

Imagens do Brasil: o cinema nacional e o tema da Independência

Regina Horta Duarte*,

Daniel W. Ferreira, Juno Alexandre V. Carneiro, Raquel M. Souza, Gabriel O.M. Ferreira, Natália R.R. Araújo, Michelle M. de Oliveira**

"O genealogista necessita da história para conjurar a quimera da origem"

Michel Foucault

Abstract

Two Brazilian films focus, from very different perspectives, on events related to the process of independence in Brazil. *Independence ou Morte*, directed by Carlos Coimbra, appeared in 1972 during the commemorations for the 150th anniversary of Brazilian independence, sponsored by the Médici government. *Carlota Joaquina*, by Carla Camurati, enjoyed a surprising critical and financial success in 1995 during the Collor administration. Both construct different images about Brazilian history, images that have become part of the collective memory of our society.

Keywords: Cinema, History of Brazil, Independence of Brazil

Resumo

Dois filmes do cinema nacional focalizaram, sob ângulos muito diversos, os eventos relacionados ao processo de Independência do Brasil. *Independência ou Morte*, do diretor Carlos Coimbra, estreou em 1972, durante as comemorações dos 150 anos de Independência, promovidas pelo governo Médici. *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, obteve um surpreendente sucesso de crítica e bilheteria em 1995, durante o governo Collor. Ambos constroem imagens diferenciadas acerca da história brasileira, imagens estas que passaram a integrar a memória coletiva de nossa sociedade.

Palavras-chave: Cinema, História do Brasil, Independência do Brasil

Em setembro de 1972, o cineasta Carlos Coimbra recebeu um telegrama enviado pelo então presidente da República, Emílio Garrastazu Médici, cumprimentando-o pelo filme *Independência ou Morte*. Confessando sua "excelente impressão" pelo trabalho de toda equipe, incluindo direção, atores, produtores e técnicos, Médici apontava como o cinema nacional respon-

* Professora Adjunto do Departamento de História, FAFICH - UFMG, Coordenadora do Programa de Aprimoramento Discente (PAD)/Dep. História/ FAFICH/UFMG.

** Alunos do PAD-1999, Dep. História, FAFICH - UFMG. Agradecemos ao PRPq-UFMG, pelas bolsas concedidas

dera à confiança nele depositada, inspirando-se “nos caminhos de nossa história”, emocionando e educando, comovendo e informando as platéias com dignidade de intenções. O telegrama foi amplamente divulgado, tendo sido publicado no *Jornal do Brasil* do dia 07 de setembro de 1972, no bojo de estrondosas comemorações do Sesquicentenário da Independência¹.

Em pleno regime militar, as festividades visavam construir e divulgar conteúdos desenrolados a partir de uma determinada imagem de Nação, resgatando para ela uma origem heróica, alardeando um marco monumentalizado em seu caráter fundador. Os eventos foram os mais diversos. Houve desfiles, por todo o Brasil, precedidos, em várias cidades, por visitas do Presidente Médici e de sua comitiva, num cortejo à condução dos restos mortais de D. Pedro I, vindos de Portugal, para a cripta do Monumento do Ipiranga em São Paulo. Nesses eventos, as escolas públicas levavam todos os alunos para receber os restos mortais do Imperador e o presidente, em filas rigorosas, com o clássico aceno de bandeirinhas. Um Hino especial foi composto para o Sesquicentenário e vários cantores contratados para a edição de um disco com diferentes gravações². Uma moeda especial foi emitida. Grandes empresas ocuparam páginas inteiras dos jornais e revistas com mensagens otimistas e visões megalômanas de um futuro em gestação. Órgãos de imprensa dedicaram números especiais de conteúdo histórico. As comemorações assumiam o caráter de um grande movimento simbólico pelo qual se buscava assegurar e reassegurar, através do elogio de um evento histórico e seu protagonista, o que deveria ser considerado - segundo o projeto de dominação então vitorioso - como um conjunto dos elementos definidores da nação Brasileira³, em que predominavam imagens de inexistência de conflitos, de união de raças, de um potencial gigantesco a ser explorado.

A moeda de um cruzeiro trazia interligados, em linhas onduladas contínuas e ascendentes, os números de 1822 e 1972, assim como as faces de D. Pedro I e do general Médici. Na coroa, um mapa do Brasil, simultaneamente uno e integrado por linhas retas entre o centro e as extremidades. A associação entre Médici e D. Pedro I reforçava a idéia de heróis atuantes numa linearidade do tempo, na concretização de um Brasil verdadeiro, original. Não por coincidência, o telegrama acima citado, ao enumerar as várias qualidades do filme,

¹ *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. Ano LXXXII, n. 139, 07/09/1972, Caderno B, p. 2.

² A letra do Hino: “Marco extraordinário sesquicentenário da Independência/ potência de amor e paz, este Brasil faz coisas que ninguém imagina que faz/ É Dom Pedro I, é Dom Pedro do grito, este grito de glória que é a própria vitória e a História nos traz/ da mistura das raças, da esperança que uniu/ o Imenso continente, nossa gente, Brasil / Sesquicentenário, e vamos, mais e mais, na festa do amor e da paz.”

³ Acerca da comemoração como instância da memória coletiva, ver: ORY, Pascal. *Une Nation pour mémoire - 1889, 1939, 1989, trois jubilés révolutionnaires*. Paris: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1992, p. 9 e seguintes.

enfanzava o fato dele ser “muito brasileiro”.

Independência ou Morte correspondeu, portanto, às expectativas do governo e à confiança depositada no diretor. Até então, nunca um filme nacional havia recebido tantos investimentos. Com figurinos e cenografia ricamente detalhados, feito sob encomenda para estrear nos primeiros dias de setembro do ano do Sesquicentenário, custou mais de um milhão e oitocentos mil cruzeiros, tendo sido exibido, na semana das comemorações, em dezessete cidades brasileiras e em Portugal⁴. Os atores principais eram figuras de destaque nas telenovelas brasileiras: o grande galã Tarcísio Meira e seu par romântico nas telas e esposa na vida real, Glória Menezes, viviam um amor impossível, nos papéis de D. Pedro I e da Marquesa de Santos. Notava *O Cruzeiro* ser a primeira vez em que Glória Menezes fazia o papel da “outra”, ao atuar ao lado de Tarcísio Meira⁵. Apesar da apresentação de D. Pedro I como figura contraditória - liberal que se tornou absolutista, dinasta que renunciou a dois tronos, pai amoroso e marido infiel - predomina um traço altamente positivo do herói na mensagem final. José Bonifácio, conclui, numa das últimas cenas, como o imperador havia impedido a recolonização, concedendo a Independência ao Brasil e, o mais importante, consolidando o vasto império numa unidade, impedindo a fragmentação do território. O filme conciliava uma imagem heróica de D. Pedro I com a versão de José Bonifácio de Andrada e Silva como “patriarca da Independência”.

Nas notícias do lançamento, publicadas nos jornais da época, além das promessas de que o longa metragem traria ao espectador momentos de “patriotismo, coragem, aventura, drama e amor na maior história brasileira jamais filmada”⁶, a mensagem de uma continuidade histórica aparecia na reprodução do cartaz publicitário do filme: “muitos morreram para que esse grito fosse dado, muitos lutaram para mantê-lo vivo”⁷. Mas além dessa idéia de uma ligação entre o governo militar e a heróica fundação de um Brasil Independente, uma outra ênfase aparece em inúmeras reportagens e comentários, sendo de importância fundamental na confecção do filme: a busca de um efeito de verdade, de fidelidade a uma suposta verdade histórica.

Esta impressionante obsessão perpassa o filme e os inúmeros discursos articulados a partir de sua exibição. As falas da publicidade tentam convencer o espectador do primor dos detalhes. Num documentário realizado sobre os bastidores das gravações, o narrador destaca, de forma quase cansativa, a longa pesquisa e a consultoria

⁴ As cidades eram: Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Niterói, Piracicaba, Santos, Petrópolis, Curitiba, Porto Alegre, Goiânia, Salvador, Recife, Maceió, Fortaleza, Belém e Manaus. Ver: BRANDÃO, Roberto. *Todo Cuidado*. Veja. São Paulo, Abril, 06-09-1972, n. 209, p. 112.

⁵ *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro. Ano XLIV, n. 36, 06-09-1972, p. 68.

⁶ *Estado de Minas*. Belo Horizonte. 02-09-1972. Ano XLV, n. 12. 675, caderno 2, p. 3.

⁷ *Estado de Minas*. Belo Horizonte. 05-09-1972. Ano XLV, n. 12. 678, caderno 2, p. 2.

histórica, o cuidado com as construções (desde os prédios às carruagens), as minúcias da decoração, os ensaios dos bailados e das cenas, a riqueza do figurino (desde os tecidos às jóias), assim como a construção artificial do riacho do Ipiranga para a cena do grito. Apresenta-se uma obra cuja intenção é alcançar, por um trabalho meticuloso, a perfeição na recuperação do passado histórico. A mensagem é a de que o espectador poderá entregar-se ao que verá, que tudo foi "cuidado por especialistas e técnicos de todas as áreas", ou seja, ele não será enganado. Nessa alucinada voracidade pelo passado autêntico evidencia-se o traço de uma visão totalizante, da crença em um todo a ser recuperado, numa visão positivista da história a ser divulgada ao público brasileiro. Este era o ambicioso objetivo da produção no filme várias vezes descrito como "contribuição do cinema nacional às comemorações do Sesquicentenário da Independência"⁸. Também o alcance do cinema, como capaz de penetrar em diferentes camadas populares, reforçava os elogios ao filme como um ato patriótico.

Em sua edição comemorativa da Independência, a revista *O Cruzeiro* dedicou várias páginas ao filme, com fotografias e detalhes da produção. Ele é descrito como luxuoso, requintado, superprodução de categoria internacional, possuidor de um elenco inigualável de atores e técnicos. Destaca-se a autenticidade das cenas, "rodadas, tanto quanto possível, nos próprios locais dos acontecimentos", como o antigo Palácio do Itamarati, o Jardim Botânico, o Convento de Santo Antônio, o Alto da Boa Vista, o Forte de São João, ruas diversas do Rio antigo. A participação do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no baile no palácio da Marquesa de Santos, é sublinhada, assim como o seguimento das regras de pompa e dos rituais da corte, seguindo a trilha dos documentos históricos levantados pela pesquisa.

Entretanto, o filme certamente traz uma série de deslizes, dentre os quais o mais evidente a qualquer observador leigo seria a foto da Imperatriz Amélia nas mãos de D. Pedro I e da Marquesa de Santos, no início do século XIX... Outro lapso significativo funda o próprio filme: a cena do grito da Independência, na intenção de alcançar maior verossimilhança, baseou-se no clássico quadro de Pedro Américo, com posturas idênticas e o mesmo número de pessoas figuradas. Nenhum comentário mais crítico acompanha esse dado tão alardeado, nenhuma referência ao fato deste quadro ter sido realizado já em meados dos anos 1880, veiculador de uma imagem de força e poder, num momento em que a monarquia necessitava

⁸ Como se diz no documentário acerca do filme. Ver também: *Estado de Minas*. Belo Horizonte. 02-09-1972. Ano XLV, n. 12. 675m caderno 2, p. 3 / *Jornal da Cidade* Belo Horizonte. 07-09-1972, ano XIV, n. 651.

preservar-se em meio à uma grave crise e pintado por um artista ausente ao evento em questão.⁹ Na verdade, Pedro Américo nasceu em 1843, na Paraíba. Aos dezesseis anos viajou para Europa para aperfeiçoar-se na pintura, com apoio de D. Pedro II. O quadro *O Grito da Independência* foi feito sob encomenda, seguindo os cânones da pintura histórica do século XIX¹⁰. Nele, não se encontra presente apenas a imagem do poder, mas essencialmente, uma confirmação da soberania monárquica em sua atuação num momento aqui, mais uma vez, reafirmado como fundador da nação. Poderíamos pensar em um poder que não representa a si mesmo, mas antes representa um passado em nome do qual o poder continua sendo exercido, e esta “representação vicária (...) se plasma (...) na vida da nação”¹¹. Não há como ignorar a inocência presente na idéia do quadro de Pedro Américo, nascido cerca de duas décadas após a Independência, como uma imagem fiel aos acontecimentos.

A procura por um esperado efeito de verdade desliza, muitas vezes, nos próprios recursos de que tenta lançar mão. Para um arguto comentarista daqueles anos, a fotografia pecava pelo rigor: “tudo muito novo e muito nítido, as cores muito cores, sem meias tintas ou tons intermediários”. As paredes, de tão brancas, criavam um efeito de papelão e tinta, as roupas novas demais, os atores com aspecto de bonecos de museu de cera. Não existia “uma única mancha, uma rachadura sequer que servisse de prova de que pelo local passavam pessoas vivas”¹². O perfeccionismo do filme assumia uma ambição de completude tão aguda que a experiência de vida passava a ser inverossímil.

Poderíamos ainda notar como a construção de algumas cenas baseou-se em pinturas oficiais contemporâneas aos acontecimentos em torno da Independência. É o caso de várias pranchas realizadas por Jean Baptiste Debret¹³, como no caso da coroação de D. Pedro I. Aqui surge um ponto importante a ser analisado. Na busca de autenticidade, a produção apoiou-se na concepção da própria pintura histórica do século XIX, no qual não existia uma idéia de autonomia do artístico, com regras e valores próprios. Tal independência da arte era estranha a homens para os quais “a idéia de uma arte que não sirva

⁹ Sobre as dúvidas que a historiografia recente tem levantado sobre o marco histórico do Sete de Setembro e sobre a história de sua monumentalização, ver o instigante artigo de LYRA, Maria de Lourdes Vianna. *Memória da Independência: marcos e representações simbólicas*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 15 (29), 1995, p. 173-206.

¹⁰ Sobre a definição de pintura histórica, ver: VEJO, Tomaz Perez. *La pintura de historia y la invención de las naciones*. *Locus: revista de história*. Juiz de Fora, vol. 5, n. 1, 1999.

¹¹ VEJO, Tomaz Perez. *op. cit.*, p. 151.

¹² BRANDÃO, R. *op. cit.*

¹³ Jean Baptiste Debret foi membro da Missão Artística Francesa, vinda para o Brasil em 1816, contratada pelo governo português, com o intuito de promover a criação de uma Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. Permaneceu no Brasil até 1831. Publicou sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* em 3 volumes, em 1834, 1835 e 1839.

para algo ou diga algo, de uma arte na qual a execução seja o importante e o tema o secundário, é quase completamente alheia ao pensamento artístico¹⁴. Havia um compromisso realista, ou como diz Bazin, um "complexo de semelhança" do qual a arte só se libertaria pela satisfação obtida através da fotografia e do cinema, em que o olho humano parecia substituído por uma lente, a "objetiva", na ilusão de que entre o objeto e sua representação nada se interpunha, a não ser outro objeto. A objetividade da fotografia conferiria à imagem um poder de credibilidade impossível para uma obra pictórica¹⁵.

Mas se a fotografia veio satisfazer o afã ilusório de uma reprodução imparcial, a pintura histórica perseguiu a minúcia dos detalhes com a intenção de representar determinados eventos do passado. Havia, nestes trabalhos, uma compulsão pelo realismo. Por isso, *Independência ou Morte*, marcado pela mesma busca de credibilidade, apostou tanto nestas obras como garantia de alcançar seus intentos. Pelo mesmo motivo, o lapso da apresentação da foto da Imperatriz Amélia é expressivo de como este discurso fílmico percebe a pintura como fotografia, identificando-as na busca de figurar o real. Por um lado, apresenta-se uma foto no lugar do que necessariamente deveria ser um desenho da princesa enviado a D. Pedro I. Por outro lado, as cenas copiam algumas pinturas, erroneamente concebidas, pelo diretor Carlos Coimbra, como imagens fotografadas. No caso da coroação, toda uma movimentação se realiza até chegar-se a uma imagem delineada por Debret (prancha 48, vol. 3) , quando a câmara pára. No caso do grito, também toda a cena se mobiliza até o instante fixado na tela de Pedro Américo. O cinema curva-se à concepção fotográfica, o movimento devém em direção à imobilidade, a "imagem da duração" submete-se ao "objeto lacrado no instante"¹⁶.

A abertura do documentário sobre o filme inicia-se na mesma lógica de submissão do movimento ao fixo: os atores principais aparecem, quando a imagem se detém e um efeito de foto envelhecida se configura na tela. Essa busca de credibilidade, esta perseguição de efeitos de verdade, estes apelos ao espectador para que ele acredite no que verá serão reforçados pela narração do documentário, pelas reportagens das revistas e jornais, pela insistência em alertar para a participação de técnicos de todas as áreas. A objetividade e a perfeição alegadas legitimavam o filme como relato da verdade histórica sobre a origem de um Brasil Independente. Completando o "atestado de garantia", havia ainda as imagens dos membros da família real em visita alegre aos bastidores das filmagens, em cordial aproximação com os atores. Ou seja: aprovado pela família real...

¹⁴ VEJO, Tomaz Perez. op. cit., p. 157.

¹⁵ BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. In- XAVIER, I[org]. *A Experiência do Cinema* : antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1991, p. 124-125.

¹⁶ BAZIN, André. op. cit., p. 126.

Um outro aspecto merece ser observado. Se o cinema traz a imagem em movimento, em seu devir, construindo-se de maneira amalgamada a uma concepção temporal, o tratamento dado à imagem, no filme em questão, não deixa de ser uma negação do tempo. Sim, pois tal como as imagens se ajeitam até chegar a uma pose desejada inicialmente - cópia de uma pintura histórica eleita pelo diretor como dado de verdade - predomina uma idéia de tempo a ser cumprido. As cenas caminham para um fim pré determinado, o tempo da duração é um "não tempo", pois ele existe em função da imobilidade¹⁷. Este tratamento afina-se com a concepção de história construída, já que a história da nação é tratada como tendo um único caminho possível. Todo o trabalho de pesquisa é um trabalho de confirmação das origens, uma busca apenas do que se quer reafirmar, uma "história com olhar de fim de mundo"¹⁸.

Independência ou Morte permaneceu em cartaz durante todo o mês de setembro. A imprensa não informa dados acerca de sua recepção pelo público ou sobre números de bilheteria. Em anos posteriores, o filme voltou ao cartaz na semana da pátria. Foi presença constante na programação televisiva global nos anos 80, sempre exibido em setembro¹⁹. Em 1999, foi exibido, no dia 07 de setembro, pelo Canal Brasil. De alguma forma, passou a ser um filme construtor de imagens, frente ao público brasileiro, sobre este momento histórico, sendo ao mesmo tempo- e principalmente - um relato do período no qual foi idealizado e feito, do seu lugar de emergência enquanto discurso²⁰, da sua constituição em mais um monumento comemorativo dos 150 anos de Independência. Afinal, analisar um filme é discutir sua narrativa, seu cenário, seu roteiro, "mas também as relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo"²¹. Nos anos que se seguiriam, boa parte do público brasileiro tomaria contato com o tema da Independência nas comemorações feitas ano após ano, nas notícias de jornais paralelas às comemorações, nas rápidas informações trazidas pelos livros didáticos (para os que frequentavam escolas, é claro) e nas imagens de Tarcísio Meira e Glória Menezes.

¹⁷ "O tempo histórico toma-se, assim, simples *medium* abstrato da coexistência sucessiva ou simples receptáculo dos encadeamentos dialéticos[...]. O tempo é abolido como o é em toda teleologia verdadeira; porque para toda teleologia realizada e necessária, tudo é dirigido a partir do fim, que é estabelecido e determinado desde a origem do processo, estabelecendo e determinando os meios que o farão aparecer como realizado". CASTORIADIS, C. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. 2. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 208.

¹⁸ A expressão é de FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia e a história. In- *Microfísica do Poder*. 4. edição, Rio de Janeiro: Graal, 1984, p. 26.

¹⁹ Para esta informação, consultamos: *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro) e *Estado de Minas* (Belo Horizonte), durante os meses de setembro, década de 70 e 80.

²⁰ E aqui pensamos a emergência enquanto local de afrontamento, estado de forças, jogo casual das dominações, conforme FOUCAULT, M. *op. cit.*, p. 23.

²¹ FERRO, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 87.

//

O governo de Fernando Collor de Mello extinguiu a Embrafilme e o Concine, em 1990²². Na opinião de alguns, este ato agudizou ainda mais a fragilidade do cinema feito no Brasil, dominado pela pornochanchada desde os anos 70, quando boas bilheterias foram alcançadas apenas pelos filmes de férias feitos anualmente pelos *Trapalhões*. Se os anos anteriores trouxeram, não obstante grandes dificuldades, obras importantes como *Bye bye, Brasil* (Carlos Diegues), *Eles não usam Black-tie* (Leon Hirszman), *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos), *Gaijin* (T. Yamazaki) ou *A Hora da Estrela* (S. Amaral), o início dos anos 90 passou à memória do cinema brasileiro como “um dos períodos mais áridos de nossa produção, reduzida a praticamente zero”²³, uma situação “de chegar ao fundo do poço”²⁴. Nesse contexto, ocorre a estréia, em janeiro de 1995, de *Carlota Joaquina - princesa do Brasil*, dirigido por Carla Camurati, alcançando a surpreendente bilheteria de cerca de 1,5 milhão de espectadores, lotando salas, mantendo-se em cartaz por mais de seis meses, configurando um evento considerado como o ressuscitar do cinema nacional, ou mesmo uma “pacífica revolução”²⁵. A crítica contemporânea à estréia falava da “sensação de um jejum quebrado”, reforçada pelo visível entusiasmo e prazer com que o filme foi realizado²⁶. O sucesso estendeu-se ainda quando do lançamento do vídeo, em 1996, com a cifra de 22 mil fitas vendidas²⁷.

A realização do filme tem aspectos que contrastam vivamente com *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra. E, apesar do filme de Camurati não tematizar diretamente a Independência do Brasil, ao privilegiar a história da vinda da Corte, em 1808, coloca em questão a fundação do Brasil enquanto nação independente. A própria diretora justifica sua escolha, afirmando que, tendo sempre desejado “fazer um filme sobre a História do Brasil”, após longa pesquisa, chegou à conclusão de que “o filme só podia ser sobre a chegada da família real”, por ser este “um ponto culminante de nossa história”²⁸.

As oposições entre os dois filmes são gritantes. Em primeiro lugar, a realização de *Carlota Joaquina* foi artesanal, ao contrário da

²² A EMBRAFILME foi fundada em 1969, com o intuito de financiar o cinema nacional, e o CONCINE (Conselho Nacional de Cinema) foi criada em 1976, para fiscalizar o mercado.

²³ EWALD Filho, Rubens. Apresentação. *Isto É*. Novo Cinema Brasileiro - Carlota Joaquina. São Paulo: Editora Três, 1999, p.2.

²⁴ MAYRINK, Geraldo. Carlota Joaquina. *Revista Veja*. São Paulo: Editora Abril, 22-02-1995, ano XXVIII, n. 8, p. 120 a 122.

²⁵ EWALD Filho, R. op. cit., p. 2.

²⁶ MARTINO, Telmo. Monarca autoritária. *Revista Isto É* São Paulo: Editora Três, n. 1321, 25-01-1995, p. 112,113.

²⁷ AS CONTAS do Sucesso. *Revista Isto É* São Paulo: Editora Três, n. 1391, 29-05-1996, p. 100.

²⁸ CAMURATI, C. O Brasil é tão gauche... *Isto é*. Novo cinema brasileiro - Carlota Joaquina. São Paulo: Editora Três, 1999, p. 9.

aparatosa produção de 1972. Durante cerca de dois anos, a diretora trabalhou pessoalmente na pesquisa histórica, foi co-autora do argumento e do roteiro, produtora e fez ainda uma pontinha no dia em que uma figurante faltou. A captação de recursos fez-se de porta em porta, com a obtenção do apoio da Petrobrás, Telerj, Maratur (empresa de turismo do governo do Maranhão, onde algumas cenas foram rodadas), Banco do Brasil e mais noventa patrocinadores, que ajudaram com permutas. A diretora percorreu muitas salas de espera num momento em que começava a valer a Lei de Incentivo à Cultura. A distribuição do filme foi realizada pela própria diretora, com quatro cópias entregues em sessões especiais em algumas cidades do país (Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo, inicialmente). Os custos foram reduzidíssimos, estimados em R\$ 673mil²⁹, sendo que o filme pagou-se rapidamente, dado o sucesso imediato³⁰.

Espectadores dos dois filmes construiriam, a partir da ambientação das cenas, imagens muito diversas da vida da Corte nas primeiras décadas do oitocentos. No papel de D. Pedro I, Tarcísio Meira usava trajes elegantes, tinha um bom penteado, andava por ruas limpas e ordenadas, sempre emolduradas por um céu azul e límpido, com escravos bem nutridos ocupados em seus afazeres, em ambientes alegres e floridos. Muito do filme se passa ao ar livre e o sol é sempre um figurante especial. Outras cenas trazem a verdejante exuberância do Jardim Botânico, com o cultivo de flores e plantas tropicais, ou os jardins da Marquesa de Santos, com araras domesticadas, escravos sorridentes e cuidados paisagísticos. Os bailes são repletos de charme e cores, com quadrilhas francesas, passos de dança refinados e damas impecáveis (com trajes idênticos aos desenhados por Debret em algumas de suas pranchas). Outro destaque do filme é a música. D. Pedro toca oboé acompanhado por D. Leopoldina no piano, que lhe diz ser aquela a mais bela de suas composições. Na casa da Marquesa, um conjunto musical executa um singelo minueto, dançado delicada e graciosamente pelo par romântico. Os gestos são refinados, no andar, no estar, na dança, no comer. Mesmo que as pessoas se alimentem com as mãos, como D. João em várias cenas o faz, nada há de repulsivo, pois apenas as pontas dos dedos são usadas, com o uso posterior de guardanapo.

O espectador de Carlota Joaquina depara com lugares e atitudes bem diversas. Os dentes das pessoas são escurecidos, as peru-

²⁹ Se atualizássemos os valores dos filmes em questão, tomando como base o mês de dezembro de 1999, conforme índice de atualização de ativos, poderíamos avallar os custos de *Independência ou Morte* somando R\$ 2.059.380,00 e *Carlota Joaquina* somando R\$ 1.094.432,00. *Suma Econômica*. São Paulo, jan. 2000. N. 261, p. 16.

³⁰ Ver: FONSECA, Carlos. Carlota Joaquina - a rainha da ópera. *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, 18-07-1998, ano XLVII, n. 2415, p. 90 a 93. / ONIDRIO, Luiz Fernando Zanin. Carlota Joaquina. *Revista Momento*. Ed. ANABB, ano III, n. 16, set/out 97, p. 37 / MASSON, Celso. Carlota Joaquina. *Revista Veja*. São Paulo: Editora Abril, ano 28, n. 40, 04-10-1995, p. 123.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20

cas utilizadas estão sempre em desalinho, a heroína tem bigodes. Na tortuosa viagem para a Colônia, os nobres vomitam, são atacados pelos piolhos, chegando imundos, alquebrados, num mundo selvagem, em um Rio de Janeiro quase sórdido, de ruas sujas e feias. D. João VI come coxas de frango e pedaços de abacaxi cujo caldo escorre pelas mãos e punhos das mangas de aspecto ensebado. Há um tom grotesco em cenas em que as personagens têm suas atitudes regidas pelo ventre, pelo estômago e até mesmo pelos intestinos. Se D. Carlota pensa em satisfazer seus vorazes apetites sexuais tanto quanto em conseguir poder, D. João ordena o serviço do almoço logo após obrar no meio da estrada, antes mesmo de se limpar.

As personagens movimentam-se em ambientes internos sombrios e escuros. A Corte Portuguesa é triste, sorumbática. Se a Corte Espanhola é viva, com danças alegres, marcadas de sensualidade e elegância, repleta de sonoridades festivas e cores vibrantes, com o domínio do vermelho, Carlota Joaquina encontra um mundo português sem música, sem festas, sem danças, sem cores vivas, a não ser tons cinzentos e verdes esmaecidos. No Brasil, as imagens são de uma natureza indomada, com animais selvagens e uma vegetação exótica, diferentemente das araras domesticadas e dos ambientes paisagísticos de *Independência ou Morte*.

Entretanto, apesar disso, o filme quer fazer rir o espectador. Sua intenção declarada é humorística, divertindo pela excentricidade e mesmo pelo surpreendente tom escrachado da narrativa. Neste sentido, a intenção do filme é historicamente imprescindível, ou seja, romper, através do riso, com as solenidades de origem³¹, seja mostrando reis e rainhas com estômago, sexos e intestinos como quaisquer de seus súditos, seja exibindo a chegada da Corte ao Brasil como resultado de uma fuga covarde. Privilegia-se “um período *gauche*”³².

A escolha da heroína é inusitada. Justamente a mulher retratada de forma antipatizada em *Independência ou Morte* é a eleita do filme de Camurati. Para esta diretora, a princesa do Brasil é justamente aquela que o odiava, desde a chegada até sua despedida desaforada, quando limpou os sapatos para tirar qualquer vestígio de pó desta terra. Decide-se contar a história a partir da vida de uma mulher que considerava o viver aqui um verdadeiro suplício. Simultaneamente, elege-se o fio condutor de um narrador escocês,

³¹ “A história ensina também a rir das solenidades da origem (...) gosta-se de acreditar que as coisas em seu início se encontravam em estado de perfeição: que elas saíram brilhantes das mãos do criador, ou na luz sem sombra da primeira manhã. A origem está sempre antes da queda, antes do corpo, antes do mundo e do tempo (...) Mas o começo histórico é baixo. Não no sentido de modesto ou de discreto como o passo da pomba, mas de derrisório, de irônico, próprio a desfazer todas as ênfases”. FOUCAULT, M. *op. cit.*, p. 18.

³² CAMURATI, C. O Brasil é tão *gauche*... *Isto É* Novo Cinema Brasileiro, Carlota Joaquina. São Paulo: Editora Três, 1999, p. 9.

21
22
23
24
25

com o intuito de “contar a história pelo olhar estrangeiro, mais distante e generoso que o nosso”, mas ao mesmo tempo de alguém de uma pátria dominada pelo Império Britânico, podendo “falar mal dos ingleses de forma convincente”³³.

Neste ponto, localiza-se um nóculo de tensão problemático do filme, traduzido no trato da relação entre a ficção e o real. A opção inicial é pela predominância do ficcional. Pois as imagens vêm da imaginação de uma menina escocesa a ouvir uma história do Brasil. Ela poderia mesmo acreditar em qualquer coisa, pois inicialmente quase chega a crer na brincadeira de que o Brasil é uma terra de borboletas gigantes e assassinas. Carla Camurati opta pela liberdade da imaginação da criança como sua própria liberdade, podendo “vazar a fantasia de uma menina de dez anos que não é especialista, que não vai se incomodar se a voltinha do cabelo em 1800 era para a frente ou para o lado”³⁴. Cria-se aqui um certo descomprometimento para *Carlota Joaquina*, pois a ficção não precisa ser testada nem comprovada.

Entretanto, um discurso diferente perpassa o filme e os acontecimentos em torno de sua divulgação. Em primeiro lugar, poderíamos considerar o recurso ao narrador estrangeiro, de “olhar distante”. Não haveria nisso um desejo de alcançar imparcialidade³⁵? Em segundo lugar, não haveria intenções de fidelidade histórica nas cenas em que as reais condições de pessoas em travessia pelo Atlântico, de Portugal ao Brasil, seriam desveladas ao espectador? Afinal, conta-se sobre o calor, o mal estar vivido pelos navegantes, as péssimas condições de higiene... Também não deixa de ser uma busca de rigor histórico mostrar como os hábitos eram diversos, como se comia diferentemente, como se defecava. O mesmo desejo parece guiar as imagens das dificuldades vividas pelos habitantes do Rio de Janeiro, retirados de suas casas, atingidos por uma desastrosa alta de preços dos gêneros de primeira necessidade. Todos estes discursos querem informar o espectador da história do Brasil. E, para tanto, Camurati confessa ter se debruçado por uma extensíssima bibliografia, durante meses a fio. Há, portanto, a intenção, francamente assumida pela diretora em seus depoimentos, de contar uma história real, com dados reais.

Ao mesmo tempo, se o filme leva o espectador a rir dos heróis

³³ CAMURATI, Carla. Citada por AZEVEDO, Eliane. A Rainha do Barulho. *Revista Veja*. São Paulo: Abril, 11-01-1995. Ano XXVIII. Edição 1374, n. 2, p. 95.

³⁴ CAMURATI, Carla. O Brasil é tão gauche..., p. 9.

³⁵ Ou como notou um crítico: “a idéia de contar a história a partir do ponto de vista de um escocês é talvez, o ponto mais discutível do roteiro de Carlota Joaquina. Ficamos a nos perguntar qual é a intenção desse recurso, fragilmente falseado: criar um distanciamento histórico para melhor ensejar um olhar satírico ou, ao contrário, como tem sido habitual nos épicos norte americanos, reforçar a pertinência da história para o espectador contemporâneo”. MACHADO, Tiago Mata. Um escocês no baile bufo de Camurati. *O Tempo*. Belo Horizonte. Caderno Magazine, 07 de novembro de 1998, p. 9.

da pomposa história dita oficial, rebaixando seus mitos de origem e transformando-os em farsa, nem por isto deixa de buscar origens. Um dos aspectos mais valorizados pela crítica, e em momento nenhum contestado pela diretora, é de que o filme "reconta a sórdida verdade sobre a família real responsável pelo embrião do Brasil moderno", de que se pinta "um retrato devastador da nobreza decadente" ou como "não se perde oportunidade de localizar a origem dos métodos corruptos com que se exerce o poder no poder"³⁶. Quando D. João de Orleans e Bragança, tataraneto de D. João VI critica os erros históricos do filme, Camurati apressa-se em responder, respaldando-se na fidelidade à pesquisa histórica, afirmando o uso tão somente de "dados reais".

Assim, há uma atitude incoerente, pois às vezes há um elogio da ficção e do descomprometimento e a liberdade dela decorrente, mas tantas vezes o real, o que verdadeiramente aconteceu é perseguido e mesmo usado como defesa do filme. Tal ambigüidade intensifica-se na cena final, quando indagado sobre a veracidade de seu relato, o narrador escocês afirma que não sabe, pois ninguém sabe, já que quanto mais se estuda a história menos se conhece, com tantas versões sobre o mesmo fato. Explicita-se um tom niilista, pois tal fala pode facilmente levar à conclusão de que qualquer versão vale tanto quanto outra, que qualquer história pode ser contada, sendo uma questão de imaginação ou de ponto de vista. Entretanto, se a História rejeitou a busca de uma verdade positiva e totalizante, nem por isso abandonou "a exigência de coerência ou de não-contradição bruta - e é essa exigência que o ceticismo, ou o relativismo, recusa"³⁷. Comodamente, o discurso relativista cria escudos para qualquer crítica que se possa fazer a ele, já que na prática e na teoria, ele se torna irrefutável: tudo é uma questão de opinião. Na verdade, a diretora teria duas respostas à mão na defesa de seu filme: poderia afirmá-lo como fruto livre da imaginação, poderia respaldá-lo na coleta de dados reais...

Nas entrelinhas da narrativa, delinea-se uma busca, a busca de origens. Se não se procura uma origem heróica, indaga-se acerca da origem da corrupção, dos desmandos do exercício do poder, do domínio do capital internacional, configurando-se tais fatores quase como um fio condutor para a história do país. Camurati diz debochar dos europeus, mas constrói a imagem de uma Inglaterra onipotente, frente à qual a elite portuguesa - e mesmo a elite cujos interesses se fixam no Brasil - não passa de uma marionete. Jogo de uma lógica econômica e política internacional, a esta elite só resta a obediência.

³⁶ YOUNG, Deborah. Variety / GHIGI, Giuseppe. Il Gazzettino. O Mundo vê Carlota. In- Isto é Cinema Novo Brasileiro, p. 11 / MARTINO, Telmo. op. cit.

³⁷ CASTORIADIS, Cornelius. *Feito e a ser Feito - as encruzilhadas do labirinto V*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999, p. 47 e 48.



Carlota Joaquina estreou no início de 1995. Entretanto, sua idealização e a pesquisa datam provavelmente do início de 1993 (já que em todas as entrevistas afirma-se que o filme demorou dois anos para ser realizado). É um momento essencial da história do Brasil contemporâneo, pois após um governo marcado por escândalos e pela corrupção do presidente Collor de Mello - com o envolvimento de inúmeros membros de sua família - a imprensa e maciças manifestações populares pressionam as intuições políticas até seu afastamento definitivo em 29 de dezembro de 1992, através de um *impeachment*. Durante seu curto governo, este presidente guiou-se por pressupostos neoliberais, abrindo a economia à concorrência externa, com ampla entrada de mercadorias e capitais estrangeiros. O início de uma série de privatizações inaugurou fortes polêmicas na sociedade, com inúmeras manifestações contrárias a tal política.

Evidências da corrupção dos representantes políticos voltaram à tona durante os dois anos seguintes (e aqui, insistimos: justamente quando *Carlota Joaquina* estava em realização...), no governo de Itamar Franco, com o funcionamento de uma CPI cujos resultados provaram o envolvimento de deputados, parlamentares e altos funcionários do governo, na manipulação do Orçamento da União.

Finalmente, seria interessante observarmos a realização do plebiscito, em abril de 1993, pela escolha entre Monarquia ou República, com o resultado final apontando para a República Presidencialista.

Tais fatos nos ajudam a entender o porquê da afirmação da diretora de que realizar o filme levou-a a compreender muitos problemas atuais do Brasil. Talvez sejam a chave para situar o estrondoso sucesso de público alcançado por *Carlota Joaquina*. Os temas da corrupção, da elite degradada e da abertura ao domínio estrangeiro são assuntos vitais para a sociedade brasileira dos anos 90.

Nomes importantes do cinema nacional ressaltaram o comportamento do público. Carlos Diegues, ao assistir o filme, afirma que, num certo momento, parou de vê-lo e começou a observar o espetáculo da platéia, numa atitude de cumplicidade com o filme: "o público estava gostando de gostar daquele filme, como que por um sentimento de orgulho". Hector Babenco apontou a honestidade e a inexistência de concessões para buscar a simpatia da platéia como motivos do orgulho, demonstrado pelo público, por uma coisa bem feita³⁸. Arnaldo Jabor destaca o fundo desejo - tal qual flor resistente

³⁸ SIMANTO, Eduardo & COUTO, José Geraldo. Três Vezes Cinema, entrevista com Arnaldo Jabor, Cacá Diegues e Hector Babenco. Caderno Mais, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16/04/1995. Site oficial, Carla Camurati, WWW.uol.com.br



- do cinema no Brasil, num filme ótimo que enche salas, no qual "o público se encanta com o óbvio retrato do nosso passado sem-vergonha, nós que começamos como uma piada burocrática de Portugal e que até hoje assistimos à ópera bufa dos congressistas canalhas e chantagistas"³⁹.

Neste ponto, há uma questão importante a ser discutida. O público presente ao filme é também a população das diretas já, das manifestações pelo *impeachment*, da opinião pública que respaldou a série de investigações da CPI do orçamento e que polemiza, até hoje, em torno das privatizações. O esforço heróico da diretora encontrou espectadores atentos à dessacralização dos mitos. As pessoas que pagaram para assistir o filme estavam interessadas na história de seu país.

Entretanto, se os números da bilheteria mostraram o interesse dos assistentes e a força desta opinião pública, contrariando a própria política governamental que retirara qualquer apoio ao cinema nacional - enquanto a primeira dama gastava fortunas com *lingerie* - *Carlota Joaquina* acaba por mostrar tão somente uma história do domínio absoluto de uma elite, que por sua vez é completamente determinada pelos interesses internacionais. Não há espaço para qualquer outro discurso nem para contestações. Não há, para além das intrigas da Corte, nada digno de ser lembrado, com exceção de uma rápida cena em que um grupo de pessoas acerca-se de D. Pedro e exige, em plena rua, a convocação de uma Constituinte. Tanto quanto *Independência ou Morte*, *Carlota Joaquina* é uma história das elites e de determinações do decorrer dos acontecimentos. No primeiro filme, tudo se dá em função de um Brasil grandioso a ser realizado. No segundo, os fios da vontade inglesa manipulam os gestos de uma elite obediente, sendo Carlota a única a protestar contra isso, como nos momentos anteriores à vinda para o Brasil, quando cospe em Lord Stangford.

Entretanto, se Camurati afirma que seu filme levou-a a entender muito do Brasil contemporâneo, na sua busca de origens, fatos essenciais permanecem além do entendimento a partir de sua lógica. Assim, pode-se buscar a origem de como o Brasil foi sempre corrupto, de como a elite sempre foi um joguete do capital internacional, de como as decisões essenciais foram tomadas de maneira irresponsável e aleatória. Mas esta lógica não esclarece nem o passado, nem o presente.

Em primeiro lugar, traz uma imagem simplista do passado. E aqui, nossa crítica parece desafinar dos louvores estrondosos e absolutamente unânimes ao filme, rompido apenas pelos ataques de descendentes de D. João. A vinda da família real foi muito mais que uma

³⁹ JABOR, Arnaldo. *Mulheres estão parindo um novo cinema*. site oficial, Carla Camurati, www.uol.com.br

fuga irrefletida ou um mero ato de obediência aos ingleses. A transferência da Corte era uma idéia demasiadamente antiga e afirmou-se, desde fins do século XVIII, pela via do movimento do Reformismo Ilustrado, preocupado com os erros da colonização e com a necessidade de renovar a relação da Metrópole com as colônias, construindo saídas para a decadência portuguesa no contexto europeu. Retomava-se o sonho de um Quinto Império, a ser maior que os grandiosos impérios egípcio, assírio, persa e romano, explicitado por Vieira, no século XVII⁴⁰. A elite portuguesa era muito mais que um bando de comilões ignorantes oferecendo coxas de frango a um rei covarde...

A idéia de uma história determinada por uma lógica internacional obscurece o processo de delineamento de interesses de uma elite em luta, defensora de uma sociedade escravista e hierárquica, dos quais surgirá o predomínio da defesa da ordem monárquica após a Independência. Mas o que permanece definitivamente oculto é a intensa movimentação daqueles anos em torno da luta pela construção de novos projetos políticos. Poderíamos citar o exemplo dos acontecimentos de 1817, com a proclamação da República Nordestina (englobando Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará)⁴¹, ou a intensidade da divulgação de diferentes ideais de soberania nas lojas maçônicas e nas sociedades secretas. Nelas, o debate incluía a reflexão sobre a escolha entre a autonomia meramente administrativa ou a total independência, a defesa de eleições diretas ou não, a fonte de soberania a prevalecer nos novos projetos políticos, as opções entre o federalismo e ênfase na construção de um poder legislativo forte ou centralização e concentração do poder no Executivo. Tudo isto fará que, logo após a ida de D. João para Portugal, no início de 1821, uma arena de combate se instale, paralela aos acontecimentos tradicionalmente evocados pela história tradicional destes anos, culminando na Independência sob o comando de D. Pedro I.

Aqueles não eram momentos em que uma lógica histórica inexorável se cumpriu sob os olhos de uma população inerte, mas havia outros futuros possíveis delineados pelos homens da época. Naqueles momentos em definição, projetos foram criados e lutas foram empreendidas. Este é um mundo que não pode ser compreendido por um olhar fixo apenas nos bastidores da Corte, por que a história também se fazia na ocupação das ruas ou do espaço sigiloso das sociedades secretas. O combate era intenso nos panfletos e jornais, intimamente ligados a uma tradição oral própria daquela socie-

⁴⁰ "Este é o Império que prometemos ao mundo. Tudo o que abraça o mar, tudo o que alumia o sol, tudo o que cobre e rodeia a terra será sujeito a este Quinto Império; não por nome ou título fantástico como todos os que até agora se chamaram Império do Mundo, senão por domínio e sujeição". VIEIRA, Antônio. Sermão de 1642, citado por: LYRA, Maria de Lourdes Viana. *A Utopia do Poderoso Império*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994, p. 122.

⁴¹ Ver o excelente livro, resistente aos anos de publicação, de MOTA, Carlos Guilherme. *Nordeste, 1817*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

dade. Aqui estavam em questão uma concepção de soberania popular como fonte do poder político, uma apropriação do constitucionalismo em que se focalizava a quem compete fazer as leis, os limites do novo poder a ser organizado, a conservação das liberdades⁴².

Não se trata de substituir 1808 ou 1822 por novas datas, como 1817. Tampouco de trocar os mitos de D. João VI ou D. Pedro I ou mesmo de D. Carlota Joaquina pelos de Frei Caneca ou Cipriano Barata. Mas sim perceber como a história daqueles anos foi muito mais do que tradicionalmente nos acostumamos a lembrar. Ao invés de procurar origens reafirmadoras de uma opinião pré concebida, porque não mostrar a proveniência, dissociando a homogeneidade da história e “fazendo pulular nos lugares e recantos de sua síntese vazia, mil acontecimentos agora perdidos”, demarcando os acidentes, os desvios, dispersando as continuidades, mostrando a “heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo”⁴³? Trata-se de apontar a emergência, a luta em que a história se faz, num grande jogo onde ganha quem se apodera das regras. E porque não fazer do ofício de contar a história uma forma de tomar as regras do jogo e fazê-las funcionar diferentemente?

Na dificuldade de definir o que cria a identidade nacional - sendo a língua, o território, as raças fatores insatisfatórios para tal definição - já foi dito que uma Nação é uma memória⁴⁴. *Independência ou Morte* e *Carlota Joaquina* constróem, através de cenas absolutamente marcantes, um conjunto de imagens sobre o nascimento de nossa sociedade, na memória coletiva dos brasileiros. O primeiro parece dizer: nascemos heroicamente, sobrevivemos à ameaças externas e mantivemos a unidade do território, tudo transcorreu até aqui para a realização de nossa grandeza. O segundo traz a conclusão de que sempre fomos assim, uma completa bagunça, uma absoluta corrupção, um vergonhoso desmando, um joguete à mercê de interesses internacionais.

Se parece fácil desprezar a mensagem ufanista do filme de Carlos Coimbra, cabe aqui uma indagação ao filme de Camurati, que mereceu aprovação unânime de público e crítica. Caso a história brasileira⁴⁵ fosse apenas esse mar de incompetência, como um filme criativo e inovador poderia ser feito, a despeito de tantas dificuldades? E,

⁴² *Par-delà toutes les différences de temps et d'espace, parfois vertigineuses, qui colorent chaque expérience, il apparaît clairement, que plus encore qu'un territoire, une langue, une religion ou un régime, une nation, c'est une mémoire.* ORY, Pascal. *op. cit.*, p. 10.

⁴³ E aqui, gostaria de insistir na entrevista da autora em que afirma ter feito um filme sobre a história do Brasil, sendo a vida da Corte o tema escolhido por ser um ponto culminante de nossa história.

⁴⁴ SEABRA, Elizabeth Aparecida Duque. *A Escrita e a Falta: idéias de monarquia e república nos folhetos e periódicos políticos.* Belo Horizonte. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado/ Departamento de História/FARCH/UFMG, 1999, mimeo.

⁴⁵ FOUCAULT, M. *op. cit.*, p. 20/21.

muito mais importante, como poderia encontrar um público tão interessado em sua própria história, tão ávido pela discussão de sua vida política? Na verdade, tanto a realização quanto o sucesso de bilheteria do filme desmentem seus pressupostos.

Já é quase uma convenção afirmar-se que não somos cidadãos, que nossa história é uma triste sequência de alienações e fracassos. Para falar apenas do período mais recente de nossa história, tão rápido nos esquecemos da força criativa e renovadora dos movimentos sociais dos anos 80 (e penso aqui nos índios, nos negros, nas mulheres, nos operários, nos sem terra) , das lutas cotidianas de todos os brasileiros, das centenas de iniciativas em ação, a despeito das dificuldades e de nossa miséria. Mas certamente a história tem aqui um importante papel, como nos alerta o grande filósofo Cornelius Castoriadis. É ele que nos ensina como o discurso sobre a história não pode ser o da busca do já conhecido, nem a confirmação do que nos parece óbvio. Mas ele será justamente o apontamento de um devir, em que a criação das sociedades podem superar o que se apresenta como inexorável. A história nos mostra as inúmeras possibilidades do passado, os outros possíveis do homem e das instituições por ele criadas. Por isso ela nos traz a notícia de que o homem pode vir a ser completamente outro e criar uma outra sociedade. Amalgamam-se, aqui, passado, presente e futuro, numa concepção de tempo como vir a ser, não mais uma realização de algo definido *a priori*.

A Independência deixa de ser um momento histórico fixo, a ser meramente trazido do passado em melhores ou piores versões. Por um lado, ela foi contruída e reconstruída num jogo de afrontamentos. Por outro lado, ela vem a ser a cada momento que a estudamos, comemoramos sua data oficial, ou filmes são feitos e assistidos. Pois a cada comemoração e a cada momento em que se "reconta" a independência, um novo campo de proveniência e de emergência se instala: tempo de escolha do que vai ser lembrado ou desprezado, instante de luta pelo poder e de afrontamento pela apropriação das regras do jogo da história.