 50.

²¹ BERNARDET, Jean Claude. O Caso Tiradentes, notas. In: ----. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982, p. 69-84. Este texto, no qual o autor trata do tema Tiradentes em diversos filmes e no Teatro, foi escrito em 1978 e   fruto de anotações feitas durante um seminário História do Brasil e Cinema.

²² BERNARDET, Jean Claude. O Caso Tiradentes, notas. In: ----. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982, p. 73.

²³ *Ibidem*, p. 73.

²⁴ *Ibidem*, p. 73.

produzir, Bernardet mencionou o questionamento, feito durante os debates, em relação à tentativa de propor analogias históricas entre o passado e o presente. A película foi alvo de debate, primeiro:

pela lição que se pretende tirar da história. Lição quer dizer a exemplaridade do fato histórico focalizado para os dias atuais. Lição só pode haver se se homogeneizar o passado e o presente, se não se interpretar a história como radicalmente outra que hoje, se se considerar passado e presente como pertencendo a um mesmo universo. E esse universo só poderá ser o de hoje, pois os cineastas e nós vivemos hoje²⁵.

O comentário feito por Bernardet, sugerindo a inadequação histórica da interpretação alegórica/pedagógica, que estaria na base de “Os Inconfidentes”, baseia-se, igualmente, numa certa noção de história. Esta noção, na verdade, estaria reafirmando a particularidade de cada situação histórica. Em outros termos, a história trabalha exclusivamente com o que é único. Não há, portanto, possibilidade de propor generalizações. Seria interessante, neste momento, resgatar as opiniões de um conhecido historiador contemporâneo: E. H. Carr. Num ensaio muito sugestivo, afirmou:

o problema da generalização está ligado de perto à minha segunda questão: as lições da história. O fundamental sobre a generalização é que através dela nós tentamos aprender a aplicar, a partir da história, a lição tirada de um conjunto de eventos a um outro conjunto de eventos: quando generalizamos, estamos consciente ou inconscientemente tentando fazer isto. Aqueles que rejeitam a generalização e insistem em que a história está relacionada exclusivamente com o particular são, logicamente, aqueles que negam que a história ensine alguma coisa. Mas a afirmativa de que os homens nada aprendem com a história é contrariada por uma multidão de fatos observáveis. [...] No meu próprio campo particular, os autores da Revolução Russa foram profundamente marcados – alguém poderia dizer obsedados – pelas lições da Revolução Francesa, das revoluções de 1848 e da Comuna de Paris de 1871. Mas recordarei aqui a qualificação imposta pelo duplo caráter da história. Aprender a partir da história nunca é simplesmente um processo num só sentido. Estudar o presente à luz do passado significa também estudar o passado à luz do presente. A função da história é promover uma compreensão mais profunda de ambos – o passado e o presente – através da inter-relação entre eles²⁶.

Parece-nos muito cristalino que, para Bernardet, o filme de Joaquim Pedro não estaria contribuindo nem para a compreensão do presente, tampouco para a compreensão do passado, pois:

é óbvio, quando se fala do ideal de Tiradentes, mas podemos aprofundar e dizer que nenhum dos filmes apresentados se preocupou em entender a Inconfidência Mineira ou Minas Gerais no fim do século XVIII. Fizeram uma avaliação e um julgamento (positivo ou negativo) da história em função de valores atuais. A proposta revolucionária mineira é julgada e esvaziada à luz de um conceito de revolução “popular” em vigor hoje em certos setores da sociedade. Mascara-se, por exemplo, que Tiradentes foi pequeno proprietário (pelo menos conforme certos textos), porque isso desvalorizaria Tiradentes como símbolo de um

²⁵ Ibidem, p. 81.

²⁶ CARR, Edward Hallet. *Que é História*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 59-60.

conceito de revolução "popular"²⁷.

Nesta mesma linha de raciocínio, os debates levaram à seguinte questão: o tratamento que Joaquim Pedro dispensou ao tema dos intelectuais não fez com que se perdessem as especificidades tanto do passado (vínculo dos "intelectuais" com o poder/a propriedade) quanto do presente (situação dos intelectuais brasileiros atuais)?

Em nosso entendimento, as mencionadas especificidades perderam-se apenas parcialmente e os resultados obtidos, como veremos, não são desprezíveis. Neste sentido, o universo de problemas, com o qual "Os Inconfidentes" de Joaquim Pedro de Andrade trabalhou, diz respeito às múltiplas relações existentes entre movimentos revolucionários e seus participantes. Nesta medida, fala-se, por exemplo, do papel desempenhado por Tomás Antônio Gonzaga, Inácio José de Alvarenga Peixoto e Cláudio Manuel da Costa para, na realidade, discutir o papel dos intelectuais nos chamados períodos revolucionários. 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. A estratégia utilizada, portanto, pode ser considerada como alegórica. Uma das maneiras de entender este tipo de discurso é postular que

o alegorista arranca o objeto de seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria. [...] O martírio, que desmembra o corpo, prepara os fragmentos para a significação alegórica. Os personagens morrem, não para poderem entrar na eternidade, mas para poderem entrar na alegoria²⁸.

No entanto, no caso específico de "Os Inconfidentes", a descontextualização, embora exista, não é tão radical a ponto de retirar das situações e dos personagens uma correspondência real com a sua origem. Tanto isto é verdade que, independentemente da estratégia adotada, é possível a um espectador desavisado (nem por isso inferior àquele que "lê" o filme alegoricamente) acompanhar a narrativa e compreendê-la como fazendo referência apenas aos acontecimentos de 1789-1792. Por este motivo, entendemos que a melhor forma de definir esta particular estratégia alegórica é remetê-la, em parte, às formulações de Auerbach, acerca do figural:

salientei o fato de que a estrutura figural dos seus dois pólos, da figura e da consumação, permite que continue a existir o seu caráter de realidade histórica, independentemente das suas formas simbólicas ou alegóricas; de tal forma que, não obstante figura e consumação se 'signifiquem' mutuamente, o seu conteúdo significativo não exclui, de maneira alguma a sua realidade. Um acontecimento que deve ser interpretado figuralmente preserva o seu sentido literal, histórico;

²⁷ BERNARDET, Jean Claude. O caso Tiradentes, notas. In: ----. Op. cit., p. 81-82.

²⁸ ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação à edição brasileira. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 40.

não se converte em mero signo; continua sendo acontecimento²⁹.

Com efeito, fala-se de um momento importante da História brasileira para significar outro. O sentido imediato do discurso é analisar e interpretar o envolvimento dos intelectuais na Inconfidência Mineira (um acontecimento concreto). É isto o que revela uma leitura que apanhe apenas o sentido literal do discurso. Entretanto, fazendo-se uma interpretação alegorizante, isto é, preocupar-se com a decodificação da forma como este acontecimento particular foi reconstituído pelos roteiristas (Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Scorel) e/ou pelo cineasta (J. P. de Andrade), é possível captar o modo como um acontecimento figura outro. A figuração, neste caso, não é algo que resulte apenas da obra propriamente dita ou, em outros termos, que essa capacidade de figurar um outro acontecimento estivesse totalmente contida na obra. É possível dizer que o século XVIII e, por exemplo, a década de 60/70 no Brasil se signifiquem mutuamente, principalmente, a partir do momento que o espectador apropria-se do filme, primeiro mantendo os personagens em seu contexto, em seguida, descontextualizando-os.

A alegoria, em “Os Inconfidentes”, comparece, de um lado, sob a forma de estratégias de composição e, de outro, como alegoria interpretativa. No primeiro caso, trata-se de modificações, deslocamentos, adições, subtrações, etc., que os roteiristas e/ou o diretor fizeram sobre as biografias dos personagens, bem como sobre a cronologia, embora preservando, em algum nível, a concretude dos acontecimentos originalmente retratados. Se não fosse assim, o público não reconheceria “a” Inconfidência Mineira (e seus participantes) no filme. No entanto, quem assiste ao filme tanto pode reconhecer nele fatos relativos à história brasileira do século XVIII, como pode ir além dos simples acontecimentos exatamente porque “Os Inconfidentes” foi composto alegoricamente. Ao apropriar-se dele também por meio de uma interpretação alegórica, o espectador atualiza a matéria narrada, transporta-a para o seu próprio tempo (para o presente em que se dá a projeção do filme) e faz com que os fatos narrados e os comportamentos retratados signifiquem algo mais. Por este motivo, se a relação passado-presente encontra-se sugerida em algumas cenas do próprio filme, esta sugestão só se materializa fora da obra, pelo investimento intelectual e afetivo daquele que está diante da tela do cinema.

É por isso que Auerbach, apenas em parte, nos ajuda na tarefa de compreender “Os Inconfidentes”. Se é verdade que os acontecimentos que devem ser “lidos” figuradamente mantêm, de alguma forma, o seu sentido literal, não nos parece, por outro lado, que haja uma correspondência necessária entre figura e consumação no caso do filme de Joaquim Pedro, diferentemente da obra que Auerbach discute, como se pode observar pela seguinte passagem:

a relação da figura consumada na qual se encontram os mortos de Dante, com respeito ao seu próprio passado terreno, é comprovável com maior facilidade nos casos em que não só se cumpre o caráter e a essência, mas também um significado já reconhecível na figura terrena: assim, por exemplo, no caso de Catão de Útica, cujo papel meramente figurativo de guarda da liberdade política terrena é cumprido pela sua função, ao pé do Purgatório, como guardião da liberdade eterna dos eleitos. [...] Caráter e função do homem têm o seu lugar determinado no pensamento divino da ordem, da forma como figuram na Terra e

²⁹ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 170.

se cumprem no além.

Figura e consumação têm, ambas, como já dissemos, a essênça de acontecimentos e fenômenos reais e históricos; a consumação a tem em grau ainda mais elevado e intenso³⁰.

Como se vê, na obra de Dante, figura e consumação estão inteiramente contidos na obra. Apresentam-se em dois momentos distintos: antes na terra, depois no além. Da primeira para a segunda, há mudança, pois a consumação eleva e intensifica o que antes meramente figurava. Por isso, embora personagens e acontecimentos relativos à Inconfidência Mineira possam ser encarados como figuras, a consumação não está plenamente contida na obra. A possível consumação se realiza fora dela como resultado de uma sofisticada operação intelectual, proveniente do investimento do espectador.

Ademais, diferentes espectadores (à luz de seus respectivos repertórios) em diferentes presentes podem interpretar alegoricamente a matéria narrada. Ainda que seja verdade que a composição alegórica operada por roteiristas e/ou pelo cineasta seja determinada pelo momento histórico em que se dá a referida releitura (final dos anos 60/início dos 70), não nos parece correto imaginar que isso explique por si só o que o filme significa. A significação, com efeito, depende necessariamente do modo como o espectador se apropria da matéria narrada. E isso escapa, em parte, às intenções do autor (pois depende do tipo de investimento feito por quem vê o filme) e não pode ser entendida como consumação no sentido que Auerbach deu a este termo (porque é múltipla, variada e não implica necessariamente na idéia de elevação e intensificação). Seria consumação, nos termos vistos em Dante, se o significado da alegoria não dependesse também do espectador, ou melhor, estivesse contido totalmente nas intenções do autor e materializado na obra e implicasse na elevação e na intensificação.

Um bom exemplo disso pode ser observado nos comentários do crítico carioca José Carlos Avellar³¹:

estamos bem no final de “Os Inconfidentes”. Tiradentes vai ser enforcado. No exato instante em que seu corpo é suspenso no ar, o filme salta para um grupo de estudantes que em Ouro Preto, no presente, no tempo em que o espectador vê o filme, festeja a rebelião que tentou tornar o Brasil independente de Portugal. A ligação entre as duas imagens é feita por um corte simples, sem qualquer efeito especial. No plano número um vemos Tiradentes na forca. No plano número dois, os colegiais que aplaudem. O que há de especial na montagem destes dois planos é que o espectador (levado pela posição da câmera numa e noutra imagem) recebe a sensação de que os jovens de hoje aplaudem o enforcamento de Tiradentes. A câmera olha o enforcamento como se estivesse no chão, na praça, do ponto de vista dos estudantes. E depois olha os estudantes que aplaudem como se estivesse na forca, do ponto de vista de Tiradentes.

De repente saímos do passado para o presente, da ficção para uma reportagem, para uma festa comemorativa da Inconfidência. E a passagem de uma realidade

³⁰ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 170-171.

³¹ AVELLAR, José Carlos. O Grito Desumano. In: *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p. 143-157.

para outra, da coisa encenada para a informação jornalística, evidentemente irônica, tem sua ironia acentuada ainda mais pelo som: primeiro os aplausos, depois a Aquarela do Brasil de Ari Barroso em um arranjo (que nada tem a ver com o tom grandiloqüente das primeiras gravações) feito por Antônio Carlos Jobim. O filme se apresenta ao espectador como uma indagação bem assim, como coisa para ser lida em dois níveis. Fala de uma tentativa frustrada de libertar o país (no instante em que o poder festejava os 150 anos de independência) para perguntar se estávamos mesmo independentes. Para perguntar se a história estaria se repetindo (a Ci de Macunaíma estaria ali entre “Os Inconfidentes”?). Para perguntar se estávamos todos (os que sonhávamos com o país livre) vivendo numa prisão³².

Portanto, o filme de Joaquim Pedro, pelas intenções dos roteiristas e/ou diretor, se oferece ao espectador de acordo com uma determinada composição alegórica e está figurando algo que só se consuma pelos possíveis significados que a obra adquire por meio de interpretações particulares, que também são alegóricas.

Neste sentido, do ponto de vista empírico, o que a obra pode nos mostrar, de imediato, é aquilo que resultou das prováveis intenções do autor. Em outros termos, a análise do roteiro/filme pode revelar um momento importante da estratégia alegorizante: o processo de composição. Desta forma, tendo em vista que a documentação/bibliografia utilizada é razoavelmente conhecida, podemos localizar o que foi lido e como foi lido/transformado em imagens/sons.

Sabemos, porém, em virtude de suas declarações, que o autor trata, entre outros temas, de uma questão bastante precisa: o papel dos intelectuais. Na verdade, há uma tradição (não especificamente brasileira) que advoga a idéia segundo a qual os intelectuais são sempre e por definição homens preocupados com os problemas sociais e que encontram condições plenas para a efetivação do engajamento político.

Os intelectuais, de acordo com esta tradição, seriam homens letrados que falariam para além de sua atividade específica e procurariam visar o geral. Escritores, poetas, professores, jornalistas, etc. (que, muitas vezes, do ponto de vista da representação, aparecem como personagens intelectuais em nossos filmes), quando se pronunciam publicamente (falam), fazem-no visando não a atividade específica à qual estão ligados, mas tendo como o alvo questões que ultrapassam aquilo que de modo imediato tenderíamos a associar aos seus trabalhos particulares. Falam, portanto, de algo mais geral. E encontrariam neste geral uma maneira verdadeiramente consequente de inserção no mundo.

É como se Joaquim Pedro e Eduardo Scorel estivessem colocando em dúvida as ideias expostas acima. Partindo de uma situação particular, analisando e interpretando a atuação dos intelectuais conjurados, para chegar ao entendimento de um problema mais amplo: discutir como, em momentos revolucionários, os intelectuais se comportam, tendo em vista o fato de que se formaram de acordo com os valores socialmente dominantes. É possível dizer que subjaz a esta construção alegórica o desejo de destruir uma determinada interpretação.

³² Ibidem, p. 144-145.

Talvez, o maior exemplo deste processo de exalta o dos intelectuais conjurados do século XVIII possa ser encontrado na seguinte passagem:

“Os Inconfidentes” indicaram às gera es vindouras do Brasil qual o papel do intelectual nas lutas pelo progresso humano. Bastaria o sacrifício que os marcou, pela nossa democrática emancipa o, para que os  rcades de hoje que ousam levantar-se contra a sua memória, tivessem pudor de tamanha leviandade³³.

O trecho acima, de certo modo clássico,   lapidar e sintetiza uma interpreta o positivadora em rela o ao papel dos intelectuais naquela circunstância. No entanto, em virtude do que fizeram, extrapolam o momento histórico em que viveram. Oswald, por este motivo, estende o significado de seus atos e palavras para o futuro. O legado deixado por eles funciona como uma li o, pois “indicaram às gera es vindouras do Brasil qual o papel do intelectual nas lutas pelo progresso humano”. Não   de estranhar que, nessa linha de argumenta o, levantar-se contra a memória deles   dar demonstra o de leviandade. Na mesma linha de argumenta o, encontramos Antonio Candido:

Estes três poetas se envolveram na Inconfidência Mineira, parecendo que apenas Alvarenga Peixoto desempenhou nela papel militante. De qualquer modo, foram duramente castigados e representam no Brasil o primeiro e até hoje maior holocausto da inteligência às idéias do progresso social³⁴.

Os críticos/comentaristas da obra que se posicionaram contra o tratamento dispensado por “Os Inconfidentes” aos personagens intelectuais parecem estar, em alguma medida, em sintonia com as palavras de Oswald de Andrade. O filme, porque propõe uma discussão do papel desempenhado pelos letrados mineiros do século XVIII, se apresenta como um gesto anti-oswaldiano, pelo menos neste nível.

Para um aprofundamento maior acerca dos problemas enfrentados em “Os Inconfidentes”, podemos recorrer   obra de J. P. Sartre. Numa famosa conferência, este autor fez afirma es que são lapidares e podem ajudar em nosso esforço interpretativo. Para ele, os intelectuais são sempre recrutados entre os especialistas do saber prático: juristas, matemáticos, médicos, professores, etc. Estes profissionais devem a sua própria existência ao desenvolvimento econ mico e   crescente possibilidade de divisão social do trabalho. No caso dos intelectuais modernos,   possível afirmar que estes são o resultado do desenvolvimento econ mico e social comandado por uma classe social: a burguesia. Neste sentido, os filósofos iluministas, por exemplo, são:

intelectuais orgânicos, no sentido que Gramsci^(*) d    palavra: nascidos da

³³ ANDRADE, José Oswald de. *A Arcádia e a Inconfidência*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1945, p. 31.

³⁴ CANDIDO, Antonio. Letras e idéias no Brasil colonial. In: HOLANDA, S. B. de (org.). *A  poca Colonial*. 5  ed. São Paulo: Difel, 1982, p. 98 (HGCB. Tomo 1. Volume 2).

(*) Para entendermos um pouco melhor a questão, devemos voltar   obra de Antonio Gramsci de modo a verificar como ele definiu o conceito de intelectual orgânico: “cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma fun o essencial no mundo da produ o econ mica, cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe d o homogeneidade e consciência da própria fun o, não apenas no campo econ mico, mas também no social e no político: o empresário capitalista cria consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, o

classe burguesa, encarregam-se de exprimir o espírito objetivo dessa classe. De onde vem esse acordo orgânico? De início, do fato de que são engendrados por ela, levados por seus sucessos, penetrados por seus costumes e seu pensamento. Em seguida, e sobretudo, do fato de que o movimento da pesquisa científica, prática, e o da classe ascendente se correspondem; espírito de contestação, rejeição do princípio de autoridade e dos entraves ao livre comércio, universalidade das leis científicas, universalidade do homem oposta ao particularismo feudal, esse conjunto de valores e de idéias [...] tem um nome: é o humanismo burguês³⁵.

Diante disso, é possível imaginar que um intelectual possa romper com sua existência, com sua condição de classe, e colocar-se em disponibilidade para encarnar outros interesses que estariam em desacordo com sua própria origem e formação? A esse tipo de problema, Sartre apresenta os seguintes argumentos:

É no nível da situação que pode agir a dialética da interiorização e da exteriorização; o pensamento do intelectual deve se voltar todo o tempo para si mesmo, para se apoderar sempre como universalidade singular, quer dizer, singularizada secretamente pelos preconceitos de classe inculcados desde a infância, mesmo que acredite ter deles se desembaraçado e ter chegado ao universal. Não basta (para citar apenas um exemplo) combater o racismo (como ideologia do imperialismo) com argumentos universais, tirados de nossos conhecimentos antropológicos: esses argumentos podem convencer no nível da universalidade; mas o racismo é uma atitude concreta de todos os dias; em consequência, pode-se acreditar sinceramente no discurso universal do anti-racismo e, nas longínquas profundezas ligadas à infância, continuar racista e, ao mesmo tempo, se comportar, sem saber, como racista na vida cotidiana. Assim, o intelectual nada terá feito, mesmo que demonstre o aspecto aberrante do racismo, se não se voltar todo o tempo para si mesmo e dissolver um racismo de origem infantil através de uma pesquisa rigorosa sobre 'esse monstro incomparável', o eu³⁶.

Os comportamentos dos intelectuais expressam contradições que dizem respeito ao fato de que não conseguem, sobretudo, agir tendo em vista interesses e objetivos que se encontram em contradição com os de sua classe de origem e/ou formação. Isto acontece porque não conseguiram, na prática cotidiana, se livrar de uma determinada formação de classe fortemente arraigada. A consecução mesma da tarefa de crítica radical a que se propõem depende, sem dúvida, de uma constante e profunda revisão interna. Viver uma luta eterna contra si mesmo, este parece ser o destino dos intelectuais que escolhem romper com a sua condição, pois só a burguesia, no momento em que era classe revolucionária, foi capaz de produzir intelectuais orgânicos.

O mesmo tipo de raciocínio parece poder explicar as dificuldades evidenciadas por "Os Inconfidentes" e seus personagens intelectuais. Num primeiro momento, poderíamos formular o problema do seguinte modo: proprietários de escravos que discutem a abolição; homens muito preocupados com a manutenção de sua posição de classe (poder, prestígio e riqueza) que lutam contra a opressão/exploração

organizador de uma nova cultura, de um novo direito, etc." (GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a organização da cultura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 3-4).

³⁵ SARTRE, Jean Paul. *Em Defesa dos Intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994, p. 21.

³⁶ SARTRE, Jean Paul. *Em Defesa dos Intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994, p. 35.

metropolitana; letrados/poetas ciosos de sua condi o superior que articulam um movimento de interesse geral e falam em nome de toda a popula o de Vila Rica. Estes letrados interiorizaram/viveram as contradi es existentes entre, de um lado, a necessária crítica radical da sociedade em que atuaram e, de outro, a vontade de não perder as vantagens decorrentes de sua posi o social superior. Ao exteriorizarem, em atos e palavras, essa contradi o, fizeram-no acriticamente, o que se materializou numa posi o ambígua (interpretada, no filme, como pusilanimidade), do ponto de vista prático, e reformista em seus desdobramentos.

Como sabemos, porém, em “Os Inconfidentes” não se estabeleceu um vínculo tão estreito entre propriedade/poder e postura reformista. Enfatizou-se muito mais os valores adquiridos a partir de uma determinada forma o. O intelectual reformista não   apenas o indivíduo que tem propriedade/vínculos com o poder, mas   sobretudo aquele que se educou   luz dos valores dominantes.

Com isso, percebemos como o filme de Joaquim Pedro de Andrade permite ao espectador “aprender a partir da história”, já que, como vimos anteriormente, este aprendizado “nunca   simplesmente um processo num só sentido. Estudar o presente   luz do passado significa também estudar o passado   luz do presente. A fun o da história   promover uma compreensão mais profunda de ambos --- o passado e o presente --- através da inter-rela o entre eles³⁷. Como se vê, o possível universo de espectadores a ser convidado para a reflexão e/ou aprendizado   muito mais amplo do que aquele que se conseguiria se o acento tivesse recaído apenas sobre as liga es pura e simples com a propriedade/poder.

4. OS EMBATES ENTRE ARTE E POLÍTICA, ESTÉTICA E HISTÓRIA

Como vimos anteriormente, nesse período da história brasileira, conhecido como Resistência Democrática, especialmente o cinema e o teatro utilizaram-se das temáticas históricas a fim de elaborar interpreta es sobre o momento vivido. Neste artigo, embora outras obras pudessem ser analisadas, privilegiamos o filme “Os Inconfidentes”, de J. P. de Andrade e a peça teatral “Frei Caneca” – de autoria de Carlos Queiroz Telles, cuja encena o ficou sob a responsabilidade de Fernando Peixoto.

Neste momento de nossa reflexão, devemos perguntar: como o dramaturgo se utilizou do conhecimento histórico como escudo para refletir sobre o seu presente? Para ele, havia campos específicos que não poderiam ser confundidos, porque:

História   ciência, fic o   fic o. Ou você faz a coisa absolutamente pra valer e aí ela tem uma autenticidade real, dela. Então, a coisa passa, porque aquilo ali você t  trabalhando com uma realidade ou então esquece a história e vai pra fic o direto, não se fala mais no assunto. Agora, se   pra fazer peça histórica você tem que ter o rigor cient fico³⁸.

Esse posicionamento de Queiroz Telles   profundamente instigante, pois dele

³⁷ CARR, Edward Hallet. *Que   História*. 3  ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 60.

³⁸ Depoimento de Carlos Queiroz Telles. APUD. GUERRA, Marco Antonio. *Carlos Queiroz Telles: História e Dramaturgia em Cena (Década de 1970)*. São Paulo: Annablume, 1993, p. 121.

depreende-se a concepção de história que o orienta quando se propõe a escrever uma peça histórica. De acordo com o seu ponto de vista, quando essa opção é feita, há o compromisso de colocar em cena a verdade, uma vez que a história, sendo compreendida como ciência, constitui-se de fatos e datas que estão à disposição de todos aqueles que por ela se interessarem.

A partir desse material empírico, cabe ao ficcionista elaborar uma narrativa que seja capaz de apresentar interpretações que não estejam em conflito com a verdade que fundamentou o processo criativo. Nesse sentido, o conhecimento científico deve controlar os elementos ficcionais. Caso contrário, há o risco de construir uma falsificação histórica.

Sobre essa questão, em “O Canibalismo dos Fracos”, podemos encontrar caminhos profícuos para a compreensão das criações artísticas que tratam da relação História/Ficção. Particularmente, o autor desta obra, ao refletir sobre a definição de filme histórico, discutindo as idéias do historiador Pierre Sorlin, assim manifestou-se:

suas percepções tentam adequar-se à vastidão e ambigüidade desta manifestação artística. Neste sentido, filme histórico é aquele que olhando para o ‘passado’, procura interferir nas lutas políticas do ‘presente’. Se isso não se constitui como algo inteiramente inusitado para o pesquisador em história, o que o autor acrescenta é que exige um exame mais acurado. Com efeito, no momento em que define ‘filme histórico’, Sorlin toca em questões sobre as quais o historiador de ofício deve manifestar-se. Para ele, ‘no caso do filme histórico quais são os sinais que permitem reconhecê-lo como tal? Ele deve trazer detalhes, não necessariamente numerosos, para colocar a ação em uma época que o público ponha sem hesitação no passado – não um passado vago, mas considerado como histórico’. O público assim o fará, explica o autor, à luz do seu ‘patrimônio histórico’ (datas, eventos, personagens, etc., tudo enfim que uma determinada comunidade, em seu conjunto, considere automaticamente como fazendo parte de sua história). Os filmes históricos, nesta linha de raciocínio, são vistos, antes de mais nada, como uma forma peculiar de saber histórico de base³⁹.

Essa reflexão expõe, com clareza, o primeiro exercício a ser considerado pelo historiador que se propõe a dialogar com obras ficcionais, definidas pelo conteúdo histórico. Uma vez que o conhecimento social antecede a sua intervenção e está fundamentado no curriculum de História, tradicionalmente organizado a partir de acontecimentos e/ou processos que se tornaram marcos para a compreensão e/ou construções interpretativas, o que cabe ao historiador que está diante da tarefa de analisar uma obra de ficção histórica?

Sob esse aspecto, a primeira evidência que se revela, por meio desse questionamento, é o fato de que o conteúdo histórico ministrado nos cursos do ensino fundamental e médio cumpre um papel de suma importância, independentemente de sua organização, que pode ser temática ou cronológica. Assim, mesmo existindo, nos diferentes níveis de ensino, profissionais extremamente interessados em promover uma frutífera articulação entre Ensino e

³⁹ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 32-33.

Pesquisa, do ponto de vista social, a existência deste conjunto de idéias e acontecimentos permite a constituição de um repertório, a partir do qual o “conceito” do que vem a ser “histórico” efetiva-se.

No que se refere aos textos de Carlos Queiroz Telles, aqui comentados, o contato com a versão impressa apresenta, antes de qualquer outra informação, as referências bibliográficas utilizadas para a escrita das peças e que são, em sua maioria, manuais didáticos. Desse ponto de vista, há o cuidado em colocar as personagens, muitas vezes, reproduzindo no palco situações que foram apresentadas como verdadeiras. Frei Caneca, desde menino, é apresentado com altivez, espírito público e com sentimento de justiça social, isto é, o seu compromisso histórico está anunciado e a narrativa ficcional só faz com que a personagem cumpra o seu destino. Nessas circunstâncias, o espectador vai ao teatro conhecendo previamente o desenlace do espetáculo.

Em verdade, o conteúdo temático ganha contornos e significados de atualização a partir do momento em que os diálogos são construídos e/ou ditos com intenções dúbias. Esse recurso, aliás, é recorrente em Frei Caneca. Por exemplo, quando o Cego diz ao Menino das Canecas, em tempo de tanta intriga, é melhor a gente não ter nome certo não. Evidentemente, em termos históricos, no sentido restrito, a ressalva refere-se ao momento das denominadas Rebeliões Regenciais, quando movimentos, qualificados como nacionalistas, porque visavam efetivar interesses locais e/ou de separação do território brasileiro, ocorreram em diferentes regiões do país e foram duramente sufocados pelo Império. Todavia, esta advertência dita em palcos brasileiros, em meados de 1972, permitia uma cumplicidade entre o que ocorria em cena e o público, isto é, por intermédio do saber histórico comum, falava-se de algo que não poderia ser explicitado: a ditadura militar e os instrumentos, com os quais ela governava a sociedade, fundados na repressão política e cultural.

Com efeito, percebe-se que o conteúdo histórico e as interpretações elaboradas estiveram a serviço da principal bandeira política daquele momento, a crítica da luta armada e a defesa da resistência democrática. Isso é perceptível tanto no filme de Andrade, quanto na peça de Telles, dirigida por Peixoto. Embora existissem temas importantes que também foram abordados, tais como: injustiça social, exploração do trabalho, entre outros, no campo da luta pela redemocratização, eles tornaram-se auxiliares de uma luta maior.

Por todos esses motivos, a peça e o filme foram imbuídos de uma dimensão trágica, com vistas a reafirmar os propósitos da personagem central (Tiradentes/Caneca) e a pertinência de sua causa. Com efeito, o seu tratamento não poderia ser cômico, pois aqueles a quem se respeita têm de ser representados em uma perspectiva superior a dos homens comuns.

Por fim, à guisa de conclusão, gostaríamos de salientar que o diálogo História – Estética, à luz da Resistência Democrática da década de 1970, revela uma determinada concepção de fazer artístico que carrega consigo olhares específicos para o saber histórico. Mesmo não existindo conclusões definitivas, no que diz respeito às estratégias de pesquisa, torna-se muito oportuno enfatizar, de um lado, a especificidade do trabalho do historiador, seja do ponto de vista metodológico, seja

ampliando perspectivas temáticas e interpretativas, e, de outro, destacar que, embora História e Ficção sejam gêneros distintos, a História é uma componente importante do trabalho ficcional, da mesma maneira que a afirmação inversa é legítima. Assim, reconhecer esses diálogos e compreendê-los à luz dos processos que os originaram é o grande desafio da História da Cultura e do historiador contemporâneo.