

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Fragmentos de uma cena invisível:

**Um estudo das imagens melancólicas do Brasil no cinema de Joaquim Pedro de
Andrade**

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
Abril de 2019

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Fragmentos de uma cena invisível:

**Um estudo de imagens melancólicas do Brasil no cinema de Joaquim Pedro de
Andrade**

VERSÃO CORRIGIDA

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência para obtenção do título de doutora, sob a orientação da Profa. Dra. Fabiana Buitor Carelli.

Carla Moreira Kinzo

São Paulo

Abril de 2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

K51f

Kinzo, Carla Moreira

Fragmentos de uma cena invisível: Um estudo das imagens melancólicas do Brasil no cinema de Joaquim Pedro de Andrade / Carla Moreira Kinzo ; orientadora Fabiana Buitor Carelli. - São Paulo, 2019.

327 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Joaquim Pedro de Andrade. 2. Melancolia. 3. Violência. 4. Ditadura Militar Brasileira. I. Carelli, Fabiana Buitor, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Carla Moreira Kinzo

Data da defesa: 17/06/2019

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Fabiana Buitor
Carelli**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/07/2019



(Assinatura do (a) orientador (a))

Autora: Carla Moreira Kinzo

Título: Fragmentos de uma cena invisível: um estudo das imagens melancólicas do Brasil no cinema de Joaquim Pedro de Andrade

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fabiana Buitor Carelli

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Que estranho reino esse que evoco para abrir estes tomos, estas planícies, estas ondas brancas, estas giestas amarelas, estes picos. Pedacos de algas, restos de conchas, barcas furadas, orlas de areal, fragmentos de cenas invisíveis.

Pascal QUIGNARD. *Último reino*.¹

¹ Trad. Leda Cartum, Verônica Galindez Jorge e Mario Sagayama. São Paulo: Hedra, 2013.

*Para Maria Iêda, Luiz Carlos, Marcos e João.
Por todo o amor.*

*Preso à minha classe e a algumas roupas, vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias, espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?*

[Carlos Drummond de Andrade, primeiro verso de *A flor e a náusea*]

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho – que, devo dizer, teve sua origem em minha primeira graduação, no curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP – não poderia ter sido realizado como foi sem o financiamento da CAPES, que também concedeu uma bolsa para o meu Mestrado. Gostaria aqui de pontuar a importância da Universidade Pública e das agências de fomento à pesquisa a estudos que se debruçam sobre nossa história. Tendo passado toda minha vida acadêmica pelo ensino público, não posso deixar de expressar meu desejo de que esses espaços, por sua importância ao país e à pesquisa, se fortaleçam. Que o ensino público de qualidade e a pesquisa financiada não sofram com o descaso do Estado. Que esses tempos em que Museus são tomados pelo fogo, mostrando-nos como nossa História segue arruinada, não sejam jamais esquecidos. Para isso, seguimos encarando o que essas ruínas nos dizem, voltamos nossos olhos *melancolicamente* para trás.

Agradeço à Universidade de São Paulo, onde cursei Cinema na ECA, depois Letras na FFLCH e onde me tornei Mestra em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa. Agradeço imensamente à minha orientadora, Profa. Dra. Fabiana Buitor Carelli, que me acompanha com paciência desde a graduação, pela confiança nessa nossa trajetória já tão comprida. Agradeço às Profas. Dras. Carolin Overhoff Ferreira e Fátima Bueno, pelas orientações precisas em minha banca de qualificação, fundamentais para que este trabalho aportasse. Sinto uma alegria profunda em me ver rodeada por tantas mulheres brilhantes.

Agradeço a meus colegas do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pelo companheirismo e motivação. Se esse trabalho tem alguma qualidade, é pela troca com com eles. Paula Fábrio, Edimara Lisboa, Penélope Salles, Fabrizio Uezzi, Tania Lopes, Carolina Catarina Medeiros de Souza, Márcio Aurélio Recchia, Henrique Moura, José Carvalho Vanzelli, Renata de Carvalho, Fabiana Corrêa Prando, muito

obrigada. Agradeço igualmente ao Grupo de Estudos Colonialismo e Pós-colonialismo em Português, orientado da Prof. Dra. Fátima Bueno, de que tive a oportunidade de participar nos últimos anos dessa pesquisa; à Marinês Mendes, do CELP/USP pela generosidade; à Seção Técnica de Multimídia do Centro de Tecnologia da Informação de São Paulo (CeTI-SP); aos colegas da Revista Crioula, com os quais pude aprender tanto no ano de 2018, em que estive no corpo editorial; à Prof. Dra. Lisa Vasconcelos, que levantou uma questão sobre esse trabalho semanas antes de sua entrega e que me fez ter vontade de seguir ruminando sobre ele, mesmo depois das considerações finais.

Agradeço (tanto!) a meus pais, Maria Iêda Moreira e Luiz Carlos Kinzo. Pelo que não se coloca em palavras. Pelo apoio sem arreios e sem dúvidas. Pelos braços esticados na minha direção sempre que eu insistia em um plano mirabolante. Foram muitos até aqui e estão todos emaranhados silenciosamente nesse trabalho. Obrigada, meus pais. Agradeço (demais!) ao meu companheiro, Marcos Gomes, por dividir não apenas os dias comigo, mas as ideias, as palavras, a ficção, o sonho. O nosso João. Obrigada, meu amor. Agradeço a minhas irmãs inspiradoras, Catia Moreira Fath e Ligia Moreira Kinzo – e também a suas filhas, Lia Moreira Fath e Pina Kinzo Montiel, pela alegria. Mais uma vez, é uma satisfação ter tantas mulheres brilhantes comigo. Agradeço a meu cunhado, David Fath, pela revisão do abstract desse trabalho. Agradeço à Antonia Gil Kinzo, mulher guerreira, pela inspiração.

Agradeço a meus amigos Raphael Araújo, Rafaela Deiab, Rodrigo Spina, Rita Gullo, Maria Laura Nogueira, Carolina Fabri, Janaina Brizolla, Lubi Prates, Marcelo Lazzaratto, Noemi Jaffe, Andrea Tedesco, Bruna Angotti, Leda Cartum, Ana Estaregui, Marília Velano, Maria Clara Escobar, Cesar Zamberlan, Carolina Takeda. Cada um deles esteve comigo nesse trabalho – ora me indicando um texto, um livro, um poema, uma lembrança. Uma palavra. Esses tijolos poderosos são capazes de criar, destruir e recriar o que entendemos por real, tempo, memória, história.

Finalmente agradeço aos poetas que pude ler enquanto me dedicava a essa pesquisa. Esses são seres que realmente mudam o mundo – e ah, que alegria funda é essa, reparar o mundo com uma única palavra.

RESUMO

KINZO, C.M. *Fragmentos de uma cena invisível: um estudo das imagens melancólicas do Brasil no cinema de Joaquim Pedro de Andrade*. 2019. 327f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Essa pesquisa analisa três dos filmes do diretor de cinema brasileiro Joaquim Pedro de Andrade: *O padre e a moça* (1965), *Os inconfidentes* (1972) e *Guerra conjugal* (1975). Tivemos em vista, para essas análises, as imagens melancólicas de nação que o diretor realiza a partir de uma ideia de trauma, que se funde à história do país. Estudamos, pois, como essas imagens nos filmes constroem uma representação do Brasil, feita de violência e repressão – verificamos, para isso, como é expresso o contexto de realização dos filmes: a ditadura militar brasileira. Partimos da relação entre a fragmentação, tanto narrativa, quanto formal, que esses trabalhos propõem em relação a esses contextos, revisitando o conceito de melancolia, para associar a crise da representação com o processo histórico do país – notadamente violento. Debruçamo-nos sobre os estudos de autores como Jeanne Marie Gagnebin, Jaime Ginzburg e Walter Benjamin para compor uma análise em mosaico dos filmes, nessa investigação sobre o desassossego da linguagem em nomear o passado. Ao nos aproximarmos dos três filmes também *melancolicamente* – já que esse é o olhar que propomos nas análises, identificado como característica dos filmes – reafirmamos nossa crença de que a linguagem não se rende ao impossível, à constatação de que o real é irrepresentável.

Palavras-chave: Joaquim Pedro de Andrade; Melancolia; Violência; Ditadura Militar brasileira.

ABSTRACT

KINZO, C. M. *Fragments of an invisible scene: a study of the melancholic images of Brazil in the cinema of Joaquim Pedro de Andrade*. 2019. 327f. Thesis (Phd) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This research analyzes three of the films of the Brazilian film director Joaquim Pedro de Andrade: *The Priest and the Girl* (1965), *The Conspirators* (1972) and *Conjugal Warfare* (1975). We have in view, for these analyzes, the melancholy images of nation that the director realizes from an idea of trauma, that fuses to the history of the country. We study, therefore, how these images in the films construct a representation of Brazil, made of violence and repression – we verify for this, as it expresses the context of realization of the films: the Brazilian military dictatorship. We start from the relationship between the fragmentation, both narrative and formal, that these works propose in relation to these contexts, revisiting the concept of melancholy, to associate the crisis of representation with the historical process of the country – notably violent. We focus on the studies of authors such as Jeanne Marie Gagnebin, Jaime Ginzburg and Walter Benjamin to compose a mosaic analysis of the films in this investigation into the unrest of language in naming the past. As we approach the three films also in a melancholy way – since this is the look we propose in the analysis, identified as characteristic of the films – we reaffirm our belief that language does not surrender to the impossible, to the realization that the real is unrepresentable.

Keywords: Joaquim Pedro de Andrade; Melancholy; Violence; Military Dictatorship in Brasil.

SUMÁRIO

ANTES QUE COMECE.....	13
QUANDO COMEÇA.....	18
I. JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE aos pedaços e em <i>mise en abyme</i>.....	19
II. MELANCOLIA.....	66
2.1 Tempo, tempo, tempo, tempo.....	68
2.2 Tempo reencontrado, tempo perdido.....	72
2.3 Conceito de melancolia um percurso	75
2.4 Problema XX, 1.....	77
2.5 Desejo	80
2.6 Duplicação.....	82
2.7 Extremos.....	87
2.8 <i>Luto e melancolia</i>	88
2.9 Luto, melancolia: analogias.....	91
2.10 Narciso.....	93
2.11 Walter Benjamin.....	98
2.12 A figura do anjo.....	103
2.13 A encenação da melancolia.....	109
2.14 A melancolia e a violência um olhar (ainda que breve) à colônia.....	115
III. POR TRÁS DAS PLACAS.....	125
3.1 Uma linguagem aos pedaços.....	128
3.2 Uma operação negativa: a fratura.....	132
3.3 Ficção, ficções.....	133
3.4 Ajudarás minha mão a erguer o morto?.....	138
3.5 Três filmes.....	140
3.6 Mito fundador.....	143
3.7 Nação e semióforo.....	150
3.8 Retrato fragmentado.....	152
IV. FRAGMENTOS MINERAIS.....	154
4.1 <i>O padre e a moça</i> : uma apresentação do filme em suas sequências Apresentação das personagens.....	155
4.2 Relação entre personagens.....	165
4.3 Padre ouvinte dos acontecimentos e aproximação com a moça.....	170
4.4 Fuga.....	176
4.5 Desenlace: o retorno trágico à cidade.....	179

4.6 Filme e poema.....	185
4.7 Conjugação “e” e oposições.....	197
4.8 Fratura e superfície.....	198
4.9 Imobilidade e violência.....	202
4.10 A impossibilidade do amor, da fala: filme de negação.....	206
V. O CORPO FRAGMENTADO DA HISTÓRIA.....	209
5.1 <i>Os inconfidentes</i> : uma apresentação do filme em suas sequências De trás pra frente.....	210
5.2 Uma apresentação dos inconfidentes.....	216
5.3 Suspeitas e traição de Silvério dos Reis.....	219
5.4 Prisão, interrogatório, tortura.....	226
5.5 Confissão de Tiradentes e o início da conspiração.....	232
5.6 Condenações, morte, degredo.....	235
5.7 Os tempos da queda.....	243
5.8 O filme como um <i>mnemon</i>	245
5.9 Indagação dos fragmentos.....	246
5.10 Desvio e objeto perdido.....	249
5.11 O dorso da imagem.....	251
5.12 Cadeia de acontecimentos.....	252
5.13 Discurso que se expõe e operações melancólicas.....	254
5.14 Queda e tempo.....	257
VI. O SUJEITO AOS PEDAÇOS.....	259
6.1 <i>Guerra conjugal</i> : uma apresentação do filme em suas sequências Palimpsestos.....	260
6.2 Apresentação das personagens e irrupção da violência.....	264
6.3 Início da queda dos “heróis”.....	278
6.4 A queda dos machões.....	283
6.5 Kitsch e melancolia (o excesso e a falta).....	298
6.6 A narrativa que se duplica.....	300
6.7 Em extremos.....	301
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	304
QUANDO TERMINA.....	309
ANEXOS.....	310
BIBLIOGRAFIA.....	315

MELANCOLIA

*o corpo que tomba
tomba porque entendeu
todas as palavras
que sou incapaz de dizer*

[Yasmin NIGRI, *Bigornas*]

*A memória longínqua de uma pátria
Eterna mas perdida e não sabemos
Se é passado ou futuro onde a perdemos*

[Sophia de Mello Breyner ANDRESEN, *Obra poética*]

ANTES que comece

No início dos anos 2000, ainda na faculdade de Cinema e Vídeo da ECA, em uma aula de Cinema Brasileiro do Prof. Ismail Xavier, assisti pela primeira vez a *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade. O filme me deixou uma forte impressão. Talvez porque não afirme categoricamente que sabe alguma coisa, “mas que sabe *de* alguma coisa”² (me apropriado de uma diferença sutil, mas assertiva, que Barthes desenvolve em *Aula* para falar de literatura), esse filme parece dizer precisamente que sabe algo das “coisas”: o tempo, o que cai continuamente do presente, a história. Eles sim dizem muito de nós – e desse país onde temos os pés fincados, a partir do qual olhamos o mundo. Ao encenar uma linguagem tão violenta e fraturada quanto é o território em que nos formamos, esse filme (bem como sua obra como um todo, da qual selecionamos três trabalhos para nos deter) faz girar uma engrenagem de reflexão capaz de seguir produzindo sempre novos pensamentos sobre nossa História, nossa noção de identidade, nosso cinema. É como se seus filmes, ousamos dizer, pudessem sempre se inscrever nesse *agora*, reafirmando a enunciação como um saber – pois a cada volta de seus fotogramas diante de nossos olhares atentos, há um novo encontro que nos possibilita saber renovadamente deste mundo. É menos por verdades postas e enunciados, portanto, do que pela exposição do lugar, das circunstâncias (e inclusive das faltas) a partir das quais se constituem suas narrativas, que vamos sabendo de uma história do país.

Ao nos aproximarmos dos três filmes *melancolicamente* – esse é o olhar que propomos nas análises, já que identificamos essa característica nos materiais –, reafirmamos nossa crença de que a linguagem (seja por meio da literatura, como defende Barthes, seja por meio do cinema) não se rende ao impossível, à constatação de que o real é irrepresentável.

² Cf. BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2017, p. 19.

Afinal, como afirma Didi-Huberman em *Cascas*,³ o pensamento, a escrita e a arte devem resistir, sempre, ao sentimento da impossibilidade. Se parece ser (e é, em muita medida) irrepresentável a violência que molda nosso tecido social, é aí que nosso pensamento deve trabalhar.

No livro *Estratégias da arte em uma era de catástrofe*, Maria Angélica Melendi afirma que, em um cenário de destroços, a arte parece ser um dos poucos lugares em que se pode interiorizar conflitos e elaborá-los como experiência. Ao provocar rupturas, portanto, perturbando nossas percepções da realidade, a arte despertaria um estranhamento que “nos impregnaria com o conhecimento da realidade social” (MELENDI, 2017, p. 16). Sim. A literatura, o cinema, o teatro – as artes, afinal – ao se debruçarem sobre assuntos escamoteados pela narrativa histórica, podem ser construtoras importantes de conhecimento, elaborando saberes ligados ao seu momento, ao passado, ao que virá. Destacamos o excerto abaixo, de León Ferraria em “El arte de los significados”,⁴ no qual há uma reflexão sobre a capacidade da arte em realizar modificações na esfera social, entendendo-a como um lugar de perturbação.

El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo a la de un atentado terrorista en un país que se libera.⁵

Um lugar que perturba, que resiste ao esquecimento; que não apenas rememora, mas investiga, indaga, multiplica questões. Assim, “imaginar, apesar de tudo” – é o que Barthes nos diz, reafirmando um desejo importante sobre o “impasse da imaginação”: resignarmos diante desse impasse é permitir que a violência siga galopante sobre nossa história. Devemos seguir imaginando, pensando, refletindo sobre o que segue passando por nós.

³ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. “Cascas”. In: *Serrote* #13, março de 2013.

⁴ Disponível em: <http://aurelio.arte-redes.com/web-ind/leon-ferrari-arte-significados.html>, acessado em 14 set., 2018.

⁵ “A arte não será a beleza, nem a novidade, a arte será a eficácia e a perturbação. A obra de arte exitosa será aquela que dentro do meio em que o artista se move tenha um impacto equivalente de certo modo ao de um atentado terrorista em um país que se liberta” (tradução minha).

Há, nos filmes que aqui enfocamos (*O padre e a moça*, *Os inconfidentes* e *Guerra conjugal*), um desejo de imaginação (e investigação, perscrutação) dessa violência. Para isso, esse “desejo” se utiliza de estratégias de sobrevivência para existir naquelas narrativas (transvestir-se de gêneros mais populares ou mais “prestigiosos”, por exemplo, como o filme histórico e a pornochanchada; ligar-se à literatura, a autores como Carlos Drummond de Andrade, Dalton Trevisan, Cecília Meireles; dizer indiretamente o que se deseja afirmar, torcendo a linguagem, destruindo-a por dentro se preciso). A ideia de melancolia aparece mais uma vez aqui quando pensamos que esses filmes têm por desejo esse real, dizê-lo de algum modo.

Ao longo desse trabalho, pensamos muitas vezes (já que vemos essa característica melancólica em Joaquim Pedro de Andrade), qual seria o *objeto de desejo perdido* focado nos filmes. O “real”, esse país “real”, arcaico e subjugado sob a marcha do desenvolvimento – aqueles eram os anos do “milagre econômico”, afinal –, a que faltava a liberdade, parece ser esse objeto (em 1972, as comemorações do sesquicentenário que celebravam, em realidade, os oito anos do golpe militar, reafirmavam a independência do país – econômica, política – mas não a liberdade). É esse país arcaico que retorna como falta, como negativo (ou revés) da história que se conta na tela, seja sob a narrativa de um amor impossível, de um desejo de liberdade impossível, de relações interpessoais reais impossíveis. A liberdade como ideia mais evidente do que não se tem nos filmes revela um objeto de desejo perdido mais complexo, portanto: um certo país que era preciso esquecer se quiséssemos (como se fosse possível...) seguir adiante.

Em 31 de dezembro de 1971, o general Emílio Garrastazu Médici completava seu segundo ano de mandato e enviava uma mensagem de ano novo à sociedade brasileira em rede nacional de rádio e televisão.

A Nação tem hoje a tranquila consciência de sua grandeza, em termos realistas, possíveis e viáveis. Temos agora a certeza de que o eterno país do futuro se transformou, afinal, no país do presente. (MÉDICI, 1972, p. 76-7)

Se o eterno país do futuro se transformara em país do presente em seu discurso, era preciso, pois, que o país do passado (ou um certo país do presente, às vistas de todos)

precisasse ser esquecido. Suas palavras, naquele momento, preparavam também as comemorações do sesquicentenário da independência do Brasil, para a qual seria criada, em janeiro de 1972 (pouco depois de seu discurso) uma Comissão Executiva Central (CEC) para dirigir e coordenar os “festejos” – que enalteceriam os esforços de *integração nacional* –, nos quais o governo se empenhava. Integração é outra palavra sobre a qual devemos nos deter um pouco mais, para tentar entender o que ela oculta: uma falsa ideia de totalidade, em um país claramente marcado por diferenças. Nesse sentido, o dado de que os filmes trabalham de modo fragmentado suas narrativas – cada um a seu modo –, vai de encontro a uma ideia de país indiviso, de povo harmônico.

Outra palavra importante a ser pensada nesse contexto é independência.

Nesse ano de 1972, comemorava-se, como dissemos, muito mais uma ideia de independência do que de liberdade. Não à toa, *Os inconfidentes*, realizado no ano do sesquicentenário, não propõe uma celebração da busca pela liberdade do país, mas uma problematização da ideia de independência pela qual tentaram lutar aquelas personagens.

Tendo sido o disparador dessa pesquisa, esse filme se articula com *O padre e a moça* e *Guerra conjugal* tanto em seu olhar melancólico ao país, quanto no modo como a violência coloca as narrativas para rodar, construídas que são a partir de um dado de fragmentação (na cronologia das histórias, na engrenagem de construção dos planos, na montagem). Esse filme também se situa no “meio” dessa espécie de cronologia que propomos ao escolhermos esses três filmes: *O padre e a moça* foi realizado em 1965, um ano após o golpe – e *Guerra conjugal* foi lançado quatro anos depois das “comemorações” dos 150 anos de independência, em 1976. Nessa trajetória temporal, institui-se o AI-5. Há, por assim dizer, uma espécie de arco daqueles anos de chumbo que os filmes reconfiguram, propondo um olhar para trás na história, na direção de um país solapado pela marcha adiante, em direção a uma profecia que, na realidade, jamais se realizaria (alcançarmos esse país que estávamos destinados a ser, que naquele momento talvez imaginássemos ser de fato, sob a pena de não sermos nós mesmos afinal).

Esse trabalho, portanto, lança um olhar a esses três filmes de Joaquim Pedro de Andrade pensando como se eles propõem um olhar ao país. Como pesquisadores, somos

buscadores: perseguimos algo, uma ideia, uma imagem que se distancia, assim que parece ter sido apreendida. Há qualquer coisa de melancólico nesse movimento. E é ele que põe o trabalho em marcha – há que se caminhar; o caminho é o trabalho.

Menos monumentos do que obras que procuram reinscrever e reorganizar sentidos sobre o país, os filmes de Joaquim Pedro de Andrade nos impelem a essa caminhada, solicitando-nos um empenho decifrador, ativo; é como se colaborássemos, como espectadores e pesquisadores, com uma obra que não cessa de significar. E na caminhada com os filmes, nessa pesquisa, atravessamos o conceito de melancolia: expomos esse percurso sobre o conceito no trabalho – há um capítulo inteiro dedicado a ele. Achamos oportuno expor esse percurso aos leitores, já que, como esse trabalho está situado no âmbito dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pode ser uma oportunidade de dividir, com os pesquisadores da área, um conceito bastante estudado na Filosofia e na Psicanálise. Essa incursão ilumina os filmes (e um modo de olhar o país) como “rebatedores de luz cinema”: de modo indireto, por meio de uma iluminação refletida. A melancolia é, pois, tratada nas análises pelo modo como ela contamina as formações discursivas nos filmes.

Assim, nos detemos no conceito, percorrendo-o ao longo do tempo; verificamos como é possível realizar uma leitura melancólica do país por meio de seus cacos, a despeito de seus mitos fundadores; fomos até o país colônia, voltando nosso olhar aos autos, primeiras peças de ficção que começavam a erguer uma ideia de país. E antes, fizemos um retrato de Joaquim Pedro de Andrade “aos pedaços” – contaminados pelo “espírito” de seus trabalhos. Só então fomos aos filmes. Cada um deles reconfigura elementos melancólicos a seu modo, retraçando o país.

Quando COMEÇA

Parece haver qualquer coisa violenta no gesto que inicia um trabalho sobre a superfície aparentemente vazia do papel. A primeira inscrição, aquela a que seguirão as demais, constituindo a trama do trabalho, já contém o seu passado – que está atrás (ou ao fundo) do local de partida que escolhemos situá-la. O que há sobre a tela, assim, é menos o branco, o que não foi ainda tocado, mas uma profusão de imagens com as quais lidamos – e muitas das quais expulsamos – ao inscrever a primeira linha. Há que se marcar o que esse ponto de partida carrega, ou o que está submerso, esse algo que não damos conta de nomear e que pede para ser nomeado. É nessa busca incessante que o texto se põe em movimento. O que esse ponto de partida dá a ver, assim, é a pista, o fragmento que nos olha de um lugar que não nos é permitido ver de frente, sob o risco de perdermos o caminho de volta. Tal como a mulher de Lot – sem nome, expulsa de sua cidade –, seguimos. Mas sentimos, talvez na nuca, certamente nas costas; ou ainda, nas alças soltas das sandálias, o que nos impelirá a olhar, inevitavelmente, para trás.

I. JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE aos pedaços e em *mise en abyme*

*Do que restou, como compor um homem
E tudo o que nele implica de suave,
De concordâncias vegetais, murmúrios
De riso, entrega, amor e piedade?*

Carlos Drummond de Andrade, CONFISSÃO

No documentário *Histórias cruzadas*,⁶ realizado em 2008 pela filha mais velha de Joaquim Pedro de Andrade, Alice de Andrade, a casa em que ele morou boa parte de sua vida é aos poucos demolida. Nela, Joaquim Pedro havia construído, em 1964 – ano de nascimento de Alice – um segundo andar, para onde se mudara com a família; os pais seguiram instalados no térreo. “Desfiguramos o projeto original que era muito bonito. O escritório do Dr. Rodrigo virou nosso quarto, o terraço virou uma sala”, diz Sarah de Castro Barbosa, primeira mulher de Joaquim Pedro e mãe de Alice de Andrade (in BENTES, 1996, p. 50). Aquela casa, segundo Ivana Bentes, seria “a melhor metáfora da obra do cineasta, que nunca renegou a tradição” – tendo partido justamente dela, da tradição, para construir “não sem algumas demolições, sua própria obra” (BENTES, 1996, p. 4).

No filme de Alice de Andrade, vemos como aquele lugar, situado na rua Nascimento e Silva, se desfaz a marretadas; depois, pelo uso de máquinas de demolição. Planos próximos dos escombros revelam rolos de negativo misturados a pó, fragmentos de tijolos, azulejos; pedaços de uma vida, em suma, vivida entre aquelas paredes agora caídas – e onde Glauber Rocha chegou a filmar algumas cenas de *Terra em Transe*.

Entre o que restava daqueles anos no chão, partes de negativos de filmes esquecidos.

Dessa imagem de destruição, o cineasta Walter Lima Jr., que dá um depoimento sobre o amigo Joaquim Pedro no filme, diz à Alice: “ontem, você contando a história da demolição da casa e que debaixo dos tijolos e da demolição saíam pedaços de filme... parecia que a casa

⁶ *Histórias cruzadas*. Direção de Alice de Andrade. 2008 / cor / 52 min. Integra o bônus do DVD do filme *Garrincha, alegria do povo*, pela Filmes do Serro.

sangrava filme”.

*

*Casa-grande, senzala & cia*⁷ foi o último projeto sobre o qual Joaquim Pedro de Andrade trabalhou, depois de adiar as filmagens de *O imponderável Bento contra o crioulo voador*.⁸ O ano era 1986. Aquele projeto foi a derradeira volta no parafuso do trabalho do cineasta carioca que, iniciado justamente com um curta-metragem sobre Gilberto Freyre, *O mestre de Apipucos*⁹ (de 1959, filmado junto com *O poeta do castelo*,¹⁰ sobre o poeta Manuel Bandeira), traça um interessante arco em sua obra, marcada justamente pela *tentativa de dizer* o Brasil. Nela, há um esforço de reconstrução ficcional do país – notadamente pontuado pela literatura, importante viés por meio do qual Joaquim dirigiu seu olhar às raízes da sociedade brasileira. “O cinema está sempre acompanhando, ou melhor, é um eco da situação política do país em que ele se faz” (GALANO, 2003, p. 256), diria Joaquim, em entrevista a Edgar Telles Ribeiro, que figura no livro que contém o roteiro desse seu último e inacabado projeto. “Houve um período de transição, que foi um período de trevas, quando a censura se impôs através dos governos militares e ficou extremamente difícil se falar [...]. Mesmo assim, através desses dispositivos de invenção, nós conseguimos”, ele prossegue – e cita *Os inconfidentes*,¹¹ filme emblemático dessas reflexões, de 1972, no qual, sob o escudo de história, fala-se de repressão e tortura:

Os inconfidentes, sobre a Inconfidência Mineira, na verdade trata de uma repressão brutal, de caráter policial, que desabava sobre artistas, revolucionários de formação de classe média ou burguesa, que eu conhecia bastante naquela época, e que tinham como resposta ao sonho de liberdade e avanço do Brasil a mais cruel das repressões, inclusive de natureza

⁷ *Casa-grande, senzala & cia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2003.

⁸ *O imponderável Bento contra o crioulo voador*. São Paulo: Marco Zero e Cinemateca Brasileira, 1990.

⁹ *O mestre de Apipucos*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1959 / P&B / 9 min.

¹⁰ *O poeta do castelo*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1959 / P&B / 11 min.

¹¹ *Os inconfidentes*. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. 1972 / cor / 80 min.

material. (GALANO, 2003, p. 256)

*

Manuel Bandeira e Gilberto Freyre estavam ligados ao cineasta desde muitos anos antes da realização desses seus primeiros curtas-metragens, no fim dos anos 1950. Um ano após a publicação de *Casa-grande & senzala* em dezembro de 1933 – fato que causaria um importante impacto na elite intelectual do país –, Bandeira escreveu ao sociólogo sobre a repercussão do livro. Na carta, também se lê sobre o então jovem Joaquim Pedro, que ainda não trabalhava com cinema:

O sociólogo está na ordem do dia com a publicação da grande *Casa Grande*: ficou um bichão de bom aspecto que já está ficando conhecido como o *Ulisses* pernambucano... A piada deve ser invenção do Murilo Mendes. O que ficou bem safadinho foram os clichês das fotografias [...] O calor aqui está brabo. Anteontem jantei em casa do nosso Rodrigo,¹² que continua ainda nas dores do parto da Casa-Grande num grande paraismo [sic] de amizade interessadíssimo pelo sucesso do livro. O Joaquim Pedro está cada vez mais bonito, calmo, acho que vai dar um *scholar* [...] ¹³

Ao fim do fragmento, a nota breve e familiar ao cineasta, afilhado de Bandeira, remete-nos às primeiras das tais voltas no parafuso mencionadas de uma cinematografia marcada pelo desejo de dizer o país. O *scholar* trocaria, como sabemos, a academia pelo cinema, estreando como diretor com dois curtas-metragens sobre as personagens envolvidas na carta, apresentando-os em suas rotinas diárias. Esse olhar dirigido ao cotidiano de Freyre e Bandeira no cinema parece, inclusive, remontar à sua familiaridade com escritores e intelectuais brasileiros, muitos deles frequentadores da casa de seu pai – cujo nome figura

¹² Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), pai de Joaquim Pedro de Andrade. Foi diretor do SPHAN (primeira denominação do órgão federal de proteção ao patrimônio cultural brasileiro) por quatro décadas, entre 1936 e 1967.

¹³ Carta de 10 jan. 1934, *apud* “De Manuel Bandeira a Gilberto Freyre”. *Jornal do Commercio* (Recife), 26 out. 1958.

não apenas nos agradecimentos de *Casa-grande & senzala*, mas em muitos versos de Bandeira.¹⁴ Dessa relação com a literatura, Joaquim fala a Sylvie Pierre, em uma entrevista informal, registrada no vídeo *L'arc et la fleche / O arco e a flecha*, de 1984, da qual transcrevemos um breve trecho:

Sabe, eu comecei querendo, tendo a ambição de escrever livros. Meu pai era escritor, ele escreveu um só livro de ficção... muitos escritores frequentavam nossa casa. Não sei se foi por isso, mas eu logo me dediquei à literatura. Me interessei por isso há muito tempo. E, quando eu comecei a fazer cinema, o primeiro filme que dirigi era sobre dois escritores. Um documentário. E, depois, não era que eu procurasse um livro para fazer um filme. Alguns dos livros que caíam em minhas mãos me deixavam ver filmes dentro deles.¹⁵

A encenação do cotidiano em *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo* revela, ainda, algo do olhar do cineasta, uma dicção que acompanharia seus filmes posteriores – Ana Cristina César, ao ver esses seus primeiros filmes, diz de uma “subjativação assumida na abordagem documental” (ARAÚJO, 2013, p. 77). Há claramente o ponto de vista do cineasta interferindo no registro, incorporando a encenação como dado da realidade. Refletindo sobre esse jogo, de *O poeta do castelo* Joaquim Pedro diz:

[...] acho que os dados da composição do filme, talvez por serem tão aparentes e declarados, funcionam como a proposição de um jogo, como na obra de ficção, e armam um processo eficiente para apreender e transmitir uma impressão verdadeira, ou pelo menos sincera, sobre o poeta filmado.¹⁶

Carlos Diegues, sobre esses filmes de Joaquim Pedro, chama atenção para o

¹⁴ Destacamos um deles aqui: “Como melhor precisar / Esta palavra amizade? / Nomeando o amigo exemplar / Rodrigo M. F. de Andrade”. Poema “Rodrigo M. F. de Andrade”, de *Mafuá do malungo*, de 1948.

¹⁵ *L'arc et la fleche / O arco e a flecha*, vídeo-bônus do DVD de *Garrincha, alegria do povo*, é o registro de uma espécie de entrevista informal – ou ainda, de uma conversa – entre Sylvie Pierre, Joaquim Pedro de Andrade e Mauricio Gomez Leite, filmada por Georges Ulmann na França, fev.1984.

¹⁶ “O poeta filmado”. *Diário de Notícias*, 17 abr. 1966.

entrelaçamento entre documento e ficção em documentários iniciais do Cinema Novo, que “podem ser aparentemente documentários, mas, na verdade, são organizações ficcionais muito bem feitas” (SANTOS, 1995, p. 204). Essa dinâmica, a ser refletida aqui como uma característica importante dos filmes de Joaquim, coloca em perspectiva esse senso de realidade, revelando uma qualidade específica do conhecimento do país proporcionado pela ficção. Nesses seus primeiros filmes, a tal “forma documental”, na qual se organizam fatos comprovados, implica em invenções ficcionais tão ricas quanto as necessárias para a criação de uma ficção crível. “O real precisa ser ficcionado para ser pensado”, afirma Rancière, em *A partilha do sensível: estética e política* – o que nos faz pensar na importância do trabalho realizado tanto por historiadores, sociólogos e jornalistas, quanto de escritores, poetas, cineastas na reconstrução de episódios traumáticos coletivos, como a ditadura civil-militar brasileira¹⁷ – ou a escravidão, cujo sofrimento e horror talvez só possam ser redimensionados pela ficção (RANCIÈRE, 2009, p. 58). “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ficções, isto é, rearranjos entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009, p. 58).

Não são poucos os pensadores que têm se dedicado a pensar em como a ficção pode recriar não o que aconteceu, mas algo que possa evocar o que possa ter pensado, sentido, sofrido aqueles do passado, já que mostram resíduos de experiências “fraturadas pela violência do vivido” (FIGUEIREDO, 2017, p. 44). Nelly Richard, por exemplo, no artigo “La crítica de la memória”, fala da literatura e das artes como lugares em que a memória da ditadura chilena pode ser evocada, por meio de lapsos, não-ditos, lacunas, impedindo que “(...) a reconstrução do passado se esgote nas lógicas oficiais do *documento* e do *monumento*” (RICHARD, 2002, p. 191, tradução minha).¹⁸ “A memória como ‘documento’ cumpre com

¹⁷ Ao longo desse trabalho, nos referiremos à ditadura de 1964 como *civil-militar*, já que nesse golpe houve a significativa participação de grupos da sociedade civil, ligados ao empresariado e às elites. Em *A ditadura em tempos de milagre*, de Janaina Martins Cordeiro tenta compreender como é possível alcançar graus de consenso em sociedades não-democráticas. Nesse livro, as comemorações do sesquicentenário, ocorridas sob o governo Médici em 1972, são analisadas em seus muitos rastros, de modo que o termo *consenso* (que não significa unanimidade) é pensado à luz da complexidade dos comportamentos sociais em tais regimes. A autora, dessa forma, procura fugir de uma certa lógica, por vezes simplificadora, que coloca Estado opressor e sociedade vitimizada de lados apartados. (cf. CORDEIRO, 2015, p. 9-27)

¹⁸ No original: “(...) la reconstrucción del pasado se agote en las lógicas oficiales del *documento* o del *monumento*”.

a objetivação da prova que atesta o que aconteceu, mas não impede que o ‘documental’ seja esgotado na referencialidade única do evento ou da descrição” (RICHARD, 2002, p. 191, tradução minha).¹⁹

Também não foram poucos os artistas que se dedicaram a pensar no poder de restituição desses eventos coletivos traumáticos pela ficção.

*

Para *O poeta do castelo*, Joaquim Pedro pediu a Bandeira que fizesse “um esboço de roteiro, aproveitando tudo o que ele costumava fazer de manhã, num dia comum”, como ele relata em “O poeta filmado” (*Diário de Notícias*, 17 abr. 1966 *apud* ARAÚJO, 2013, p. 64). Seu dia, então, a partir desse esboço encomendado, começaria com ele se levantando; depois, preparando o café, olhando uma pintura da rua da União (no Recife, onde morou na infância); mais tarde, escrevendo à máquina ainda deitado na cama; atendendo o telefone; vestindo-se e saindo de casa para comprar o jornal. No filme, vemos Bandeira já na rua, caminhando na direção de um mercadinho para comprar leite (em uma sequência entrecortada por imagens da cidade, janelas de prédios, gradis) – para depois voltar à casa e recompor nela seu dia. Alguns anos depois, Joaquim Pedro disse por que não quis começar o filme com o poeta acordando, no que se arrependeu, pois “ainda não conhecia a força do ator e tive medo de abrir o filme com o despertar do poeta. Acho que não há nada mais difícil para um ator do que uma cena em que ele está dormindo e acorda, ou uma cena em que boceja” (*Diário de Notícias*, 17 abr. 1966 *apud* ARAÚJO, 2013, p. 65). Nesse mesmo artigo, há uma descrição do cineasta, em tom de crônica, em que ele narra um episódio do filme envolvendo a risada característica do poeta:

¹⁹ No original: “El recuerdo como ‘documento’ cumple con la objetivación de la prueba que certifica lo acontecido, pero no impide que lo ‘documental’ se agote en la monoreferencialidad del hecho o de la descripción”.

A partir dessa alegria, segundo o roteiro, é que o poeta tomava impulso para a ascensão a Pasárgada, no fim do filme. Fizemos um ensaio. Manuel riu sem vontade. No segundo e terceiro ensaios o ator se irritava cada vez mais, quando ria. Experimentamos então o estímulo real. Manuel telefonou a um amigo, Dante Milano, se não me engano, para pedir que ele lhe telefonasse de volta, mas o Dante não estava. Quando começamos a procurar outro amigo, no caderninho de telefones do poeta, ele perdeu a paciência. Mandou rodar a câmera, atendeu o telefone que não tinha tocado, perguntou quem estava falando e ao ouvir a risada imaginária deu a risada, mais alegre e espontânea do que nunca. (*Diário de Notícias*, 17 abr. 1966 *apud* ARAÚJO, 2013, p. 65)

Os poemas escolhidos de Bandeira que pontuam o filme têm como marca comum a falta, a ausência, encaradas ao modo desse episódio em relação à risada do poeta: com humor. O tema que os une não é, assim, um valor negativo: a melancólica falta ali é entendida como uma atitude positiva diante do mundo – viés pelo qual, a propósito, exploraremos as análises dos filmes de Joaquim Pedro nesse trabalho. Afinal, como afirma um dos versos de Manuel Bandeira do poema “Testamento”, “o que não tenho e desejo é o que melhor me enriquece”.

Sobre esse diálogo entre os poemas e as imagens no curta, a poeta Ana Cristina César faz uma reflexão em *Literatura não é documento*:

Poemas ou versos que não fazem apanhado, analogia ou representatividade, mas apontam para um determinado ponto de vista, para a opção de um ângulo. Leia-se “Belo, belo”, “Testamento” e “Vou-me embora para Pasárgada”, ali sobre as imagens ensaiadas pelo ator Bandeira a representar um personagem solitário mas não depressivo; o que se configura são as margens de uma leitura que insiste em certos signos: o não ter, a falta, o obstáculo, o jogo da falta e do desejo, a consciência da inacessibilidade, sem que esses signos precisem ser “ensinados” a um branco espectador. Um certo Bandeira: uma certa representação de certa marca de sua poesia. (CÉSAR, 1980, p. 49)

Tanto *O mestre de Apipucos* quanto *O poeta do castelo* apresentam um rigoroso trabalho de continuidade, mas que se encadeiam de modo diferente: no filme sobre Gilberto

Freyre essa continuidade é bem marcada, pois construída por ações que não escondem a encenação, como no plano em que o sociólogo passa a mão na barriga na praia, em uma alusão ao almoço que o espera. Nesses encadeamentos “causa/efeito”, o filme se aproxima de uma lógica dos filmes silenciosos, ao passo que em *O poeta do castelo* esse encadeamento se faz em um olhar dirigido a ações banais, em uma tônica “neorrealista” – como quando Bandeira ferve seu leite em uma panelinha de alumínio, acendendo o fogão com um fósforo e um sopro. Resultando em uma encenação mais “histriônica”, de *O mestre de Apipucos*, Paulo Emílio Salles Gomes chegou mesmo a dizer que Freyre era um “canastrão desfrutável” (LAWSON, 1967, p. 323). Nem o sociólogo, nem Madalena Freyre, sua viúva, teriam gostado do resultado. Rodrigo Luiz, o irmão de Joaquim, sobre o filme e a reação de Freyre, conta:

Gilberto Freyre, segundo o Joaquim me contou – ele foi a Recife fazer esse documentário –, chamava a mulher e dizia: “Madalena, ponha as pratas na mesa, ponha aquela louça não sei da onde”. Então ficou um contraste [em relação a *O poeta do castelo*] que o Gilberto depois sentiu e ficou meio aborrecido. Até o meu pai falou isso: “O Gilberto não gostou”. (ARAÚJO, 2013, p. 67)

De seus curtas de estreia, ficam as pistas deixadas pelas escolhas de duas figuras-síntese dos anos 1920 e 1930 – claramente opostas, mas complementares –, que traduziram, cada um a seu modo, o que era aquele mundo sobre o qual moviam suas penas. A poesia e a sociologia lado a lado, cada uma com sua linguagem específica na tentativa de nomear os objetos, as relações entre os homens e o estado de coisas, seria uma ênfase presente nos trabalhos posteriores do cineasta. A prosa barroca e marcada do mestre de apipucos, conjugada à sutileza, ao rigor e ao humor melancólico do poeta do castelo, impregnariam o cineasta inevitavelmente.

*

O primeiro longa de Joaquim Pedro, *Garrincha, alegria do povo*,²⁰ de 1963, é um documentário sobre o futebol como fenômeno social. Nele, interessava ao cineasta trabalhar o *cinéma-verité*, no qual a dramatização deve ser evitada, na busca de uma ordem “intrinsecamente cinematográfica para imagens colhidas em simples reportagem”.²¹ Dentro dessa perspectiva, Joaquim escolhe o futebol e escolhe Garrincha como temas, no que teria resultado, segundo o cineasta, em um filme não “afinado com a realidade”:

Quando fiz *Garrincha*, fiz uma experiência na linha que eu trazia dos irmãos Maysles, de cinema direto. Eu já estava preocupado com a realidade, querendo uma captação direta, então arranjei esse negócio de estudar com eles para tentar fazer um filme diretamente afinado com a realidade. Não consegui. Por inadequação minha com o tema não consegui fazer um filme de cinema direto. Ficou muito mais um filme de montagem, de edição de material de arquivo (...).²²

Interessante pensar nesse seu depoimento, em que a experiência da montagem teve papel fundamental no trabalho sobre o material de captação direta. Talvez a realidade ali filmada, a qual o cineasta se refere, seja mesmo outra em relação à que o filme reconstrói, mas não mais “real” do que essa. O depoimento de Nelson Rodrigues para *O Globo*, nesse sentido, ilustra bem esse senso de realidade obtido pela lida com os materiais filmados, que não os lê de modo distante, acadêmico – ou, como Nelson mesmo diz, com a “idiotia da objetividade”:

Amigos, eu vivo a dizer que o homem é muito mais da ficção do que da vida, e repito: – a vida real é imprópria para o ser humano. No fundo, qualquer um de nós gostaria de ser personagem de romance, de ópera, de drama, de fotonovela.

(...)

²⁰ *Garrincha, alegria do povo*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1963 / P&B / 58 min.

²¹ Trecho de depoimento de Plínio Sússekkind Rocha no encarte do DVD do filme *Garrincha, alegria do povo*, pela Filmes do Serro.

²² Trecho de depoimento de Joaquim Pedro de Andrade no encarte do DVD do filme *Garrincha, alegria do povo*, pela Filmes do Serro.

O Joaquim Pedro é sensível demais, inteligente demais, delirante demais para ser sociólogo. Quer ele queira, quer não, jamais será um idiota da objetividade.

(...)

Se me perguntarem o que me impressionou mais na fita, eu diria: – as caras. Com a meticulosa, obsessiva paciência de um Proust visual, o Joaquim Pedro andou catando, no Maracanã, as reações fisionômicas da torcida. No ser humano, só a cara importa e o resto é paisagem. E na fita, o que vemos é a máscara humana na sua infinita variedade. Uma coisa vos digo: – não há Nápoles, não há rio, ou mar, ou Via Láctea, ou aurora, ou poente que seja tão patético como as caras desdentadas que o Joaquim descobriu. E lá reencontramos o Garrinha fidedigno. Eu sempre digo que o Mané é tão da terra como os camaleões, como os preás. E se fosse possível uma plateia de preás e de camaleões, os bichos haviam de aplaudir de pé o filme e pedir bis como na ópera.²³

Realizado três anos antes de *Garrincha, alegria do povo, Couro de gato*, curta-metragem²⁴ que integra o longa *Cinco vezes favela* (filme emblemático do Cinema Novo), segue uma lógica parecida. Nele, o cineasta volta seu olhar para os meninos da favela que descem o morro: entre os muitos expedientes que fazem para sobreviver, eles caçam gatos para que sejam usados como matéria-prima em tamborins. Em um movimento que parte do coletivo para o individual, na narrativa acompanhamos alguns garotos que, nessa caçada, precisam lidar com a confusão que geram. Um deles, que consegue fugir com o gato que roubou, é aquele que seguimos até o fim – e sua experiência doída acaba por iluminar as anteriores, vistas em conjunto.

Entre documentário e ficção, o curta mescla um elenco formado por atores profissionais, como Milton Gonçalves e Claudio Correia, mas também os próprios meninos da favela. O resultado é um filme cujo realismo não estaria “neste ou naquele recurso técnico ou artístico, mas sim na atitude social do artista para com a história que tem a contar”; palavras de Alex Viany.²⁵

Em outubro de 1961, na “Homenagem ao cinema brasileiro” promovida pela VI

²³ Publicado originalmente na coluna “À sombra das chuteiras imortais”, em *O Globo*, 19 jun. 1963. Pode ser lido integralmente no site da Revista Contracampo: <http://www.contracampo.com.br/85/artnelsonrodrigues.htm>, acessado em 9 mai., 2018.

²⁴ *Couro de gato*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1960 / P&B / 13 min.

²⁵ *Apud* Mariarosaria Fabris. In: *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994, p. 66.

Bienal de São Paulo, *Couro de gato* foi exibido pela primeira vez no país. Os filmes apresentados (*O mestre de Apipucos*, *O poeta do castelo*, *Arraial do Cabo*²⁶ e *Aruanda*²⁷ entre eles), mais os debates, transformaram o evento em um dos marcos desse primeiro tempo do Cinema Novo. Paulo Emilio Salles Gomes, em carta a Sérgio Lima, funcionário da Cinemateca que estava na França, fala do evento, pontuando sobretudo sua impressão sobre o curta de Joaquim Pedro: “As maquinações Gustavo, Glauber, Jean-Claude, Saraceni, não sei se você também está nisso, obtendo grandes resultados. Fala-se muito que explodem rancores e flores. A flor maior, e que por si só justificaria toda a onda, é *Couro de gato*” (ARAÚJO, 2013, p. 103). Sobre sua exibição em agosto de 1962, realizado separadamente de *Cinco vezes favela* (mas junto com *Arraial do cabo*, de Paulo César Saraceni), na Semana do Cinema Novo Brasileiro, em Florianópolis, Paulo Emilio diria que:

Numa das sessões, *Couro de gato* foi projetado sem solução de continuidade após *Arraial do Cabo*. A tempestade de aplausos que recebeu a fita de Paulo César Saraceni prolongou-se durante toda a apresentação dos letreiros da obra de Joaquim Pedro de Andrade, já vista na véspera. Houve um momento em que o entusiasmo era simultaneamente dirigido à fita que se tinha visto e àquela que se ia rever. É como se o público tivesse vislumbrado agudamente através de filmes totalmente diversos pela temática, inspiração e estilo, a unidade misteriosa de um fato novo. (GOMES, 1982, p. 410)

Na realização de *Couro de gato*, Joaquim Pedro trabalhou de modo bastante próximo a procedimentos e concepções do neorealismo italiano, dialogando com Nelson Pereira dos Santos e seu primeiro longa-metragem, *Rio, 40 graus*.²⁸ Para Sylvia Bahiense, que o entrevistou em um programa para a TV Cultura, Joaquim reflete sobre o projeto de Nelson Pereira e seu lugar naquele momento do cinema brasileiro:

Ele soltou realmente as câmeras na rua. Não quis maquiagem a realidade

²⁶ *Arraial do cabo*. Direção: Mário Carneiro; Paulo César Saraceni. 1959 / P&B / 17 min.

²⁷ *Aruanda*. Linduarte Noronha. 1960 / P&B / 20 min.

²⁸ *Rio, 40 graus*. Direção: Nelson Pereira dos Santos. 1955 / P&B / 100 min.

brasileira, nem montar a realidade brasileira de uma maneira que iria deformá-la, que apresentasse uma visão menos verdadeira dessa realidade. Procurou temas, procurou um tipo de gente [...] virou as câmeras para os problemas do povo – do que a gente considerava que eram os problemas do povo brasileiro –, no Rio de Janeiro, em cenários naturais, fugindo do estúdio. Tinha esse outro tipo de preocupação, de transformação. Você sentia nitidamente que ele estava levantando ali problemas sérios que o país tinha que resolver, que afligiam o país e que não apareciam nos filmes brasileiros até então. (Transcrição da entrevista dada a Sylvia Bahiense, registrada em *Luzes, Câmera*, de 1976)

A câmera voltada para os excluídos da sociedade é uma tônica comum a *Rio, 40 graus* e a *Couro de gato*. A diferença é que, enquanto Nelson Pereira dos Santos individualiza suas personagens desde o início, criando um ambiente ficcional claro, em *Couro de gato*, há um prólogo que imprime um tom mais documental ao filme – que, como pontuamos, vai ao encontro de um movimento do curta, do geral ao particular, em que a experiência de um menino acaba redimensionando as demais. As experiências dos garotos no início do filme não são particularizadas, funcionando como uma espécie de amostra da vida na infância dessas crianças, que precisam crescer antes de seus corpos para sobreviver.

*

Nos filmes de Joaquim Pedro de Andrade, como veremos, é trabalhado em algum grau, e sempre de forma criptografada, o dado de embaralhamento entre documento e ficção. Revelada como construção de um sentido da realidade, a ficção, em seus trabalhos, não se encontra jamais apartada do real. Até o fim, o cineasta refletirá sobre isso: do projeto de *Casa-grande, senzala & cia.*, Joaquim falou dessa conjunção que se estabelecia como procedimento:

Esse é um filme raro na minha obra, porque é feito de encomenda. Mas nem por isso, e apesar de ser um assunto histórico, ele deixa de ser autoral. É um trabalho grande, do qual fui encarregado pelo produtor Marcelo França em

julho de 86, faz quase um ano. Desde então viajamos, pesquisamos, escrevemos o roteiro, fomos para a Europa em busca de parceiros para uma co-produção internacional, uma vez que o filme trata da formação da civilização brasileira, se pode se chamar assim. Temos aí um painel grande, que percorre o período que vai de 1500 a 1635 – o roteiro é todo baseado em fatos históricos, mas com um tratamento ficcional –, e a ideia foi colocar em interação os grupos étnicos e políticos que realmente participaram daquela espécie de caldo de cultura com seus confrontos, alianças, guerras, que culminaram na invasão holandesa em Olinda, onde nós encerramos o filme. (GALANO, 2003, p. 252)

Mais um comentário sobre essa sua empreitada final, infelizmente inacabada: o “cia.” incorporado ao título de Freyre marca uma importante diferença em relação ao livro. Centrado na relação entre senhores e escravos e na descrição da família patriarcal brasileira, *Casa-grande & senzala* acaba concentrando em notas, ou seja, de modo marginal, movimentos históricos importantes do período, como o Quilombo de Palmares, por exemplo. Com efeito, Gilberto Freyre realiza uma espécie de “apologia da civilização luso-tropical”, como afirma Lilia Schwarcz no artigo “Complexo de Zé Carioca. Notas sobre uma identidade mestiça e malandra”.²⁹ A civilização simbiótica por ele expressa congregaria de forma sincrética e feliz negros, índios e brancos, sem qualquer segregação – no que ele pontua como um efeito da estratégia lusitana, “bastante original”, de adaptar a civilização europeia à terra nova. De encontro a essa tese, Joaquim Pedro, em sua adaptação, foge de qualquer visão “adocicada” da escravidão. Interessava-lhe a antropofagia oswaldiana e certo canibalismo vital no qual a luta entre índios, negros e portugueses não fosse amenizada.

Lúcio Costa, depois de ler o roteiro, escreveu uma carta a Joaquim em que diz que o texto do filme estava tão bem estruturado que dispensava “complementação visual”. E arrematou, usando uma das frases finais do roteiro: “Oxalá, em breve, tenhamos-los comido todos” (GALANO, 2003, p. 234-5).

O projeto deste filme uma vez mais, como se verifica em seus trabalhos anteriores, intentava mirar o tecido violento de nossa formação social, dentro da qual não há conciliação possível. Se em Freyre “a formação brasileira tem sido [...] um processo de equilíbrio de

²⁹ Link para artigo: http://www.anpocs.org.br/porta/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm, acessado em 28 jun., 2018.

antagonismos” (FREYRE, 1975, p. 53), nos filmes de Joaquim não parece haver lugar para harmonia. Ou seja, os retratos de país que se constroem em seus trabalhos acabam por centrar-se na questão da ideia de nação rompida, fragmentada, resultado de um doloroso processo de formação do país, sempre pautado pela violência. O letreiro final do filme que não aconteceu teria revelado, uma vez mais, essa sua mira:

Nesse dia de 1635, os holandeses iniciaram a ocupação da província brasileira de Pernambuco, onde ficaram trinta anos até serem expulsos.

Antes e depois, desde 1500, colonizadores nacionais e estrangeiros vêm se sucedendo no Brasil.

Oxalá, em breve, tenhamos-los comido todos. (GALANO, 2003, p. 187)

Há nesse excerto – como em todos os seus filmes – pistas do tempo em que se filma, que restará sempre como um vestígio do presente a quem quer que o assista, em qualquer época. Essas pistas do presente têm o poder de modificar o passado, de reinventá-lo, pois dirigem um olhar para o *agora* com a mesma força com que olha para trás. É como se nessa articulação o roteiro se perguntasse, nos devolvendo a questão: “como narrar com os pés fincados nesse *tempo de agora*?”. No letreiro destacado, a pergunta aparece submersa na segunda frase: “(...) desde 1500, os colonizadores nacionais e estrangeiros vêm se sucedendo no Brasil”. Posta no presente do indicativo, o período em destaque parece indicar um tempo que não passou (ou ainda, um tempo que não cessa de passar, repetidamente).

*

Quase trinta anos após seus primeiros curtas, em sua última entrevista, Joaquim Pedro de Andrade falou sobre fazer filmes. Em 1981, depois de lançar *O homem do pau-brasil*,³⁰

³⁰ *O homem do pau-brasil*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1981 / cor / 107 min.

longa-metragem em que parte da integração entre vida e obra de Oswald de Andrade para criar um filme histórico-literário, ele se recolheu – em certa medida para preparar novos projetos, que não chegaram a ser realizados, mas também pela incompreensão que cercou esse seu último filme. Ao pensar sobre o cinema que faz, nessa entrevista final ele diz menos de um lugar de “representante”, de “emissário” de uma imagem do país, do que expõe uma inquietação, uma insistência em falar do Brasil, focando-o como seu centro de interesse.³¹

O cinema que faço é a minha visão comentada e inventada a partir do real do mundo que a gente vive. E esta minha visão é quase sempre meio cruel e o humor é cáustico. É neste humor que acho graça. [...] Meus filmes tratam das relações entre pessoas e, frequentemente, estas relações não são das mais agradáveis, sinceras e honestas do mundo. Faço filmes sobre a patifaria, a safadeza. Só sei fazer cinema no Brasil, só sei falar de Brasil, só me interessa o Brasil.

Interessado no Brasil, o cinema de Joaquim Pedro chama atenção por sua tentativa em desvelar camadas perturbadoras de nossa sociedade, no que nos parece um desejo de atingir sua estrutura, contraditória, autoritária e violenta. Esse parece ter sido o projeto do cineasta que, até o fim da vida, dirigiu seu olhar a um país que se dobra muito pouco sobre suas próprias memórias – em geral encobertas por narrativas que apresentam soluções imaginárias a conflitos não resolvidos no plano da realidade. O que se verifica em seus filmes é um confronto desses termos; neles, o ruído, a fragmentação, a narrativa dentro da narrativa, ao modo de *mises en abyme* (características que, mais adiante, analisaremos como um olhar melancólico ao país) parecem ser uma tentativa de reconstituir essa memória (ou esse país) que escapa, dentro da qual não há propriamente espaço para harmonização.

Sobre *O homem do pau-brasil*, entre outras coisas, a crítica na época teria dito que o filme era “excessivo”. Sua resposta, em um artigo para a *Folha de S. Paulo* em março de 1982, pontua esse confronto, esse enfrentamento com a forma – que se deseja imperfeita, feita de arestas: “Nele [no filme] tem muito que vale a pena ouvir. É defeito, mas também

³¹ Entrevista dada a Teresa Cristina Rodrigues para o jornal *O Globo*, 12 set. 1988. Retirada do site http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_5.asp, acessado em 10 out., 2016.

qualidade. Se coubesse eu ainda botava mais, porque muita coisa engraçada ficou de fora. Prefiro que fique pior, para ficar melhor, se é que me entendem” (*apud* BENTES, 1996, p. 114).

A morte prematura, no entanto, aos 56 anos, interrompeu o retorno de Joaquim ao *set* para mais uma vez, e com essa premissa, reinterpretar o Brasil – enfrentando-o, desta vez, pelo mito da formação da civilização brasileira criada pelo “mestre de Apipucos”.

Seu investimento sobre esse projeto, primeiro longa de encomenda que teria feito, deu-se depois da impossibilidade de filmar *O imponderável Bento contra o crioulo voador* – seu primeiro e único roteiro original, que alude a passagens violentíssimas dos anos da ditadura civil-militar (como a morte do militante político Stuart Angel, filho de Zuzu Angel). Absurda e cruel, essa espécie de fábula que conta a história de Bento, o imponderável novo santo, é cravada com “o improvável dotado de verossimilhança” – como pontua Carlos Augusto Calil no prefácio à edição publicada poucos anos após seu falecimento, em 1990. (ANDRADE, 1990, p. 8).

Impiedosamente revelador do caráter violento do país, o roteiro tem como pano de fundo Brasília – cidade sobre a qual Joaquim realizara, em 1967, o filme *Brasília, contradições de uma cidade nova*.³²

*

Nesse seu filme sobre Brasília, as ideias de novo e de modernização, aceleradas no Brasil desde os anos 1950 e marcando a passagem quase brutal do rural ao urbano no projeto de integração nacional, são revistas. Brasília, essa espécie de monumento ao moderno, utopia do novo, nasce em crise, pois se faz sobre os muitos deserdados da terra espalhados pelos canteiros de obra ao redor da “para sempre nova” cidade. Eis um verdadeiro “projeto de nação forjado no concreto”, nas palavras de Ivana Bentes (BENTES, 1992, p. 102).

³² *Brasília, contradições de uma cidade nova*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1967 / cor / 23 min.

Encomendado pela Olivetti, o filme, no entanto, jamais seria lançado.

Seu olhar arguto para a cidade no documentário acabaria desagradando os patrocinadores e o filme foi engavetado. Jean-Claude Bernardet, co-roteirista e assistente de direção do projeto, recorda de alguns dos episódios que envolveram a primeira projeção do documentário, cujo roteiro parte de um olhar sobre o Plano-Piloto, para então revelar o debacle da utopia do projeto original de Brasília – que transformava-se, gradativa e irremediavelmente, em uma grande cidade tipicamente latino-americana, marcada pela desigualdade e com um núcleo urbano cercado por favelas.

A projeção ocorreu, se minha memória não falha, nos estúdios da Vera Cruz. E foi uma catástrofe. Acredito que Edla van Steen³³ estava presente à projeção, mas a chefia do departamento de publicidade tinha mudado e sua política cultural também. Os novos responsáveis ficaram irritadíssimos com o filme e disseram a Joaquim que qualquer problema com o governo devia ser evitado, fim de conversa. Falamos da hipótese das duas versões, eles não estavam a par e não queriam saber. [...] Tentamos argumentar com o que nos tinha dito a antiga chefia do departamento, nada feito. Na saída, com muita discrição, alguém, acredito que Edla, elogiou a ferina ironia de Joaquim ao comentar a valsa dos passarinhos que incide sobre o plano de Castello Branco e Costa e Silva.³⁴

Joaquim Pedro, recorda Bernardet, teria ainda um trunfo para tentar finalizar o documentário: falar com Niemeyer e pedir uma carta de apoio. O filme, no entanto, acabara também desagradando o arquiteto, que se recusou a colaborar. “Anos depois, Joaquim me contou ter encontrado Niemeyer numa reunião mundana, em meados dos anos 1970”, conta Bernardet, “e então ele concordou com a posição do filme”.³⁵ *Vocês tinham razão*, Niemeyer

³³ A Olivetti havia convidado Joaquim Pedro a realizar o filme sobre a cidade de Brasília. As primeiras reuniões com o departamento de publicidade da empresa foram entre Joaquim, Bernardet e Edla van Steen, na qual acordou-se que os realizadores teriam toda liberdade para abordar o tema, contanto que o roteiro fosse previamente enviado à Itália. Nessa espécie de arguição, eles seguiram com o projeto do filme, ainda que receosos com a repressão – Edla e seus colegas então sugeriram que o filme tivesse duas versões, uma para a Itália, outra para o Brasil. No entanto, quando o material ficou pronto, a chefia do departamento de publicidade mudou completamente, gerando o imbróglie descrito por Bernardet.

³⁴ Depoimento de Jean Claude Bernardet sobre o filme *Brasília, contradições de uma cidade nova*, de que foi co-roteirista, produtor e assistente de direção. Esse depoimento é parte do encarte do DVD de *Macunaíma*, pela Filmes do Serro, que lançou toda a obra de Joaquim. No bônus do DVD, há o documentário restaurado.

³⁵ O depoimento é parte do encarte do DVD de *Macunaíma*, pela Filmes do Serro.

teria dito a Joaquim. Mas era tarde. Em um gesto final, o cineasta ainda conseguiu aprontar uma cópia para o Festival de Brasília; após sua exibição, entretanto, ela foi prontamente retirada da cabine. No dia seguinte, Joaquim teria sido procurado por alguém que o preveniu de não mostrar o filme à censura, “pois não obteria o certificado e poderia haver consequências mais graves”,³⁶ lembra Bernardet – e a cópia acabou sendo depositada na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O filme nunca foi lançado comercialmente. Restaurado a partir de cópias descoradas muitos anos depois, em 2004, o negativo original nunca foi localizado. Em seus créditos finais, diz-se que possivelmente o original foi “descartado por seus patrocinadores, descontentes com o conteúdo político do filme”. Dele, transcrevemos um trecho narrado por Ferreira Gullar, que pontua seu teor crítico:

A construção de Brasília decorreu da necessidade de conquistar e desenvolver o interior do país e representa um salto sobre o seu processo natural de desenvolvimento socioeconômico. A nova capital foi imaginada pelos políticos brasileiros há mais de um século não apenas como a sede de um governo que se manteria distante da pressão popular, mas como centro de integração nacional e centro viário da América do Sul. Brasília foi a grande oportunidade que se abriu à arquitetura brasileira: uma cidade inteira a ser feita desde o começo dentro da mais moderna técnica urbanística e com total liberdade imaginativa. Ao expelir de seu seio os homens humildes que a construíram, e os que a ela ainda hoje acorrem, Brasília encarna o conflito básico da arte brasileira, fora do alcance da maioria do povo. O plano dos arquitetos propôs uma cidade justa, sem discriminações sociais. Mas à medida que o plano se tornava realidade, os problemas cresciam para além das fronteiras urbanas em que se procurava manter. Na verdade, são problemas nacionais. De todas as cidades brasileiras, que nesta, generosamente concebida, se relevam com insuportável clareza. É preciso mudar essa realidade, para que no rosto do povo se descubra quanto uma cidade pode ser bela.³⁷

*

³⁶ O depoimento é parte do encarte do DVD de *Macunaíma*, pela Filmes do Serro.

³⁷ Transcrição de narração do filme *Brasília, contradições de uma cidade nova*, bônus que integra o DVD *Macunaíma*, pela Filmes do Serro.

Nesse mesmo ano, 1967, Joaquim Pedro produziu, com financiamento alemão, o filme *Cinema Novo*,³⁸ em que igualmente expõe, n'outra chave, um lugar problemático da crença no moderno, sempre atravessado por problemas. No filme, o movimento constitui-se altamente criativo e efervescente, mas esbarra na falta de condições adequadas para a produção no país. Nele, podemos ver Glauber Rocha lendo o roteiro de *Terra em Transe* pela primeira vez com seus atores; Nelson Pereira dos Santos filma *El Justiceiro* e Domingos de Oliveira está às voltas com a conclusão de *Todas as mulheres do mundo*. Leon Hirszman e Vinícius de Moraes trabalham no roteiro de *Garota de Ipanema*. Fragmentos de uma estética que precisaria ser inventada diante da falta de estrutura cinematográfica no país aparece entre essas imagens.

Assim, tanto *Cinema Novo*, quanto *Brasília, contradições de uma cidade nova*, parecem figurar uma espécie de experiência das transformações estéticas e temáticas que teriam lugar no Brasil notadamente a partir de 1968 e que passariam a marcar a obra de Joaquim. *Macunaíma*³⁹ seria seu próximo filme e aprofundaria algumas das questões ali postas.

*

Sobre a conjunção livros e filmes, Joaquim Pedro marcou uma posição clara – a subversão em relação ao material tido como ponto de partida, como procedimento de criação. Na entrevista dada a Sylvie Pierre em 1984, ele afirma um desejo, em relação à literatura, de escapar

(...) dessa espécie de classicismo museologista, indo um pouco na contramão dos livros. Eu não faço os livros exatamente, diretamente. Em geral, os livros que me interessam para fazer filmes são livros que todos acham difíceis de dirigir, de transformá-los em filme. [...] Se você quiser

³⁸ *Cinema Novo*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1967 / P&B / 30 min.

³⁹ *Macunaíma*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1969 / cor / 105 min.

fazer um filme sobre ele, o filme precisa necessariamente ter uma forma nova. É preciso encontrar uma forma de fazê-lo que não corresponde à forma literária do livro.⁴⁰

Desta forma, mais do que uma releitura do livro de Mário de Andrade, o filme *Macunaíma*, de 1969, pode ser considerado como um olhar crítico ao processo de modernização no país que, com o “milagre econômico” iniciado em 1967, parece encontrar seu clímax. No filme, a personagem central transita do interior rural ao ambiente urbano, assimilando sua modernidade – em uma trajetória que termina no interior do país, quando é devorado por Iara, no fundo de um lago. Submerso, de sua camisa verde resta apenas uma mancha de sangue, no que poderia ser uma referência à crença de toda uma geração na superação do país recôndito, arcaico, popular. A polaridade primitivo-civilizado, que se apresenta fortemente no documentário sobre Brasília, volta aqui ao centro da discussão pela vida desse herói sem caráter, que põe em xeque uma ideia unívoca de brasileiro. “Macunaíma se desenha como figura sincrética a desfiar uma identidade que se reporta ao ‘brasileiro’ e seu modo de inserção na sociedade moderna, a relação com a técnica e a consciência política”, afirma Ismail Xavier, em *Alegorias do subdesenvolvimento* (XAVIER, 2012, p. 232). Ser coletivo que é, migrando de um espaço a outro dentro de um país de fronteiras abissais – e refazendo-se necessariamente a cada passo dado –, a figura (e a trajetória) de Macunaíma diz respeito não apenas a nosso processo de miscigenação, mas também às cicatrizes do processo de colonização e de expansão econômica, cujas migrações deixaram vestígios traumáticos em nossa topografia. Sinalizando o arcaico que teima em sobreviver no mundo que se reconstrói com vistas ao moderno, Macunaíma chega na cidade não para cumprir um ciclo de busca e recuperação do talismã de Ci, a “mãe do mato”, como no livro de Mário de Andrade. Em vez disso, sua errância, sem um propósito definido (e sem a tradição romanesca da busca), acaba recebendo um tratamento dado às migrações do homem do campo tal como vinha sendo trabalhado pelo Cinema Novo (e que aparece muito claramente em seu documentário sobre Brasília). Chegando ao espaço urbano em um pau de arara, Macunaíma e seus irmãos integram a cota dos desterrados na periferia da metrópole, conjugando relações que dão a ver as dinâmicas sociais que se estabeleciam no país a partir

⁴⁰ Transcrição da entrevista dada a Sylvie Pierre, registrada em *L'arc et la fleche / O arco e a flecha*, filmada por Georges Ulmann na França, fev.1984.

da ideia da nova modernização. Essa alteração importante em relação ao livro, que parece responder a inquietações que já estão em seus filmes anteriores, revela motivos “[...] diretamente relacionados com questões do anos 60, em particular as vicissitudes da consciência política e do engajamento no contexto da nova modernização, sob o regime militar” (XAVIER, 2012, p. 236-7).

Fazendo a crítica a pressupostos modernistas, esse filme foi montado no ano da morte de seu pai, Rodrigo Mello Franco de Andrade – que tinha justamente feito parte da geração que, com Mário de Andrade, havia participado da aventura modernista literária que lançaria os fundamentos sobre a importância da defesa do patrimônio artístico e histórico nacional. A relação de Joaquim Pedro com o modernismo brasileiro vinha de casa: com Mário de Andrade e Gustavo Capanema, seu pai havia criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, no final da década de 1930.

Importante figura de sua formação intelectual, Rodrigo Mello Franco de Andrade havia lido muitas vezes o roteiro do filme. “Cuidado com o rocambole!”⁴¹ era a advertência célebre do pai, que aparecia muitas vezes por sobre a máquina de escrever de Joaquim, enquanto ele escrevia o roteiro de *Macunaíma*. Ivana Bentes, no livro *Joaquim Pedro de Andrade, a revolução intimista*, descreve essa relação:

[...] Escrevia à noite, e o pai, Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade, lia o texto de manhã e opinava. Estávamos em 1968. Eram os “verdes negros anos” da ditadura e do tropicalismo. O recado do pai, escrito em letras vermelhas, pedindo cautela no estilo, deixava Joaquim Pedro inibido por uns dois dias. Afinal, Rodrigo Mello Franco de Andrade era o “guardião do tesouro modernista”. Os manuscritos de Mário de Andrade estavam com ele, e *Macunaíma* era o livro de toda uma geração, “o que todos queriam filmar”, conta o fotógrafo Mário Carneiro. (BENTES, 1996, p. 3)

Esse filme foi certamente a produção mais bem-sucedida (e a mais vista) da

⁴¹ Em uma declaração de Mário Carneiro para a *Folha de S.Paulo* em 2 maio, 1995 o famoso “cuidado com o rocambole” de Rodrigo Franco de Andrade referia-se ao roteiro de *O padre e a moça*. No livro de Luciana Corrêa de Araújo há o trecho que se refere a esse primeiro longa de Joaquim – fica então a dúvida sobre a que filme seu pai se referia quando pedia ao filho que fosse comedido. (Cf. ARAÚJO, 2013, p. 184)

filmografia do cineasta, já que concilia discurso crítico e sucesso de público, projeto desde sempre desejado pelo Cinema Novo. Seu filme seguinte, lançado três anos depois – *Os inconfidentes* –, em que faz a reflexão sobre discursos históricos, tanto em relação a episódios do passado, quanto à história da ditadura civil-militar naqueles anos que corriam, seria dedicado a “Rodrigo M. F. de Mello, com muito amor”.

*

É preciso lembrar que em seu primeiro longa-metragem de ficção, *O padre e a moça*,⁴² já se operava a tensão mencionada entre o arcaico e o moderno. Lançado em 1965 (sua produção fora iniciada no fim de 1964), o filme parte do poema quase homônimo de Carlos Drummond de Andrade, “O padre, a moça” (que abre a seção “Ato”, do livro *Lição de coisas*, de 1962). Insurgente ao poema, mais dinâmico que o filme, *O padre e a moça* trabalha na chave do silêncio e do imobilismo. Se nele o moderno figura nos corpos do padre e da moça (sobretudo nela, que parece clamar – ainda que calada – por um gesto de salvação vindo de fora, que a arranque daquele imobilismo), o arcaico persiste na estrutura do espaço e das relações humanas: na arquitetura do casarão, nas pedras das montanhas da cidade esquecida no tempo, na hierarquia que ainda mantém um homem, branco, mais velho, autoritário, no comando das vidas locais. A fotografia em preto e branco de Mário Carneiro, ligeiramente filtrada, e a predominância dos planos gerais, reforçam a ideia de paralisia e distância entre as personagens daquele mundo parado, no interior de Minas Gerais.

À época em que foi lançado, *O padre e a moça* recebeu severas críticas da direita e da esquerda: além da campanha da Igreja para tirá-lo de cartaz, pois “desmoralizava o clero”, o filme desagradou parte da esquerda progressista – o partido e o CPC não gostaram de ver o povo na figuração, “dócil”. Para eles, o filme representava o povo de modo subserviente, conformado e apático. Conta Mário Carneiro, fotógrafo do filme:

⁴² *O padre e a moça*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1965 / P&B / 90 min.

Foi uma guerra ideológica danada, com o Vianinha, sobretudo, e a turma do CPC. O stalinismo mandava que o povo fosse exaltado, e não mostrado no seu estado de miséria. A aparição daquelas figuras provocou uma reação iracunda do CPC, que culminou num grande bate-boca que eu tive com o Viana, na casa da Nara Leão, em que ele dizia que Joaquim devia ser proibido de fazer cinema, que era um filme contra o povo, um filme de aristocratas, tinha uma visão negativa do povo e tal. (BENTES, 1996, p. 43)

O lugar do cineasta como porta-voz de uma comunidade imaginada (de um povo, um país), no entanto, seria problematizado com o passar dos anos. A própria ideia de povo, de homem brasileiro, seria redimensionada, como já foi dito, em *Macunaíma*, seu filme posterior. Nas reflexões sobre *Casa-grande, senzala & cia.*, Joaquim Pedro pontua esse lugar de porta-voz dentro da ficção, quando diz que naquele roteiro evitou

que personagens fossem líderes de grupos, justamente para que tivessem um tipo de realidade mais contraditória, mais maleável, em vez de ser simplesmente porta-vozes daquelas características ideológicas que unificavam os diferentes grupos nas suas guerras e alianças. (GALANO, 2003, p. 257)

Mas é interessante verificar como essa problematização já parece estar nesse seu primeiro longa – centrada sobretudo na sequência da fuga do casal, cujo fracasso – e pelo modo como é construída sobre imagens conflitantes – traduz uma ideia de indefinição e de falta de rumo que também diz de um lugar de quem filma. Falaremos mais detidamente sobre isso no capítulo dedicado ao filme.

Cerca de trinta anos depois do início das reuniões que deram no movimento do Cinema Novo, Joaquim Pedro diz por que filmar, ao *Libération*, de maneira provocativa:⁴³

Para chatear os imbecis / Para não ser aplaudido depois de sequências dó-de-peito / Para viver à beira do abismo / Para correr o risco de ser desmascarado pelo grande público / Para que conhecidos e desconhecidos se deliciem / Para que os justos e os bons ganhem dinheiro, sobretudo eu mesmo / Porque, de outro jeito, a vida não vale a pena / Para ver e mostrar o nunca visto, o bem e o mal, o feio e o bonito / Porque vi Simão no Deserto / Para insultar os arrogantes e poderosos, quando ficam com cachorros

⁴³ Publicado em *Pourquoi filmez-vous?* | *Libération* | Paris | maio de 1987. Retirado do site <http://www.filmesdoserro.com.br/jpa.asp>, acessado em 10 out., 2016.

dentro d'água no escuro do cinema / Para ser lesado em meus direitos autorais.

A resposta, bem-humorada e ferina, soa como uma espécie de manifesto reflexivo de seus trabalhos, uma trajetória que em breve chegaria ao fim – aquele era o ano de 1987. Nela, Joaquim Pedro se refere a *Simão do deserto* (de 1965, mesmo ano de *O padre e a moça*), média-metragem de Luís Buñuel também feito com poucos recursos e finalizado com cinco rolos de fitas (o cineasta havia dito que com mais um rolo, mais tempo e apoio teria feito uma obra-prima). O filme de Buñuel é uma comédia arguta sobre fanatismo e idolatria: por ser considerado santo, Simão, figura que se priva da convivência com os homens, é tentado pelo próprio diabo. O filme de Buñuel expõe os desejos que se escondem atrás das posturas oficiais, aqui figuradas por Simão, e é “a crítica ferrenha a valores pós modernos que se impõe”, afirma João Mors Cabral à revista digital *Contracampo*.⁴⁴

Interessante pensar nos pontos de contato entre esse filme e *O padre e a moça* – e também entre o filme e o roteiro *O imponderável Bento contra o crioulo voador*, sobre o qual Joaquim já estava se debruçando naquele ano de 1987 (como ele mesmo fala na entrevista com Sylvie Pierre, em *L'arc et la fleche / O arco e a flecha*). Não à toa o filme de Buñuel está ali, em um dos versos dessa espécie de manifesto sobre por que filmar: há nele o tema do homem apartado do mundo regido por Deus, tendo que responder às suas ações; há a tentação figurada por um corpo feminino (em *Simão do deserto*, o demônio é uma mulher, bem como em *O padre e a moça*, de alguma maneira; a moça é a “mula sem cabeça” que leva o padre ao debacle; em *O imponderável Bento contra o crioulo voador*, é a personagem de Taís a figura catalizadora da queda da personagem central). Há, nos filmes, a crítica ao moderno que se impõe. Há, por fim, em todos eles, o “nunca visto, o bem e o mal, o feio e o bonito”, de que também fala Joaquim em seu depoimento.

*

⁴⁴ Link para o site: <http://www.contracampo.com.br/20/simaododeserto.htm>, acessado em 4 mai., 2018.

“O seu silêncio é o grito”,⁴⁵ é a frase de Glauber Rocha sobre *O padre e a moça*. Aquele grito mudo parecia dizer alguma coisa do golpe militar ocorrido no país no ano de 1964. Aquele era também o ano em que nascia Alice, sua primeira filha. Sarah, mãe de Alice, se recorda daqueles anos duros, pontuando o início das perseguições políticas no país – naquele ano, ela mesma sofreria duas denúncias, na Faculdade de Filosofia e na escola secundária em que trabalhava. Respondeu aos processos grávida; em um deles, movido pelo Estado, ficou esperando o resultado até meia-noite depois de depor. Nesse mesmo dia sua bolsa rompeu e Alice nasceu prematura. “Era muito stress. Joaquim ficou nervosíssimo e disse que matava aquele General se alguma coisa acontecesse a mim ou a Alice” (BENTES, 1996, p. 51).

Às vésperas do golpe, ocorre um novo episódio violento envolvendo o cineasta. Na sede da UNE, no Rio de Janeiro, intelectuais e estudantes estavam reunidos – entre eles Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl. Joaquim Pedro e eles, mais Luiz Carlos Saldanha, saem da reunião e combinam de tomar um chope no famoso Restaurante Café Lamas, no bairro do Flamengo. Saraceni conta que os quatro foram andando para o carro do Joaquim quando um carro passou em alta velocidade e metralhou o local onde eles estavam conversando há poucos minutos. “A ideia do chope no Lamas nos tinha salvo” diz Saraceni em seu livro de memórias (*apud* BENTES, 1996, p. 52). “No dia seguinte Flávio Cavalcanti anunciava o golpe”. Jango estava exilado e Castello Branco, no poder.

*

No ano seguinte, em 1965, enquanto finalizava *O padre e a moça*, Joaquim Pedro foi preso por participar de uma manifestação contra a ditadura em frente ao Hotel Glória, onde ocorria a abertura da II Conferência Interamericana Extraordinária, convocada pela OEA – Organização dos Estados Americanos, com a presença de trezentos delegados de dezenove países. Carlos Heitor Cony, que estava ao lado de Joaquim na manifestação, diz que o governo de Castello Branco havia mobilizado grandes esforços para que a conferência fosse

⁴⁵ http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_bio65.asp

realizada no país (marcada antes do golpe de 1964, seu regulamento proibia que fosse realizada em países não democráticos). “Seria a benção da organização de que o Brasil era uma democracia. Os intelectuais então se organizaram para protestar contra aquilo”, afirma o jornalista (*Folha de S. Paulo*, 28 jul. 1996).

Ao lado de Joaquim Pedro e Carlos Heitor Cony estavam Glauber Rocha, Mário Carneiro, Antônio Callado, Flávio Rangel, Jaime Azevedo Rodrigues (embaixador recém-cassado), Márcio Moreira Alves (deputado, primo do cineasta) e Thiago de Mello – que ficariam conhecidos como os “oito do Glória”, apesar de serem nove. E não eram os únicos. Cerca de duzentas pessoas, segundo a imprensa, estavam na manifestação duramente combatida pela polícia. Antes de serem presos, os oito do Glória, muito alinhados e de terno e gravata, abriram uma faixa na qual se lia “Abaixo a Ditadura”, quando Castello Branco chegou. O episódio gerou grande repercussão – e aconteceu em novembro de 1965, um mês depois de baixado o Ato Institucional 2, que prorrogava o mandato de Castello Branco, suprimia as eleições por voto popular direto para a presidência da República e extinguiu os partidos políticos existentes.

O grupo ficou onze dias na prisão, que foram amplamente cobertos pelo *Correio da Manhã*, de quem era redator-chefe justamente Antônio Callado. “De início o grupo permanece incomunicável. Depois passam a ser permitidas trocas de bilhetes (previamente censurados) com parentes, visitas e conversas com advogados. Em seguida, eles voltam a ficar isolados e separados em celas individuais” (ARAÚJO, 2012, p. 197-8). Nomes como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Vinícius de Moraes aparecem nos manifestos contra a prisão divulgados pela imprensa, que incluíram centenas de assinaturas – entre elas a do papa, conseguida por intermédio do cineasta italiano Vittorio De Sica. Após uma semana de prisão, eles foram inqueridos pela polícia militar. Em 28 de novembro foram finalmente libertados, dois dias depois do comentário do ministro da Justiça da época, que afirma que eles teriam sido presos “como arruaceiros, não como intelectuais” (*Correio da Manhã*, 26 nov. 1965).

Ao escrever sobre “os oito do Glória”, Carlos Heitor Cony reflete sobre a criação de três obras a partir daquela experiência: *Terra em transe*, de Glauber Rocha, que escrevia na prisão usando papel de embrulho; *Quarup*, de Antônio Callado, que já tinha seu livro quase pronto quando do episódio e de *Pessach: a travessia*, livro seu, iniciado justamente ali. Não menciona, no entanto, *Os inconfidentes*, que parece ter tido suas bases naquele episódio.

Ivana Bentes descreve a experiência para Joaquim que, na prisão, seguia anotando o que via: presos comuns agrupados, oitenta deles, em uma única cela. Eles, os oito, em outra. Os presos reclamando dos queijos fedidos que a mulher de Márcio Moreira Alves havia trazido. Na época, no entanto, ele não disse nada. Mais tarde teria procurado Mário Carneiro, fotógrafo de *O padre e a moça*, dizendo que os Autos da Inconfidência, “um calhamaço fantástico, com os depoimentos dos presos, arrancados sob tortura”, haviam sido liberados. “Me lembrou a nossa experiência na prisão. Acho que vou fazer um filme sobre isso” (BENTES, 1996, p. 54).

*

“Toda a história da conspiração está vista a partir da cadeia. O que corresponde, aliás, ao ponto de vista de todos os documentos que existem sobre a Inconfidência”, afirma Joaquim Pedro sobre *Os inconfidentes*.⁴⁶ E segue contando como a experiência do clausura naqueles materiais parece interferir inevitavelmente no que resta como documento dessa parte da História do país:

A cadeia interferiu na pessoa dos poetas causando uma virada quase de tipo infantil. (...) É difícil descobrir a verdade na história da Inconfidência Mineira. (...) Nos Autos, a vontade de salvar a pele e o processo deformante do registro feito por um escrivão a ditado do inquisidor, fazem duvidar as informações atribuídas aos presos. Os versos, quando não são feitos para salvar a vida do autor, transfingem a realidade por necessidade poética.⁴⁷

Os documentos que recontam a Inconfidência vista da cadeia no filme são revelados em sua natureza “fraturada”. Restam, desta maneira, como vestígios – restos do que foi, do que pode ter sido – daquele episódio trágico. Essas reminiscências da revolta mineira, rerepresentadas no filme *Os inconfidentes*, parecem também refletir o lugar dos intelectuais no país pós-golpe de 1964, sobretudo diante da derrota de seus projetos de mudança.

⁴⁶ Retirado do encarte do filme (box comemorativo com a coleção completa, pela *Filmes do Serro*) em que há excertos de entrevistas concedidas por Joaquim Pedro de Andrade para o *Jornal do Brasil* (15/4/1972); na *Revista do Brasil* (número especial dedicado ao bicentenário da Inconfidência Mineira) e o texto “Depoimento Especial”, em *O cinema de Joaquim Pedro de Andrade* (publicado em 1/8/1976).

⁴⁷ *Idem*.

*

Realizado sete anos depois das prisões (e quatro anos após o Ato Institucional 5), em 1972, *Os inconfidentes* foi seu terceiro longa-metragem. O ano marcava os 150 anos da independência do país e o filme, misturando em seu roteiro os relatos dos Autos da Devassa contra os acusados de traição à corte portuguesa, poesias de integrantes da conjuração mineira e textos da poeta Cecília Meireles, propunha a reconfiguração de um retrato, feito de ambiguidades, dos líderes da Inconfidência que, antes de chegarem à ação, acabaram sufocados.

Tomás Antônio Gonzaga (Luis Linhares), Alvarenga Peixoto (Carlos Kroeber), Cláudio Manoel da Costa (Fernando Torres) e Bueno Silveira (Paulo César Peréio) costumam seus relatos no filme ora num tecido épico, ora no jogo dramático, revelando o arco trágico que os levou de cidadãos destacados, que se opuseram à derrama de maneira inflamada, a covardes depois de presos pela autoridade colonial. É preciso dizer que nesse arco nenhum deles é poupado – nem mesmo Tiradentes (José Wilker) – de um olhar sobre como essa sociedade se erguia sobre o irreparável: a escravidão.

Essa narrativa em camadas, palimpsésica, que reconta a história dos inconfidentes em Minas Gerais, fala daquele país escravocrata, ainda colônia, mas evocando outro tempo (ou o mesmo), igualmente violento e repressor: os anos de 1970. É importante assinalar que a partir de 1969 a repressão no país endureceu, à medida que se criava a estrutura da máquina de violência orquestrada pelo Estado, como descreve Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling em *Brasil: uma biografia*:

A partir de 1969, a máquina de reprimir tocada pelos militares tornou-se maior e mais sofisticada com a criação, em São Paulo, da Operação Bandeirante (Oban), um organismo misto formado por oficiais das três Forças e por policiais civis e militares, programado para combinar coleta de informações, interrogatório e operações de combate. A Oban foi financiada por empresários paulistas e executivos de empresas multinacionais – Ultragas, Ford, Volkswagen, Supergel, Copersucar – que se reuniram com o então ministro Delfim Netto num encontro organizado pelo banqueiro Gastão Vidigal, dono do Banco Mercantil de São Paulo, e estabeleceram um sistema fixo de contribuições, cuja estrutura e funcionamento são, até hoje, um bem guardado segredo da ditadura. Também serviu de modelo para a criação, em 1970, dos Centros de

Operação e Defesa Interna (Codi) e Destacamentos de Operação Interna (DOI). Os Codi-DOI estavam sob o comando do ministro do Exército, Orlando Geisel, conduziam a maior parte das operações de repressão nas cidades e atuavam sempre em conjunto: os Codi, como unidades de planejamento e coordenação; os DOI, subordinados aos Codi, como seus braços operacionais. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 460)

O filme, de estrutura espiralada, que nunca encontra repouso, acaba operando uma destruição do símbolo dos inconfidentes e da conjuração mineira por dentro da narrativa, de maneira cifrada – ou seja, sob a conjuração e sua dissolução pelo governo colonial, corre outra narrativa, que diz respeito à violência, à repressão e às práticas da tortura instaladas no país ainda no início do governo de Castello Branco e que se espalharia rapidamente pelos anos seguintes. Nessa operação são exibidas, na superfície do filme, um tempo passado e presente *caídos*, alheio a qualquer possibilidade de redenção. A operação do “inquerito sobre o inquerito” por que passam os inconfidentes será investigada no capítulo dedicado ao filme como um campo de disputa de sentidos, em que muitas versões para aquela narrativa são possíveis de ser reconfiguradas.

*

Guerra conjugal,⁴⁸ de 1975, seu longa seguinte, partiu de dezesseis contos de Dalton Trevisan, extraído de seis livros distintos: *Novelas nada exemplares* (1959), *Cemitério de elefantes* (1964), *O vampiro de Curitiba* (1965), *Desastres do amor* (1968), *A guerra conjugal* (1969) e *O rei da terra* (1972). Concentrados em três grupos distintos (um centrado em Nelsinho, outro no Dr. Osiris e o terceiro no casal de idosos Amália e João), as histórias se desenvolvem em montagens intercaladas. Os créditos do filme indicam que as histórias e diálogos são de Dalton Trevisan e que, na roteirização, Joaquim apenas os reconfigurou de modo novo. Por meio do livro *Cinema brasileiro, três olhares*, sabemos que no cotejo filme/texto, o cineasta usou exatamente os diálogos e rubricas contidos nos contos, com

⁴⁸ *Guerra conjugal*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1975 / cor / 88 min.

breves inclusões de quatro ou cinco expressões como “beije”, ou “é pele pura” (e de um diálogo entre as personagens Osíris e Maria, na sequência número dois). Assim, nesse filme Joaquim maneja cenas e falas tomadas dos textos de partida, mas “vestindo-os” com uma *mise-en-scène* que irá, uma vez mais, em um procedimento em palimpsesto, revelar novas camadas de leitura daquele material.

Sobre essas muitos sentidos que se depositam sobre a superfície de seus filmes, Joaquim Pedro já havia feito um importante comentário, destacado a seguir (nele, a fala do cineasta refere-se especificamente a *O padre e a moça*, mas o tomamos para pensarmos também seus filmes posteriores):

Era a tentativa de dar um primeiro plano tradicional, para que ocorresse o processo de comunicação da plateia com o filme. A estória do padre e da moça tinha elementos que poderiam assegurar essa comunicação (...) Portanto, fazia parte do jogo dar essa primeira linha fácil, acessível e mas ou menos tradicional, para que nela o público se apoiasse e, a partir daí, haveria outras harmonias que não fariam falta, essencialmente, a quem atingisse a primeira. Era meu desejo que quem atingisse a primeira estrutura e não percebesse as outras, ficasse satisfeito. Isto garantiria ao filme um trânsito maior e não impediria que ele tivesse significações para mim mais importantes. (AMARAL; GOULART; GRAÇA, 1997, p. 132)

Sobre seu último filme, *O homem do pau-brasil*, Joaquim Pedro faz uma reflexão que vai no mesmo sentido – o de trabalhar criticamente as adaptações dos textos para o cinema, de modo que os filmes possam ser lidos sob variados vieses:

(...) na medida em que eu interpreto uma obra adaptando-a para o cinema, também estou fazendo uma crítica a ela. No caso de *O homem do pau-brasil*, acho que vai ser possível fazer duas leituras muito importantes do filme por parte do público. Uma, para aquele que não têm informação sobre a época, o movimento e as pessoas. Outras, para os que conhecem tudo isso.⁴⁹

⁴⁹ In: *O Estado de São Paulo*, 22 mar. 1980.

*

Alguns dados são importantes de marcar quando nos voltamos para *Guerra conjugal*: no início dos anos 1970 a pornochanchada se afirmava como gênero – em 1972, fez três milhões e meio de espectadores com *A viúva virgem*, de Pedro Carlos Rovai e, em 1975, ocupou aproximadamente 70% da produção cinematográfica do país. Para a censura, o gênero significava “diversão para adultos” e não representava perigo ao poder constituído. Em 1974, o país assiste à posse de Ernesto Geisel; considerado “moderado”, seu governo é marcado por torturas, “acidentes”, “suicídios”, atentados, perseguições. Sobre a prática da tortura no Brasil, Ernesto Geisel afirma que:

[...] Acho que a tortura em certos casos torna-se necessária, para obter confissões. Já conte que no tempo do governo Juscelino alguns oficiais, inclusive o Humberto de Melo, que mais tarde comandou o Exército de São Paulo, foram mandados à Inglaterra para conhecer as técnicas do serviço de informação e contra-informação inglês. Entre o que aprenderam havia vários procedimentos sobre tortura. O inglês, no seu serviço secreto, realiza com discrição. E nosso pessoal, inexperiente e extrovertido, faz abertamente.⁵⁰

Os anos 1970 seriam marcados também por uma consolidação progressiva do aparelho repressor como método: e ao se converter em política de Estado, entre os anos de 1968 e 1978, “a tortura elevou o torturador à condição de intocável e transbordou para a sociedade” (SCHWARCZ; STERLING, 2015, p. 460).

Para a tortura funcionar, é preciso que existam juízes que reconheçam como leais e verossímeis processos absurdos, confissões renegadas, laudos periciais mentirosos. Também é preciso encontrar, em hospitais, gente

⁵⁰ Informação retirada do encarte do DVD de *Guerra conjugal*, do texto “Guerra tropical contra a censura”, de Leonor Souza Pinto, que pode ser acessado no site <http://www.memoriacinebr.com.br>. A declaração de Geisel sobre a tortura encontra-se, também, no livro *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1997, p. 225.

disposta a fraudar autópsias e autos de corpo de delito e a receber presos marcados pela violência física. É preciso, ainda, descobrir empresários prontos a fornecer dotações extraorçamentárias para que a máquina de repressão política funcione com maior eficácia. No Brasil, a prática da tortura política não foi fruto das ações incidentais de personalidades desequilibradas, e nessa constatação residem o escândalo e a dor. Era uma máquina de matar concebida para obedecer a uma lógica de combate: acabar com o inimigo antes que ele adquirisse capacidade de luta. Atuava de maneira metódica e coordenada, variando em termos de intensidade, âmbito e abrangência geográfica. (SCHWARCZ; STERLING, 2015, p. 460-1)

1975, ano de *Guerra conjugal*, foi o ano do assassinato do jornalista Wladimir Herzog; em janeiro de 1976, o operário metalúrgico Manoel Fiel Filho foi morto em circunstâncias parecidas às de Herzog e também registrada, à época, como “suicídio”. Três meses depois do assassinato de Manoel Fiel Filho, Zuzu Angel morre em um acidente de carro suspeito, depois da busca pública e incansável por seu filho, Stuart Angel – barbaramente torturado na Base Aérea do Galeão, cinco anos antes, em 1971. Seu corpo nunca foi encontrado. O episódio aparece no roteiro de *O imponderável Bento contra o crioulo voador*. Trinta e oito anos depois, em 2014, a Comissão Nacional da Verdade recebeu do ex-agente da repressão, Cláudio Antônio Guerra (que havia trabalhado como delegado do Departamento de Ordem Política e Social do Espírito Santo | DOPS-ES), a confirmação de que agentes da repressão participaram na morte de Zuzu Angel.

*

Em *Guerra conjugal*, Joaquim Pedro brinca com a pornochanchada, mesclando seus elementos, permitindo que no filme outra história se conte subrepticamente – uma que alude aos porões escuros da repressão. O autoritarismo e o arbítrio institucionalizados daqueles anos são retratados no âmbito das relações pessoais, aparecem nos gestos do cotidiano. “O público pode ignorar a tortura nos porões da ditadura, mas quem desconhece um marido que espanca e encarcera a esposa na própria casa?”, diz Leonor Souza Pinto sobre o filme, no

encarte do DVD, lançado pela Filmes do Serro. Assim, a assim dita “revolução dos costumes” por que passava a sociedade naqueles anos, parte dos efeitos do “milagre econômico” (que teria promovido uma mercantilização dos sentimentos, tão perigosa aos preceitos sobre os quais se assentava a família, segundo o pensamento conservador) é redimensionada no filme. Assim, essa suposta revolução de costumes é debatida à luz da releitura do gênero da pornochanchada, de modo que uma crítica aos desmandos autoritários no país se faça no filme. Como bem ressalta José Carlos Avellar (AVELLAR, 1986, p. 143-155), o fio condutor de *Guerra conjugal* é antes a violência do que o erotismo.

*

No ano seguinte ao lançamento de *Guerra conjugal*, Joaquim Pedro falaria das possibilidades do cinema nacional naqueles anos no país, para Sylvia Bahiense. Transcrevemos um fragmento de sua resposta:

Olha eu acho que o destino do cinema brasileiro tá muito ligado ao que acontece no plano político no Brasil, porque eu acho inegável que o cinema brasileiro se desvalorizou muito nos últimos tempos com o fechamento político, porque a gente fica obrigado a tratar assim quase que do sexo dos anjos, né. Então, o cinema que a gente faz vai ficando cada vez mais afastado dos problemas que realmente interessam às pessoas, do vigor que esses problemas têm, de tudo o que é vigor em suma. (Transcrição da entrevista dada a Sylvia Bahiense, registrada em *Luzes, Câmera*, de 1976)

1981 seria o ano de seu último filme, *O homem do pau-brasil*. Nova incursão ao terreno no Modernismo, Joaquim Pedro recria o universo do movimento de 1922, centrado agora em Oswald de Andrade. Transposição livre da vida e obra do escritor, focando seu relacionamento com quatro mulheres (cada uma representando um período de sua vida), nesse filme o cineasta olha para o antropofagismo como um modo de conhecimento do país – algo que ele havia feito com *Macunaíma*, no final da década de 1960. Oswald de Andrade,

inclusive, estaria de algum modo misturado ao filme de 1969, como aponta o comentário de Joaquim Pedro sobre seu interesse pela figura do escritor:

Quando fui fazer o *Macunaíma* comecei a me interessar pela figura de Oswald de Andrade. Como eu admirava imensamente o Mário, eu tinha a tendência de tomar partido nesta espécie de oposição, de antagonismo que havia entre as duas figuras, em favor do Mário. Inclusive por questões próximas a mim, porque Mário trabalhou com meu pai e eu sentia da parte de todos uma grande reserva moral em relação ao Oswald e uma admiração sem limites por Mário, embora todos admirassem muito a obra de Oswald. Então eu comecei a ler Oswald, a achar realmente muito engraçado, e a gostar muito dele, e a sentir que ele era muito aquele herói sem nenhum caráter que eu estava filmando, que ele era muito o Macunaíma.⁵¹

Cerca de dez anos depois de lançado *Macunaíma*, o governo é de João Figueiredo, último militar no poder. Esses são agora os anos de “abertura política”, na qual tanto perseguidores quanto perseguidos são beneficiados pela lei da Anistia. Nesse ano de 1981 ocorrerá o episódio do Riocentro, ápice da campanha terrorista de extrema-direita que, avessa à nova orientação, procura desestabilizar o processo de abertura, promovendo atentados que tenta creditar à esquerda. Nos primeiros meses do ano de 1980 são registrados trinta e quatro deles, sem vítimas. Mais tarde, em agosto daquele ano, duas cartas-bomba são enviadas e, dessa vez, há consequências graves – uma ao vereador Antônio Carlos de Carvalho (ferindo gravemente seu chefe de gabinete, José Ribamar de Freitas) e outra ao presidente da OAB-RJ, Eduardo Seabra Fagundes (que acaba matando sua secretária, Lyda Monteiro da Silva). É esse o contexto do país quando Joaquim Pedro filma *O homem do pau-Brasil*. Ainda que as análises dos censores, em novembro de 1981, sejam mais “tolerantes” à sua liberação para o cinema, o filme é classificado para maiores de 18 anos – seguindo interdito para a televisão, com base na lei de menores n. 6679/79 em março de 1987, ou seja, seis anos depois de sua exibição à censura para pedido de liberação.

Em *O homem do pau-brasil*, um casal de atores (Ítala Nandi e Flávio Galvão) faz Oswald de Andrade – a face masculina e a face feminina –, no que Joaquim diz ser sua síntese

⁵¹ O trecho, extraído do encarte do DVD *O homem do pau-brasil*, pela Filmes do Serro, integra um texto cujos excertos foram extraídos de entrevistas concedidas a José Carlos Avellar no *Jornal do Brasil* (5 mai., 1982) e à Laura Greenhald n’*O Estado de São Paulo* (13 fev., 1982), além do artigo de Joaquim Pedro, “O Matriarcado Antropofágico”, publicado na *Folha de S. Paulo* (6 mar., 1982).

interna, “antropofágica” de seu herói: “O lado masculino entra em choque até o final com o lado feminino até que este, por fim, o devora. Vence o Oswald-fêmea. Vence o patriarca do antropofágico”.⁵² O tema da antropofagia, que alinhava o filme, desemboca na “utopia final oswaldiana do matriarcado”, como afirma José Geraldo Couto, com o Oswald-fêmea devorando o Oswald-macho.⁵³ É a consagração do “Matriarcado de Pindorama”, concepção oswaldiana que diz respeito à redenção e origem da ideia de Brasil: assim, o final do filme aponta para a derrocada de uma liderança masculina, machista, conservadora. Nas palavras de Oswald de Andrade, n’*A utopia antropofágica*:

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caíram as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilizada e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre a Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá então o Homo Ludens. À espera serena de devoração do planeta pelo imperativo de seu destino cósmico. (ANDRADE, 2001, p. 106)

No fim do filme, Oswald-macho afirma: “Aqui construiremos o socialismo. Concursos de galinhas poedeiras, estábulos aquecidos, o trabalho cotidiano na neve primaveril ou no calor do verão. Nem amor à pátria, nem deus, nem hipocrisia honesta. Mas os rebanhos que se organizam. O trator, o patético da destapadeira coletiva. O fim da magia!”. Oswald-fêmea, contrariada, rebate: “Olha que sem mistério não se arranja nada! Sem magia, sem tapeação...”; Rosa Lituana (personagem de Dora Pellegrino) termina de arrematar: “Bom mesmo é o matriarcado! A mulher mandando e comendo o homem!”. Logo antes de ser devorado, Oswald-macho ainda diz, sem prestar atenção às mulheres e às suas objeções: “Está proclamado o dogma da imaculada revolução! Edificaremos aqui a sociedade da tesão!”. Oswald-fêmea, então, ordena que ele seja devorado, “come ele! Arranca o falo

⁵² O trecho, extraído do encarte do DVD *O homem do pau-brasil*, pela Filmes do Serro, integra um texto cujos excertos foram extraídos de entrevistas concedidas a José Carlos Avellar no *Jornal do Brasil* (5 maio, 1982) e à Laura Greenhald n’*O Estado de São Paulo* (13 fev., 1982), além do artigo de Joaquim Pedro, “O Matriarcado Antropofágico”, publicado na *Folha de S. Paulo* (6 mar., 1982).

⁵³ Em crítica de 19 out. 2008, por ocasião do lançamento dos DVDs da obra de Joaquim Pedro, na *Folha de S. Paulo*: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1910200820.htm>, acessado em 8 mai., 2018.

dele!”. E toma as rédeas da liderança, bradando: “Faremos a revolução caraíba! Maior que a revolução francesa! Bolchevista e surrealista juntas!”.

Antes da devoração de Oswald-macho final no filme (que remete ao lugar feminino poderosamente maldito em seus filmes, já observado em *O padre e a moça*, *Macunaíma*, *Guerra conjugal* e no roteiro de *O imponderável Bento contra o crioulo voador*), atravessamos uma narrativa que é também ambientada em um lugar de passagem, um navio – que, entre a Europa e o Brasil, marca o trânsito e o choque (em suma, a devoração) desses lugares postos em confronto. A polaridade Brasil / Europa, que inclusive está na personagem central de *O homem do pau-brasil* (devido a recursos familiares, Oswald viveu por anos na Europa quando jovem), é reposta novamente: ao refletir sobre o que é o país – o que resta dele, de suas cicatrizes da colonização sob aquelas dos anos recentes de uma ditadura violenta, reflete-se sobre uma identidade brasileira, ela também fragmentada, contraditória.

A bipartição da personagem de Oswald de Andrade (também ele um estranho em si mesmo) parece ser uma estratégia narrativa que, no filme, dá a ver o outro insondável que o habita, que o tira do prumo, que o complementa e aniquila. Essa imagem inquieta, *estranha familiar*, a perturbar uma trajetória de ordem (ainda que Oswald-macho não seja propriamente uma imagem ordeira, ele é destruído por sua face feminina), recorre em seus filmes, seja sob a forma de um desejo oculto, de uma interdição, de um gesto violento – falaremos sobre isso nas análises dedicadas aos filmes. Essa sua decisão de bipartir Oswald lhe trouxe, inclusive, muitos reveses nas filmagens: teve problemas com a família do escritor e com Tônia Carrero, que recusou o papel de Isadora Duncan, dizendo que “não tiraria a calcinha para Ítala Nandi”. Além disso, um dos produtores acabou se retirando do filme, levando o seu investimento. Sua saída fez com que as filmagens ficassem interrompidas durante um ano e o próprio Joaquim acabou atuando como produtor. A crítica também foi feroz e Joaquim respondeu com um texto no jornal *Folha de S. Paulo*:

Meu filme não foi feito para chatos, sobretudo mal intelectualizados ou mal politizados. (...) O estilo do filme, sem que eu o pretendesse, parece mais com o das memórias do Oswald. Livre e novo. *O homem do pau-brasil* é um filme para a mocidade independente. Os moços sempre foram a maioria nas plateias. Na Mostra do Masp, no Festival de Brasília, no Rio- Cine, no Festival de Penedo, na Mostra da Bahia. E eles riam e compreendiam o que de resto é transparente, sem resistência. Já os intelectuais, quando de meia-

tigela, ficam desnorteados e depois enfurecidos, e esteve sempre presente a turma que sofre mais que os produtores com o destino comercial do filme. *O homem do pau-brasil* foi feito para quem não sabe nada de Oswald de Andrade. Para gostar do filme basta ser esperto, irreverente e ter senso de humor _ qualidades brasileiras. Pode ser analfabeto de pai e mãe. Não é teste de inteligência nem de boçalidade. É uma fita sobre a vida de artista. (Apud BENTES, 1996, p. 114)

O homem do pau-brasil é dedicado a Glauber Rocha, falecido precocemente naquele ano de 1981, em agosto, aos 42 anos. Sobre Glauber (de sua figura, próxima àquela de Oswald de Andrade), Joaquim Pedro diz que:

Aquela irreverência e agressividade tinham um eco muito presente que era o Glauber, porque o Glauber tinha um comportamento engraçado, muito surpreendente, e que muitas vezes se aproximava das coisas do Oswald. De repente é como se fosse uma saraivada de flechas para todos os lados. Ele é uma metralhadora giratória, como o Glauber.⁵⁴

*

Poucos anos antes de filmar *O homem do pau-brasil*, Joaquim Pedro faria *O Aleijadinho*,⁵⁵ em 1978. O filme de vinte e quatro minutos sobre o artista mineiro foi uma encomenda da Unesco ao Patrimônio Histórico Nacional e descreve a vida do artesão, por meio de um estudo sobre o Brasil do século XVIII, conduzindo-nos ao conceito de barroco mineiro. Utilizando apenas imagens e a narração de Ferreira Gullar para o roteiro de Lúcio Costa, amigo do pai de Joaquim Pedro, o filme relaciona a obra de Aleijadinho à renovação cultural em Minas Gerais, cidade pela qual se espraiava a efervescência política que daria na Inconfidência Mineira. Meire Oliveira Silva pontua essa relação em *Passos da paixão mineira: o cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade e suas reminiscências*:

O artesão Antônio Francisco Lisboa observou de perto os grandes

⁵⁴ O trecho, extraído do encarte do DVD *O homem do pau-brasil*, pela Filmes do Serro, integra um texto cujos excertos foram extraídos de entrevistas concedidas a José Carlos Avellar no *Jornal do Brasil* (5 mai., 1982) e à Laura Greenhald n' *O Estado de São Paulo* (13 fev., 1982), além do artigo de Joaquim Pedro, "O Matriarcado Antropofágico", publicado na *Folha de S. Paulo* (6 mar., 1982).

⁵⁵ *O Aleijadinho*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1978 / cor / 24 min.

acontecimentos dessa época conflituosa que foi o pano de fundo para o declínio de Vila Rica. Era um contemporâneo de Tiradentes, apesar de ser alguns anos mais velho do que o alferes. No entanto, o sonho que os movia apresentava profunda semelhança, ambos aspiravam à liberdade. Por um lado, lutava-se para alcançá-la através da arte, impondo um modelo que fugia do padrão pré-estabelecido, de caráter eminentemente estrangeiro, para afirmar uma criação bem brasileira. No entanto, mesmo “copiando” um modelo europeu, o artesão mineiro impunha um traço muito particular às suas obras. Outro ponto em comum refere-se ao fato de que, à maneira do alferes Joaquim José, Antônio Francisco também incomodava devido à personalidade irrequieta em tempos tão remotamente apegados às tradições. (SILVA, 2016, p. 221)

Aleijadinho foi um artista que gerou bastante interesse entre os intelectuais do Modernismo, sendo por eles marcado sobretudo pela força e espontaneidade de seus trabalhos em um lugar e épocas improváveis para recebe-las. Mário de Andrade afirmou que o escultor possuía “uma tal ou qual denguice, por uma graça mais sensual e encantadora, por uma ‘delicadeza’ tão suave, eminentemente brasileiras” (ANDRADE, 1993, p. 38); Manuel Bandeira o definiu como um “gênio absolutamente espontâneo, sem hereditariedade nem cultura” (BANDEIRA, 2006, p. 52).

Lembrando um pouco seus primeiros curtas (*O mestre de Apipucos* e *O poeta do castelo*), o cineasta olha uma personagem singular da história do Brasil, que carregava no corpo as contradições da colônia, catalisando-as em seus trabalhos – e acaba inevitavelmente dizendo da sociedade ao seu redor. Mais uma vez, ao mirar em Aleijadinho, Joaquim parece querer atingir uma vez mais o país. “Invisível” em sua época, sua força, no entanto, impediu que ele fosse esquecido: dessa invisibilidade, Mário de Andrade rememora que nos documentos da construção da Igreja de São Francisco, em São João del Rei, não figura o nome do escultor. Desse ocultamento (e das validações que dependem do olhar estrangeiro), o escritor pontua:

A minha convicção é que o grande arquiteto mineiro foi o maior gênio que o Brasil já produziu até hoje. Mas por muitas fatalidades e muita incúria o nome dele permanece vago na consciência nacional dos brasileiros. A maior fatalidade que impediu a fixação da grandeza dele em nós, foi não termos tido nenhum estrangeiro que nos viesse ensinar que o Aleijadinho

era grande. Nós só nos compreendemos quando os estranhos nos aceitam. Exemplos típicos: Carlos Gomes e Villa-Lobos. Brecheret também. (ANDRADE, 2006, p. 172)

Esconder o artista mestiço e tê-lo evidentemente espalhado pela cidade, eis a questão. A superação da cultura portuguesa na espontaneidade do escultor mineiro, que se fazia (e se afirmava) daquilo que lhe faltava, em uma espécie de identidade nacional movediça, sempre em formação. E, com isso, o barroco em Minas reinventado; imagens das contradições sobre as quais se assenta o país. Eram esses os assuntos mobilizados no curta que antecedeu o último longa de Joaquim Pedro de Andrade, *O homem do pau-brasil*, em que o cineasta apregoa o “matriarcado de Pindorama” e a “revolução caraíba”.

*

É um momento em que a gente descobre que o cinema não é só o registro mecânico do que o olho vê, nem o uso dessa tecnologia pra se transformar numa narrativa romântica, folhetinesca, ou seja – o que seja –, mas também uma forma de expressão de um autor, de uma pessoa que está por trás da câmera, de uma ou mais pessoas que estão por trás da câmera fazendo aquele filme. Uma forma de expressão diante do estado do mundo, um olhar sobre o estado do mundo, uma expressão do seu sentimento em relação a isso. Isso é o que caracterizava o que eu chamo de modernismo no cinema novo, no cinema moderno brasileiro.⁵⁶

Carlos Diegues reflete, quase dez anos depois da morte de Joaquim Pedro, sobre o que foi o movimento (e sobre o que ele entende como Modernismo no Cinema Novo, sobre o que era afinal o cinema brasileiro moderno) em *O Cinema Novo revisto por Carlos Diegues, Domingos de Oliveira e Nelson Pereira dos Santos*,⁵⁷ de Maria de Andrade, filha de Joaquim Pedro. A atenção dada à narrativa como um olhar sobre a sociedade –

⁵⁶ Transcrição da fala de Carlos Diegues no documentário dirigido por Maria de Andrade, bônus do DVD *O homem do pau-brasil*.

⁵⁷ *O Cinema Novo revisto por Carlos Diegues, Domingos de Oliveira e Nelson Pereira dos Santos*. Direção: Maria de Andrade. 2007 / cor / 20 min.

impregnado, portanto, de uma visão sobre ela –, é parte dessas reflexões. A realidade, tal como se apresenta na tela, nada mais é do que um “olhar sobre o estado do mundo”. O Cinema Novo não era, assim, apenas uma questão de estilo, mas uma questão de sentimento em relação a um estado de coisas.

Em seu último filme, Joaquim Pedro retoma paradigmas modernistas, iniciado em 1978, com o curta *O Aleijadinho* (um ano antes, em 1977, ele participara do longa-metragem *Contos eróticos*, com o curta *Vereda tropical*,⁵⁸ a partir do conto homônimo de Pedro Maia Soares, no qual o protagonista fala de sua preferência sexual por melancias). Com *O Aleijadinho*, é como se o cineasta retomasse de alguma forma o caminho iniciado com seus curtas-metragens iniciais. E ao reavaliar o modernismo de Oswald de Andrade em *O homem do pau-brasil*, ele parece também avaliar a reconstrução desses paradigmas modernistas.

Não pudemos ver essa avaliação, ou esse “seu olhar sobre o estado do mundo” em seus projetos finais que, ainda que completamente roteirizados e planejados (como registram os livros com a publicação dos roteiros e planos de filmagem), não tiveram tempo de ser filmados.

Em maio de 1988, Joaquim Pedro recebeu os amigos para a festa de aniversário. “Eu estou doente e vou morrer”, conta Walter Lima Jr. “Ele tinha essa postura irônica diante do mundo. (...) Quanto mais absurda a situação, mais ele tratava com essa mistura de humor e seriedade”. (BENTES, 1996, p. 129). Naquele ano, no final de agosto, ele ainda propôs um novo projeto, para uma bolsa de pesquisa: uma adaptação que partia dos seus livros de memórias de Pedro Nava, *Baú de ossos*, *Balão cativo*, *Chão de ferro*, *Beira-mar*, *O galo das trevas* e *O círio perfeito*. Mesmo doente, seguia trabalhando, dessa vez em uma ideia de projeto memorialista. O roteiro de *Casa-grande, senzala e cia.* estava pronto e ele parecia querer se dedicar a pensar a memória pessoal como História. O texto do projeto assinala essa passagem:

⁵⁸ *Vereda tropical*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1977 / cor / 35 / 18 min.

A luta de mais de um ano em que mergulhei para fazer desse roteiro [*Casa-grande, senzala & cia.*] um filme, e o próprio fato de lidar tanto tempo com material tão amplo começaram a gerar a necessidade de construir outro filme, que se fizesse, digamos, à sombra, para escapar ao sol cru do primeiro. (BENTES, 1996, p. 129-130)

Joaquim Pedro faleceu pouco depois, em setembro de 1988, mesmo ano em que foi aprovada no país a nova Constituição. O país saía do terror iniciado em 1964 e, muitos dizem, retomava seu rumo. Que rumo seria esse é o que ainda muitos outros de nós ainda se perguntam hoje, em 2018, trinta anos depois. Eis uma versão da história a ser pensada: que caminho teríamos retomado, afinal. História que não pode mais ser contada por Joaquim, mas algo do que resta de seus filmes ilumina uma indagação sobre ela ainda hoje. Também o debate dos pressupostos modernistas que influenciaram não apenas o cineasta, mas gerações inteiras de intelectuais brasileiros, não pôde ser feito por ele no país que voltava a se abrir – mas pode ser realizada, ainda, por quem restou, a partir dos vestígios daqueles anos em sua obra.

*

Como muitas das produções em película de nosso país, os filmes de Joaquim Pedro de Andrade encontravam-se, até há poucos anos, em “estado calamitoso”, conforme publicação do jornal *O Estado de São Paulo*,⁵⁹ em 18 de janeiro de 2002. Seis de seus longas-metragens e oito curtas, entre eles *Macunaíma*, *Os inconfidentes* e *Couro de gato*, corriam o risco de perderem-se sem um trabalho de restauração. “É um problema recorrente no cinema nacional, pois temos só a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio e a Cinemateca Brasileira para guardar filmes. Como a película continua sofrendo alterações químicas, a restauração é urgente”, disse Antônio, filho de Joaquim, na matéria para o jornal. Felizmente, em projeto encabeçado pelos filhos Alice, Maria e Antônio, que recuperaram

⁵⁹ *Link* para matéria: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,cinema-de-joaquim-pedro-esta-ameacado,20020118p74>, acessado em 9 mai., 2018.

arquivos que estavam espalhados pela França, Bélgica e Portugal, além do Brasil, as matrizes dos filmes foram recuperadas e seu processo de restauração iniciado em 2003, com patrocínio da Petrobrás. Toda a filmografia de Joaquim Pedro (quatorze trabalhos no total) foi submetida a processo de recuperação, que durou cerca de três anos, no qual quarenta profissionais se revezaram para o trabalho. Envolvendo escaneamento de originais, restauração digital e reimpressão de novos negativos em 35mm, os filmes finalmente restaurados puderam ser lançados em formato de DVD. Felizmente, esse material resistiu ao tempo, graças aos esforços de seus filhos.

*

Joaquim fez sua “revolução intimista”, é a expressão de Paulo César Saraceni, quando o amigo liderou o processo de discussão de reformulação da Embrafilme, no período pós-abertura política no país. Anos antes em que a casa em que morou fosse demolida, Joaquim Pedro a abriu, primeiro para poucos, depois para muitos, para discutir coletivamente os rumos do cinema: a escolha do novo presidente da empresa estatal mexeu com os ânimos de todos em 1985. Cinco anos depois, em 1990, ela seria extinta.

Em 1985, o cineasta também faria parte da comissão que originaria a lei de incentivo ao audiovisual. Desse período, Walter Lima Jr. se recorda que “Joaquim fazia uma política para todos. No final da vida abriu a casa dele e se colocou como uma referência de discussão do cinema brasileiro, um mediador, justamente quando as coisas pareciam ter perdido o eixo, na fase final da Embrafilme”. (BENTES, 1996, p. 127).

*

Alice de Andrade, em *Histórias cruzadas*, se pergunta o que é memória. “Uma

acumulação de experiências de vida, de imagens e de sons, que acabam construindo uma identidade. As relações de amor são fundamentais”, ela diz. Voltamos, então, uma vez mais à fala do cineasta Walter Lima Jr. sobre Joaquim Pedro nesse documentário, revelando agora mais pedaços dela, que dizem respeito ao amigo e não apenas à casa em que ele morou e que fora demolida: “O Joaquim virou filme. Ontem, você contando a história da demolição da casa e que debaixo dos tijolos e da demolição saíam pedaços de filme... parecia que a casa sangrava filme. Joaquim virou filme. Virou imagem. É uma forma sutil de vida, que a gente pode *restaurar*”.

Eis um verbo importante no trabalho de Joaquim Pedro e que tomamos de empréstimo, da fala de Walter Lima Jr., nesse trabalho: restaurar. Se em seus filmes há também uma “forma sutil de vida”, uma história paralela do país que se conta, restaurada de modo fragmentado, propositadamente quebrada, trataremos de tentar reconstituir, aqui, algumas dessas bordas lascadas, imprecisas. E sem deixar de iluminar justamente suas cicatrizes, ao modo de um “wabi sabi” – imagem singular, que talvez possa traduzir os esforços aqui empreendidos.

*

Wabi, em japonês, em uma tradução livre, significa simplicidade, elegância, rusticidade. *Sabi*; a beleza da idade, do desgaste, as rugas do tempo. *Wabi sabi* é um conceito que significa aceitar a imperfeição, a assimetria, a irregularidade. É assim que é possível redescobrir, nelas, a beleza nas rachaduras, nas falhas, na mão do artista (e do tempo) impressos no material imperfeito. Há algo no trabalho do pesquisador – e do artista –, nesse seu olhar para trás (e para frente e, sobretudo, para o momento presente), que é impregnado por esse conceito quando ele tenta dizer o que vê. Se o tempo para o qual ele olha é feito de inúmeras experiências traumáticas, contá-lo é, de forma ainda mais contundente, contar a incapacidade de contá-lo em sua inteireza. O fragmento torna-se, nessa tentativa, precioso:

metonímico, não reconstituível, ele apenas evoca aquilo que um dia foi, tornando presente o que falta pelas bordas melancólicas de seu corpo talhado.

Etimologicamente, fragmento vem de *frangere*; do latim, *quebrar*. Quebrado do todo, o fragmento não diz de sua origem, dessa inteireza que não está mais quando o contemplamos – mas diz de sua ausência. E essa ausência é preciosa: como nos revela o verso de “Testamento”, de Manuel Bandeira, já citado aqui quando falamos de *O poeta do castelo*: “o que não tenho e desejo é o que melhor me enriquece”.

O fragmento, assim, fala tanto ou mais do que não está lá, do que do que está. Referindo-se a uma interrupção dada por uma quebra, por uma fratura, o fragmento, como material artístico, evita a certeza na leitura de uma obra. Assim como a ruína, pensada por Walter Benjamin como metáfora da história, o fragmento é contemplado em seu “inevitável declínio”.

A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob esta forma, a história não se constitui como um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. (BENJAMIN, 1984, p. 199-200)

Figurar a marca dessa transitoriedade no empenho da linguagem em descrever seu objeto e, *fracassando inevitavelmente*, inventar novos sentidos; conjurar o caráter figurativo, narrativo da cena; dar corpo ao inominável – a poesia nasce do fracasso⁶⁰ diante da linguagem. E acreditar, insensatamente, nesse desejo pelo impossível: eis algumas sentenças que essa pesquisa intuiu esmiuçar, a partir das pistas deixadas pelos filmes de Joaquim Pedro

⁶⁰ O fracasso aqui é um *substantivo* e não adjetivo, distinção que supomos ser decisiva para entender essa expressão que tenta dar nome a uma linguagem que encena o mundo, nunca apreendido como totalidade. E aqui recordamos uma passagem decisiva de *Aula*, de Barthes, no qual o autor nos recorda que o real não é representável, ao refletir sobre a literatura: “Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). *Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura*”. (BARTHES, 2013, p. 23, grifo meu)

sobre os quais escolhemos nos debruçar nesse trabalho, *O padre e a moça* (1965), *Os inconfidentes* (1972), *Guerra conjugal* (1974) sobre aqueles anos em que o país vivia a ditadura civil-militar.

Se não há uma produção tranquila de sentidos acumulados em arte, há que se olhar para as perspectivas estilhaçadas que esses filmes propõem e que dizem algo a mais sobre aqueles anos, no confronto com uma versão linear da história. Neles, as contradições da realidade aparecem também como contradições formais, por meio de contrastes e operações metonímicas (*O padre e a moça*), de disfarces e *mises en abyme* (*Os inconfidentes*), pela duplicação *ad infinitum* dos gestos violentos, na reiteração da violência como sintoma social (*Guerra conjugal*). E em todos eles, de diferentes maneiras, a ideia de fragmento (e de fracasso) se apresenta, no que entendemos ser uma leitura melancólica do país. Naqueles anos, o objeto perdido desse olhar melancólico parece ser, como supomos, uma ideia de país que seríamos um dia (e que, a despeito de sempre estarmos a beira de ser, nunca chegamos ser efetivamente). Parece-nos que, nos filmes, esse objeto aparece de modo mais evidente como uma certa ideia de liberdade, sempre inatingível. Em *O padre e a moça*, a figura feminina tenta escapar de seu destino inevitável, entre as paredes do casarão de Honorato; não há espaço para seu amor ao jovem padre, subversivo demais para a cidade (ou para sua natureza livre, sempre talhada). Ainda que o filme se detenha longamente em planos abertos, como verificaremos nas análises, o entorno os encurrala, determina suas vidas. Em *Os inconfidentes*, filmado em muitos planos fechados (e em espaços fechados, salas com janelas fechadas, prisões), a ideia de liberdade é vista por muitos prismas. Em *Guerra conjugal*, não as personagens não são livres para serem quem são, talhadas que são pela dinâmica social, de natureza violenta. Nos capítulos dedicados aos filmes, veremos essas características de mais perto, mas adiantamos aqui uma reflexão: a liberdade como o objeto perdido do desejo, como aquilo que se perdeu nos filmes, revela também uma operação cruel de supressão: para “avançar”, era preciso que nos esquecêssemos de boa parte do passado, dos conflitos; para que nos “modernizássemos”, era necessário suprimir o que de nós pudesse ser arcaico. Como afirma Janaina Martins Cordeiro em *A ditadura em tempos de milagre*, na mobilização do sesquicentenário da independência, por exemplo, uma das chaves dos longos meses de comemoração, em 1972 – ano de lançamento do filme *Os inconfidentes* – era a “alegria”. Era

preciso acreditar que éramos um país feliz e integrado – o que não pertencesse a essa lógica (ou seja, o que fosse sombrio ou fragmentado, por assim dizer) devia ser esquecido. Uma porção do país, portanto, perdia-se também (e retornava nos filmes, a nosso ver, como imagens *estranhamente familiares*, que evocavam alguma coisa que não se podia nomear claramente).⁶¹ A seguir, transcrevemos o excerto do livro em que a autora fala sobre esse tônica das “comemorações” dos oito anos de golpe, em 1972:

[...] a partir da mobilização de uma ideia-chave, importante para a propaganda daqueles anos, qual seja, a de um *país feliz*, comemoravam-se os oito anos do golpe – *revolução*, para quem comemorava – de 1964. A *felicidade* estava diretamente relacionada aos novos rumos tomados pelo país desde aquele 31 de março. Mais que isso, relacionava-se, outra vez, à ideia de *construção/ transformação* da ordem. Tal processo, no entanto, somente se realizava porque *todo o povo*, “acreditava, trabalhava, participava”, unido, *integrado*. *Integração*. Mais uma vez, a *palavra mágica* dos anos Médici dava o tom do discurso. (CORDEIRO, 2015, p. 117-8)

*

Mas voltemos nosso olhar para trás agora. Antes de nos aprofundarmos em cada um dos filmes escolhidos para serem analisados nesse trabalho, caminhemos na direção de um conceito que nos ajudará a percorrer com o olhar essa paisagem que se apresenta quando nos voltamos para trás: o da *melancolia*.

⁶¹ Muito provavelmente por isso, o filme *Os inconfidentes* tenha passado pela censura deixando um sentimento estranho aos censores: um pedido confidencial de informações do SNI ao Departamento de Censura, feito em julho de 1972, baseia-se em “suspeitas de que o filme apresente conotações subliminares de caráter subversivo” – como se lê no texto de Leonor Souza Pinto no encarte do DVD do filme pelas Filmes do Serro. Em *A ditadura em tempos de milagre* é possível ler mais um fragmento do relatório do SNI (10 jul. 1972): “Quanto ao ‘Dado Conhecido’ de que há suspeita de que o filme apresente conotações subliminares de caráter subversivo, seria difícil negar, em um filme que trata do tema da Inconfidência Mineira, seu caráter subversivo” (CORDEIRO, 2015, p. 284)

A mulher de Lot

Anna AKHMÁTOVA

*A mulher de Lot, que o seguia, olhou para trás,
E transformou-se numa estátua de sal.*

Gênesis

E o homem justo seguiu o enviado de Deus,
alto e brilhante, pelas negras montanhas.
Mas a angústia falava bem alto à sua mulher:
“Ainda não é tarde demais; ainda dá tempo de olhar

as rubras torres da tua Sodoma natal,
a praça onde cantavas, o pátio onde fiavas,
as janelas vazias da casa elevada
onde destes filhos ao homem amado”.

Ela olhou e – paralisada pela dor mortal –,
seus olhos nada mais puderam ver.
E converte-se o corpo em transparente sal
e os ágeis pés no chão se enraizaram.

Quem há de chorar por essa mulher?
Não é insignificante demais para que a lamentem?
E, no entanto, meu coração nunca esquecerá
quem deu a própria vida por um único olhar.

II. MELANCOLIA

O que resta daquilo que passa é como o outro mundo do mundo.
Pascal QUIGNARD

Para pensarmos como as formas melancólicas podem dizer, no recorte dos filmes de Joaquim Pedro de Andrade que escolhemos, de uma versão de país paralela à oficial, notadamente violenta (e, supomos, irrepresentável em termos de uma “totalidade sem fissuras”), propomos esse *olhar para trás* em direção ao conceito de melancolia. O percurso que o conceito nos propõe percorrer com os olhos, a distância, não é, evidentemente, novo. Mas, talvez, seja importante refazermos esse caminho para recordarmos como a ideia de melancolia pode ser, ela mesma, multifacetada, igualmente inapreensível e, justamente por isso, possa dizer de “antagonismos não resolvidos da realidade”, que “retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma” (ADORNO, 1988, p. 16) – característica que observamos no trabalho de Joaquim Pedro de Andrade. O conceito nos permitirá, portanto, estranhar, por meio dos filmes, nossa história e sua violência. Esta, ainda que negada sistematicamente como uma característica de nossa formação, deixa resíduos em obras artísticas – como as que veremos nos filmes aqui enfocados. Nessa concepção estética, definida pela incompletude, a forma exerce seu potencial crítico por meio da estranheza, que estabelece uma “ligação indissociável entre a percepção do contexto e a concepção estética” (GINZBURG, 2012, p. 86).

Discutir formas artísticas implica discutir políticas de memória e avaliar como os fatos (gestos, palavras, ações) são moldados no tempo – e, às vezes (talvez muitas vezes) esquecidos. Discutir políticas de memória em países de formação autoritária e violenta como o Brasil, “com linhagens institucionais de orientação ditatorial” (GINZBURG, 2012, p. 48), é particularmente importante. Se na operação de falar do que se esquece (ou do que não se deixa esquecer), as formas não encontram repouso, é como se aceitássemos essa queda vertiginosa rumo ao que resta esquecido no chão da História. Ao olharmos para trás, desobediente como a mulher sem nome de Lot, caímos, mas *recusamos o esquecimento*.

Nas visões totalizantes, em que não há espaço ao fragmento ou ao tempo para contemplação, há um mecanismo violento que impõe um pouso artificial e uma imobilidade aparente que deixa de lado os esquecidos, seus ruídos, movimentos. Nas formas melancólicas, como veremos, encara-se o que é posto de lado; por meio delas, o que se esquece ganha “corpo” em elementos que, nos filmes, se relacionam de diferentes maneiras entre si e com o todo, sem uma maneira conclusiva, sintética. Mais: uma vez que as formas melancólicas respondem à corrosão das condições de enunciação, estas se inscrevem em sua linguagem – um ponto da condição melancólica, como veremos adiante, é sua atitude autodestrutiva.

Sustentar o olhar a essa fragmentação, a essa espécie de “abertura” (ou ainda, de gesto inconcluso) e encará-lo, talvez tenha sido justamente a maneira que os filmes que analisaremos encontraram para dizer o país diante de tantas impossibilidades concretas. Assim, também como estratégia, essa forma se desenha no trabalho de Joaquim Pedro de Andrade.

Na perspectiva melancólica da obra de arte há também o elemento perdido no hiato entre os fragmentos, que não permitem uma visão totalizante da história. Assim, por meio deste olhar melancólico, os filmes aqui enfocados falam, também, de um “objeto de desejo perdido”. Esse objeto de que trata os filmes parece ser, em uma primeira camada, a ideia de liberdade – mas que, como vamos verificar, dizem de um Brasil arcaico e esquecido, solapado sob a ideia de modernização conservadora que orientava o país naqueles anos 1970.

Antes, no entanto, de irmos aos filmes, vejamos como o conceito de melancolia foi se apresentando e se modificando no tempo nessa incursão breve à sua história. Nesse processo, nos deteremos em alguns portos (teorias humorais antigas, Freud, Benjamin) para tentar olhar a melancolia como um gesto contraditoriamente *ativo* na direção daquilo que não se quer, que não se pode deixar de lado.

*

2.1 Tempo, tempo, tempo, TEMPO

Ao refletir sobre o tempo, em *Confissões*, Santo Agostinho inicia uma interrogação famosa, que até hoje repercute no pensamento ocidental sobre memória, tempo, história. “O que é realmente o tempo?”, ele se pergunta. “Sem dúvida, nós o compreendemos quando dele falamos, e compreendemos também o que dizem quando dele nos falam. (...) Se ninguém me pergunta, eu sei; porém, se quero explicá-lo a quem me pergunta, então não sei” (AGOSTINHO, 2004, p. 338-9). Atmosfera que recobre a melancolia (*cf.* LIMA, 2017, p. 15), o tempo é inseparável da interioridade psíquica na definição agostiniana – concepção que abre um novo campo de reflexão sobre temporalidade, já que marca um corte fundamental com tentativas anteriores de defini-lo (a filosofia antiga o fazia sempre em relação a objetos externos, como o movimento dos astros). Assim, para Agostinho, não apenas nascemos e morremos *no* tempo, mas temos consciência de nossa condição temporal (e mortal). Dessa maneira, uma reflexão sobre a temporalidade inscrita na linguagem é decisiva: pensar o tempo é pensar a linguagem que o diz.

Para Aristóteles, o movimento é um atributo da coisa; primeiro há a coisa, eventualmente, então, ela se move. O tempo é definido, assim, como “o número do movimento conforme o antes e o depois e sua continuidade é garantida pela sua divisão em instantes” (AGAMBEN, 2008, p. 112). Esse modelo de representação do tempo permaneceu no pensamento ocidental por dois mil anos e é o que faz dele um “*continuum* pontual, infinito e quantificado” (AGAMBEN, 2008, p. 112).

Nossa angústia em relação às coisas que escapam talvez possa ser compreendida pelo desejo que cultivamos de que os objetos – a realidade, a história – se fixem. Para que os toquemos, analisemos; para que nos utilizemos deles. Um contexto de realidade estável permite que tenhamos a ilusão de que podemos efetivamente fazer alguma coisa com esse real imóvel. Essa lógica utilitária, em que pensar nada mais seria do que uma aplicação de categorias assentadas em parâmetros pragmáticos, nos projeta para uma realidade da qual podemos tirar o melhor proveito.

Na história da filosofia, não foram poucos os que fizeram a crítica a esse modelo. Traço da realidade que nos escapa (como há pouco salientamos, na tentativa de definição de Santo Agostinho) o tempo é refletido por Bergson como algo inapreensível por esse tipo de

estrutura da percepção ligada à estabilidade e à permanência – que, não à toa, tem dificuldade de representar a mudança. Distinguindo duração (sensação subjetiva do tempo) e tempo em sentido geral, Bergson afirma que a primeira é uma ilusão necessária para manter um sentimento de continuidade em nossa existência (ilusão pois o movimento não é indivisível, ou o instante não existiria – a duração, no entanto, como ele pontua abaixo, não se define pela mera soma de instantes):

O que é, para mim, o momento presente? É próprio do tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático. Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde, portanto, se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está além e aquém ao mesmo tempo, e o que chamo “meu presente” estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro [...] É preciso, portanto, que o estado psicológico que eu chamo “meu presente” seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato. (BERGSON, 2006, p. 161)

Sem determinar a extensão da sensação da duração, o tempo que dura, para Bergson, não é mensurável; não existe uma medida objetiva que a encerre, já que depende de condições que afetam a subjetividade. Bergson usa a imagem de uma melodia na tentativa de dar a ver essa duração: ainda que ela possa parecer indivisível ao ouvinte, há uma sucessão de notas no tempo – tentar cortá-la, no entanto, é como passar “bruscamente uma lâmina através de uma chama: dividimos apenas o espaço ocupado por ela” (BERGSON, 2006, p. 58). Assim, a duração bergsoniana nos interessa por conservar o passado (e o futuro) no presente, que pode irromper a qualquer momento: para o filósofo, nossa memória “aguarda simplesmente que uma fissura se manifeste entre a impressão atual e o movimento concomitante, para fazer aí suas imagens” (BERGSON, 2006, p. 107).

Nada é menos do que o momento presente, se você entender por isso esse limite indivisível que separa o passado do futuro. Quando pensamos este presente como devendo ser, ele ainda não é; e, quando o pensamos como existindo, ele já passou. Se, ao contrário, você considerar o presente concreto e realmente vivo pela consciência, pode-se afirmar que esse

presente consiste em grande parte do passado imediato [...] Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro. (BERGSON, 2006, p. 174-5)

Esse passado que derrama no presente, aguardando uma *fissura* para se manifestar, seria como uma *reminiscência que lampeja* (tal como Walter Benjamin a pensou em *Sobre o conceito da história*),⁶² prova de que o vivido se conserva, ainda que inconsciente, no presente. Para Bergson, nada do que acontece é esquecido, de modo que conhecer é *reconhecer*. Ou ainda, como diria Walter Benjamin em relação à tarefa do cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 2011a, p. 223). De fato, o projeto historiográfico de Benjamin se realiza na consciência de que uma nova percepção do tempo é necessária para escrever a história, de modo que as imagens fragmentadas do passado, pretensamente esquecidas, possam dar a ver o tempo em sua tessitura de passado e presente, de modo relampejante, iluminando novos modos de ver a realidade.

A invasão involuntária da memória, diferente do esforço consciente de rememoração, se daria pela experiência de intervalos de tempo relativamente independentes do presente imediato, como em um lampejo: “Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo” (BERGSON, 2006, p. 90). O acesso ao passado (ou mesmo do futuro) no presente, que integra o sentimento da duração bergsoniana, pode ser pensada como uma das condições da figura contemplativa do melancólico, incapaz de fugir daquilo que não pode alcançar. Ainda que essa invasão da memória difira do esforço da rememoração, nos interessa pensar aqui a melancolia como uma espécie de ação sobre o mundo, de “abstração da ação presente”, capaz de acessar o que passou por meio da contemplação – mesmo que por uma lasca diminuta, a lasca do “agora” (uma *madeleine*, no caso de Proust; um plano próximo de carnes sendo dilaceradas por um machado em *Os inconfidentes* – guardadas as diferenças entre as imagens e o que elas evocam). Se “a história é o objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e

⁶² “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. (BENJAMIN, 2011a, p. 224)

vazio, mas um tempo saturado de agoras” (BENJAMIN, 2011a, p. 229), eis o lugar por onde fulguram as reminiscências: o “agora” torna-se um espaço por onde se infiltram os estilhaços do tempo, descolado que é de nexos causais pré-determinados.

O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltraram os estilhaços do messiânico. (BENJAMIN, 2011a, p. 232)

“O que resta daquilo que passa é como um outro mundo do mundo”, afirmou o escritor francês Pascal Quignard. O impulso melancólico, no modo como pretendemos tratá-lo aqui, olha para esse resto do que passa, no propósito de não somente afirmar sua perda, mas resgatá-lo – esse outro mundo do mundo, esse duplo –, capaz de, justamente por isso, ressignificá-lo.

Gostaríamos de pontuar que essa inundação do presente pelo passado, no trabalho involuntário da memória, pode aproximar-se das experiências angustiantes que, em Freud, denominou-se o estranho familiar, o *unheimlich*: encontros inquietantes com fragmentos da realidade que evocam a sensação de estarmos diante de algo estranhamente próximo.

Em *O inquietante*, texto de 1919, Freud percorre os diversos significados de *heimlich*, termo de que *unheimlich* é o oposto, para concluir que o assustador no inquietante não é o desconhecido – mas aquilo que é justamente familiar. Isso porque o termo não é unívoco: seu significado vai no sentido da ambiguidade, até coincidir com seu oposto – do que Freud conclui que o *unheimlich* é uma espécie de *heimlich*.⁶³ Ou seja, há uma invasão da memória de algo vivido, mas que permaneceu à sombra – ou recalcado. “*Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2017, p. 338).

Ainda que no caso do *unheimlich* esse encontro se dê com aquilo que deve permanecer secreto, e que mesmo assim se manifesta – e portanto não cubra todo o campo

⁶³ Cf. FREUD, S. “O inquietante”. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 331-2.

das reminiscências – é importante ressaltá-lo aqui pelo modo como podemos pensar esses “retornos inquietantes” em situações francamente violentas, ainda que encobertas, na operação da memória coletiva nos filmes de Joaquim Pedro de Andrade.

*

O desligar-se dos imperativos da ação presente, que possibilita o devaneio e o sonho, é um modo de conhecimento avesso às intermediações analíticas, às descrições intelectuais da realidade. Para Bergson, a modalidade de expressão mais próxima a ela seria a arte, já que nela melhor se realizaria o contato com nuances de realidade que escapam à apreensão representativa. Em *Melancolia, Literatura*, Luiz Costa Lima afirma que, ao dar acesso à manifestação do imaginário, o fictício comete uma transgressão, pois faz com que o imaginário perca seu caráter difuso, informe, apontando para o enunciado imaginário (LIMA, 2017, p. 66). Talvez seja esse lugar, feito do “*entrebescar* das formas simbólicas e das práticas textuais” diante do objeto perdido (AGAMBEN, 2012, p. 53), que possa melhor dizer da “terra de ninguém”, lugar intermediário em que se situa o melancólico, “entre o amor narcisista de si e a escolha objetual externa” (AGAMBEN, 2012, p. 53).

2.2 Tempo REENCONTRADO, tempo perdido

Proust, ao descrever as personagens de *Em busca do tempo perdido*, as faz prolongadas e sem medida na duração, “pois à semelhança de gigantes, tocam simultaneamente, imersos nos anos, todas as épocas de suas vidas, tão distantes – entre as quais tantos dias cabem – no Tempo” (PROUST, 1990, p. 292). A memória, exuberante, toma o lugar na percepção do presente. Seus corpos são, por meio da linguagem, feitos desse tempo.

No retorno ao passado operado nos volumes de *Em busca do tempo perdido*, o tempo mantém-se desaparecido – mas a busca não cessa. Isso porque, como observa Luiz Costa Lima, o tempo na obra proustiana é reencontrado por *transmutação*, procedimento que realizaria uma diferença, ao modo como Herder a definira: “A diferença entre duas coisas [o

tempo e a lembrança] deve ser reconhecida por uma terceira [texto proustiano]” (HERDER *apud* LIMA, 2017, p. 15-6). O *como se* imaginado, posto no mundo pela linguagem, é uma operação que, ao não se submeter ao verdadeiro ou a falso, dominaria essa diferença. Temos, então, o papel da linguagem – nesse caso específico, da literatura – como um lugar de expressão do tempo, ou ainda: da melancolia. Que, segundo Luiz Costa Lima, encontra “seu *locus*, por excelência, na ficção verbal e plástica” (LIMA, 2017, p. 16).

(...) a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível. Se a libido se comporta como se tivesse acontecido uma perda, embora nada tenha sido de fato perdido, isso acontece porque ela encena uma simulação em cujo âmbito o que não podia ser perdido, porque nunca havia sido possuído, aparece como perdido, e aquilo que não podia ser possuído porque, talvez, nunca tenha sido real, pode ser apropriado enquanto objeto perdido. (AGAMBEN, 2012, p. 45)

A aptidão fantasmática que faz aparecer um objeto que escapa à apropriação, mesmo que na condição de perdido, é uma operação melancólica que encontra expressão na linguagem. Chama atenção o fato de o dispositivo do cinema operar na captura dessas imagens fantasmáticas, “fazendo reaparecer um objeto que escapa à apropriação”, infinitamente, melancolicamente. Nesse trabalho, trataremos de pensar como, por meio do cinema, operou-se, nos filmes de Joaquim Pedro de Andrade, uma tentativa de apropriação melancólica de uma história fugidia do país, à sombra das versões oficiais. Assim, na perda imaginária no melancólico, ainda que sem objeto algum, sua “fúnebre estratégia está voltada para a impossível captação do fantasma” (AGAMBEN, 2012, p. 53). Essa tentativa de captação, por sua vez, é capaz de criar algo novo: “Se, por um lado, o mundo externo é narcisisticamente negado pelo melancólico como objeto de amor, por outro, o fantasma obtém dessa negação um princípio de realidade, e sai da muda cripta interior para ingressar em uma dimensão nova e fundamental” (AGAMBEN, 2012, p. 53). Dessa maneira, é pela perda imaginária que o melancólico cria (ou recria) seu objeto de desejo irreal.

E a ficção tem um importante papel nessa “tentativa de captação” do fantasmático.

Tomemos, como exemplo, um livro importante sobre o assunto, *A tinta da melancolia, uma história cultural da tristeza*, de Jean Starobinski, no qual é traçada uma

história contemporânea da melancolia que parte da justamente da ficção: e de uma personagem – Belerofonte –, de Homero. Na *Iliada*, Starobinski diz que a melancolia havia sido sentida e descrita bem antes de ter recebido seu nome e sua explicação médica. “Homero, que está no começo de todas as imagens e de todas as ideias, nos faz captar em três versos a miséria do melancólico” (STAROBINSKI, 2016, p. 18), afirma o ensaísta suíço, ao referir-se à história de Belerofonte, herói atingido pela inexplicável ira dos deuses:

*Objeto de ódio para os deuses,
Ele vagava só na planície de Aleia,
O coração devorado de tristeza, evitando os vestígios dos homens*
Canto VI da ILÍADA (versos 200-3)

Abandonado pelos poderes superiores, que sobre ele infligem sua cólera inexplicável (pois Belerofonte, herói corajoso e justo, não havia cometido nenhum crime contra os deuses), ele se afasta dos homens; desvia-se de tudo. Tristeza, solidão e recusa ao contato humano são os males da personagem – que não provêm de seu corpo, mas de “sua psique de pai atingido por quem destruíra seu filho” (LIMA, 2017, p. 19). Na visada homérica, com a qual Starobinski inicia sua história da tristeza, o sofrimento da personagem não tem, pois, uma razão fisiológica, sendo a depressão de Belerofonte “o aspecto psicológico dessa deserção do homem pelas potências superiores” (STAROBINSKI, 2016, p. 19). O discurso ficcional nessa breve passagem da narrativa íliaca dá a ver o modo de estar do melancólico, por uma aproximação metafórica.

Para pensarmos esse movimento da melancolia, de apreensão daquilo que escapa, escolhemos procurar entender o modo como o conceito mudou ao longo dos anos – para chegarmos a ele como um estado que assinala a emergência de um descompasso. Façamos, portanto, essa espécie de percurso não linear no tempo para revisitar a história do conceito, que não é nova, na tentativa de armar uma “dobra” sobre ela – e verificar como há rupturas, continuidades, repetições (e mistérios) nesse trajeto.

2.3 Conceito de melancolia | Um PERCURSO

O pensamento ocidental sobre a melancolia apoiou-se em três tradições, que se alinhavaram de diferentes modos. Há o aforismo do livro *VI dos Aforismos de Hipócrates*, que a estabelece como doença; há o *Problema XXX, I*, texto atribuído a Aristóteles,⁶⁴ que associa a melancolia a homens elevados e ao espírito criativo e reflexivo. Por fim, há as cartas apócrifas que nos foram transmitidas pelo *Corpus* hipocrático, que se referem ao “estranho” comportamento do filósofo Demócrito.

Tendo se retirado do convívio com os homens, isolando-se da cidade de Abdera, Demócrito era considerado louco pelos seus compatriotas – que diziam que isolado, o filósofo apenas ria, indiferente a tudo. Hipócrates, então, foi chamado para auxiliar. A conversa entre o médico e o filósofo é narrada por Hipócrates em uma carta famosa, conhecida como “Carta a Damageta”. Ao fim do episódio, Hipócrates conclui que Demócrito, na realidade, é um melancólico e um ironista, a quem não se deve considerar louco, como fizeram os abderistas – mas alguém a quem se deve escutar e seguir. (Cf. STAROBINSKI, 2016, p. 129-143).

O termo melancolia, ao longo de séculos, foi utilizado para designar estados sensivelmente diferentes: pode descrever uma doença mental caracterizada por crises de angústia, abatimento mental e um cansaço intenso (ainda que mudanças conceituais no âmbito médico indiquem rupturas teóricas, é inegável uma certa continuidade entre os termos melancolia e depressão); chegou a designar, também, um tipo de personalidade dentro do sistema dos quatro humores (ou das quatro compleições), sempre associado a um tipo físico, ao lado do sanguíneo, do colérico e do fleumático. Pode, ainda, descrever um estado de espírito temporário, possível de ser transferido ao mundo, como recorda Klibansky, Panofsky & Saxl em *Saturne et la mélancolie* (1989, p. 28), quando evocam um fragmento da fala do príncipe Hal (cena II da parte I), em *Henrique IV*: a Falstaff, que diz estar “tão melancólico

⁶⁴ Jackie Pigeaud, na introdução à tradução francesa de *Problema XXX, I*, levanta a questão de sua autoria, como afirma Luciana Chauí Berlinck em *Melancolia, rastros de dor e perda* (2008, p. 33). Por vezes ele é atribuído a Aristóteles, mas pode ter sido escrito por um de seus discípulos da Escola Peripatética. Há a hipótese de o texto ter sido escrito por Teofrasto, discípulo de Aristóteles que redigiu um tratado sobre a melancolia. De qualquer maneira, é um texto que se encontra no âmbito do pensamento aristotélico.

quanto um gato velho ou um urso com uma mordação”, o príncipe sugere-lhe a imagem da “melancolia do charco de Moor-ditch”.

Atribuída a Hipócrates a criação do conceito de melancolia, ela aparece em um aforismo que a define como efeito de emoções determinado por seu tempo de duração: “Quando a tristeza e medo perduram por longo tempo, tal estado é melancólico” (Corpus Hippocraticus, Aforismos, 6^a. secção, § 23, IV L 568, *apud* BERLINCK, 2008, p. 9). As emoções, tristeza e medo, se perduram, caracterizam-se, pois, como um estado – e definem o conceito no aforismo – que se desdobraria em diversos pensadores do tema ao longo dos anos. Como em Constantinus Africanus, por exemplo, autor árabe medieval estudado por Klibansky, Panofsky e Saxl. Sobre a melancolia, Constantinus, em *De melancholia*, diz que:

Os acidentes que a partir dela sucedem na alma parecem ser o medo e a tristeza. Ambos são péssimos porque confundem a alma. Com efeito, a definição de tristeza é a perda do muito intensamente amado. O medo é a suspeita de que algo ocasionará dano. (CONSTANTINO EL AFRICANO, 1992, p. 15)

Mais uma vez medo e tristeza aparecem na tentativa de captar o estado melancólico, mas agora relacionados a uma *perda*, a algo que não pode ser restaurado. Há aqui também uma perturbação em relação ao futuro; o temor relaciona-se à “suspeita de que algo ocasionará dano”.⁶⁵

Em Constantinus, há a ideia do desequilíbrio que pode gerar no corpo um efeito nocivo, como a dose errada do sono e da vigília, da comida, da bebida, do movimento, da quietude. O excesso de meditação, de reflexão, da tentativa de captar o que “não se compreende” seriam fatores que também poderiam levar à melancolia:

Todas essas ciências [astronomia, aritmética, geometria, composição] são produtos da alma, porque a alma dessas ciências é inata, como diz Galeno, recordando o filósofo Platão... Esses homens ali – Alá sabe disso – incorporam a melancolia... na consciência de sua fraqueza intelectual, no sofrimento que essa fraqueza lhes causa, tornam-se melancólicos. A razão pela qual sua alma adoece (desordens da inteligência e da memória, além de outras desordens que afetam a alma) reside no cansaço e no abuso de

⁶⁵ Interessante pensar aqui uma similitude com o medo do porvir em Proust – que, nos tomos de *Em procura do tempo perdido*, busca o passado quando este fulgura no presente, justamente para escapar do tempo (e da morte). Em Walter Benjamin, como veremos adiante, ocorre o movimento contrário, mas igualmente melancólico: há uma busca do futuro no passado, que guardaria as marcas do porvir. (Cf. LAGES, 2007, p. 138)

suas forças, como afirma Hipócrates no livro VI das *Epidemias*: “O cansaço da alma resulta de sua atividade de pensamento”. E assim como o abuso de forças físicas leva a doenças sérias, cuja fadiga é a menor delas, o abuso de poderes mentais dá origem a doenças graves, dentre as quais a pior é a melancolia. (CONSTANTINUS AFRICANUS *apud* KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL, 1989, p. 146, tradução minha)⁶⁶

Como podemos observar, a melancolia aqui é compreendida como uma doença⁶⁷ ocasionada por um excesso. Da conexão entre a melancolia e a atividade intelectual aparece Constantinus Africanus recomendava que “se evitasse toda tensão mental” (CONSTANTINUS AFRICANUS *apud* KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL, 1989, p. 147).

2.4 PROBLEMA XXX, 1

Na Grécia, também se observa esse olhar ao equilíbrio. E mais: há a relação da melancolia com os “homens excepcionais”, ligados às artes, à filosofia. Ela seria, por isso, a natureza de alguns seres e não uma doença.

Ao buscar a causa da natureza melancólica, em *Problema XXX, 1* é descrita a mistura (*krásis*) da bílis negra (*melaina cholè*). A origem dos males, para alguns, encontra-se em uma determinada combinação desse elemento com os demais constituintes do corpo; em outros, ela provém da natureza própria da bílis negra: “(...) em algumas pessoas desse tipo nascem males que têm sua origem em uma tal mistura no corpo; para os outros, sua natureza manifestamente é inclinada às doenças” (*Problema XXX, 1* 953 a 25). Desta maneira, a bílis

⁶⁶ “Toutes ces sciences sont des produits de l’âme, car l’âme de ces sciences est innée, comme l’affirme Galien, rappelant le philosophe Platon... Ces hommes-là – Allah le sait – incorporent la mélancolie... dans la conscience de leur faiblesse intellectuelle, et dans la détresse que cette faiblesse leur cause deviennent mélancoliques. La raison pour laquelle leur âme tombe malade (troubles de l’intelligence et de la mémoire, et autres désordres affectant l’âme) réside dans la fatigue et l’abus de leurs forces, comme l’affirme Hippocrate au livre VI des *Épidémies*: ‘La fatigue de l’âme résulte de son activité de pensée.’ Et de même que l’abus des forces physiques conduit à de graves maladies dont la fatigue demeure la moindre, l’abus des forces mentales engendre de graves maladies dont la pire est la mélancolie”.

⁶⁷ Em *Problema XXX, 1*, a melancolia não é encarada como uma patologia – mas, se acompanharmos a história posterior de suas concepções, observaremos que, em Galeno, por exemplo, há uma perspectiva contrária, que, como afirma Starobinski em *História del tratamiento de la melancolia desde los orígenes hasta 1900*, acaba fixando “a descrição e a definição da melancolia, que serão critério de autoridade até o século XVIII e mesmo depois” (STAROBINSKI, 1962, p. 25). Freud considerará a melancolia como um estado patológico em *Luto e melancolia* – e Walter Benjamin, retomando textos mais antigos, toma o termo em seu sentido pré-freudiano – sem fazer distinção entre os termos luto e melancolia em *Origem do drama barroco alemão*.

negra pode afetar todas as pessoas, mas atinge de maneira essencial os que têm a natureza (*physis*) constituída por ela, dentro de uma lógica que opera a saúde como harmonia, proporção. O homem melancólico possui, por natureza, pois, uma preponderância constitucional a esse humor. E havendo alteração da bÍlis negra, as enfermidades melancólicas como a epilepsia, fobias, depressão, o furor, se apresentam. Tenta-se demonstrar, nessa lógica, o modo como a *physis* (a natureza de todas as coisas que estão no tempo; que duram, ou que se transformam) determina o *ethos* do melancólico (seus sentimentos, atitudes, ações éticas).

De início, *Problema XXX, I* não trata do temperamento melancólico, mas daquilo que o aflige por meio da alteração da bÍlis negra, oferecendo exemplos diversos: dos acessos de epilepsia de Hércules, passa-se às erupções de úlceras em seu corpo, à fúria contra os filhos; o texto menciona o isolamento de Belerofonte, tomado de ódio pelos deuses; fala, ainda, de Ajax, personagem da guerra de Tróia, que ficou fora de si. Entre os filósofos, diz de Empédocles, Sócrates, Platão; entre os políticos, elege o espartano Lisandro, coberto de úlceras ao morrer. O arremate não esquece os poetas entre aqueles que possuem o temperamento melancólico: “é preciso acrescentar a maioria dos que se consagraram à poesia”.

De natureza fria, a bÍlis negra pode apresentar-se em estados distintos, do muito frio ao muito quente: variando-se essa mistura, encontra-se caracteres igualmente diversos, que vão do torpor à mania. Desta maneira, como é *inconstante* a bÍlis negra, são *inconstantes* os melancólicos – é pela “boa mistura” dessa inconstância que eles seriam seres de exceção. Entendeu-se nesse texto fundador, a melancolia como um caráter natural dos indivíduos excepcionais (poetas, profetas, heróis), chegando mesmo a ser vista como uma “forma suprema de aproximação do divino por um ser humano, com o nome de *manía* divina (e, no latim, *furor divinus*)” (BERLINCK, 2008, p. 15). Essa proposição levou à compreensão de que haveria uma ligação entre a postura melancólica e a disposição contemplativa necessária à filosofia. De fato, o texto do *Problema XXX, I* se inicia com a pergunta: “Por que todos os homens excepcionais são melancólicos?”:

Por que todos os homens considerados excepcionais (*perittói*), no que conserve à filosofia, à política, à poesia ou às artes, são melancólicos

(*melancholikói*) e alguns a ponto de serem tomados por males da bílis negra (*meláines cholés*)? (*Problema XXX, 1* 953 a 10 *apud* BERLINCK, 2008, p. 35-6)

No fragmento, *perittói* (excepcional), segundo Luciana Chauí Berlinck em *Melancolia, rastros de dor e perda*, pode ser entendido como abundante, excessivo – “o que ultrapassa a medida”. Desse sentido, depreende-se o de extraordinário, “aquele que se distingue”: essa abundância que está no termo *perittói* seria, inclusive, uma das características da bílis negra, o “ser em excesso”.

No fundo, o melancólico é, em si mesmo, uma multiplicidade de caracteres. A bílis negra oferece à natureza melancólica todos os estados da embriaguez, com todos os seus perigos, e isso por toda a vida. O melancólico tem em si, como possíveis, todos os caracteres de todos os homens. (PIGEAUD, 1998, p. 13)

Se em *Problema XXX, 1* argumenta-se que um dos pontos principais da bílis negra é a inconstância, isso geraria efeitos diferentes no comportamento do melancólico, caracterizando-o como uma espécie de “ser polimorfo”, ora apático, ora eufórico. Resultado, pois, do aquecimento fortuito ou acidental da bílis negra, essa loucura (*ekstasis*) seria uma doença que *espreitaria* a natureza melancólica: em *Problema XXX, 1* não há a afirmação de que a melancolia seja sinônimo de doença da bílis negra, já que “(...) apesar de existirem doenças causadas pela bílis negra, o melancólico não o é por doença e sim por natureza, ainda que seja certo que sua natureza melancólica o predisponha a contrair com mais facilidade as doenças da bílis negra” (BERLINCK, 2008, p. 55).

Por ser difícil conhecer a fronteira entre sabedoria e loucura, a melancolia tornou-se um tema filosófico importante, já que envolve reflexões que dizem respeito não apenas da relação “alma e corpo”, mas também daquelas entre o ser e o mundo. “Os acidentes melancólicos são incompreensíveis”, conclui Constantinus Africanus (CONSTANTINO EL AFRICANO, 1992, p. 25). Muito tempo depois Freud também veria enigmas no melancólico – em *Luto e melancolia*, paralelos são traçados entre uma condição e outra: se a inibição e perda de interesse do enlutado são justificadas pelo trabalho que seu ego realizaria diante de uma perda, na melancolia haveria uma operação interna semelhante, mas a diferença

consistiria “em que a inibição do melancólico nos parece enigmática porque não podemos ver que é que o está absorvendo tão completamente” (FREUD, 1974, p. 278).

De todas as doenças, a melancolia é a mais difícil, aquela cuja origem é a mais discutível, cuja definição parece a mais vaga. É a doença mais filosófica, no sentido de que é a que mais interessa aos filósofos. Ela é a doença da relação entre a alma e o corpo; por outro lado, para o filósofo, ela é, com é para Lucrecio e Sêneca, a doença existencial; é ela que suscita a questão médico-filosófica da *euthymia*, ou o comportamento de um ser apaziguado e reconciliado consigo mesmo. (PIGEAUD *apud* BERLINCK, 2008, p. 8).

O *thymós*, ou o ânimo, princípio da vida – do sentir, do querer, do pensar – é trazido para a discussão. O que é interessante é perceber que no texto grego a melancolia não é encarada como doença – e o que faz o humor do melancólico instável seria a causa de sua excepcionalidade. Assim, se *dysthymia* é desânimo, diminuição da força do desejo e *athymia* perda do desejo de viver e de morrer, poderia haver uma *euthymia*⁶⁸ na melancolia? Talvez sim segundo *Problema XXX, I*, já que no texto há uma saúde na melancolia, observada a “boa mistura” da inconstância da bílis negra.

2.5 DESEJO

Em Walter Benjamin, que teria sido o último dos pensadores modernos a tomar o termo melancolia no sentido pré-freudiano, o desencanto e a falta de vontade do melancólico se relacionariam diretamente a um desajuste, ou ainda, a uma recusa às condições simbólicas do laço social. Em *Sobre o conceito da história* há uma indicação importante do objeto perdido da melancolia benjaminiana: ele seria um objeto recalcado, mas, diferente da melancolia freudiana, em que o mal-estar do sujeito é tomado em sua singularidade, aqui *ele é as multidões* derrotadas nas lutas, para as quais não há representação. O choque do verbo no singular (*é*) com o termo que o precede no plural (*multidões*) não poderia ser mais

⁶⁸ “*Thymos*, o sentir a si mesmo e a emoção (literalmente, mover-se para fora de si), tem suas doenças, a *dysthymia* – desânimo, diminuição da força do desejo – e a *athymia* – perda do desejo de viver, desejo de morrer –; tem sua saúde, a *euthymia* – alegria que solta o coração no desejo de viver, aumentando a vida –, e é a maneira pela qual, vivente móvel e movente, ‘o indivíduo apreende o seu ser no mundo, sente-se ser e viver na alegria e na tristeza’”. (CHAUÍ, 1990, p. 34)

elucidativo dessa condição excessiva do melancólico, capaz de se fazer muitos. Talvez, portanto, também em Benjamin possamos resgatar essa *euthymia*, na qual “o indivíduo apreende o seu ser no mundo, sente-se ser e viver na alegria e na tristeza”, por meio de um olhar para a melancolia como uma expressão do sintoma social, ou de uma reação a ela. Há, nesse olhar, *desejo* – e a descrição do anjo da história olhando para o passado, a despeito da tempestade do progresso que o impele ao futuro, tem esse aspecto: “seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas” (BENJAMIN, 2011a, p. 226). Essa imagem antitética abriga o paradoxo de uma atitude melancólica e positiva, que marca uma impossibilidade – mas não apenas ela. Há o “desesperado aprofundar-se no abismo que se abre entre o *desejo* e o seu inapreensível objeto” (AGAMBEN, 2012, p. 30, grifo meu), que confere à melancolia também uma polaridade positiva. Ora, o desejo, preso ao que não pode capturar, constituiria, para Agamben, não apenas uma *fuga de...*, mas também uma *fuga para...*, que se comunicaria com seu objeto “sob a forma da negação e da carência” (AGAMBEN, 2012, p. 30), em um movimento que transforma privação em posse. O anjo da história, de costas ao futuro, mantém-se voltado ao passado por ação do desejo; não o esquece, pois, e se apodera dele.

Ao mesmo tempo em que a sua tortuosa intenção abre espaço à epifania do inapreensível, o acidioso dá testemunho da obscura sabedoria segundo a qual só quem já não tem esperança foi dada a esperança, e só a quem, de qualquer maneira, não poderá alcançá-las foram dadas as metas de alcançar. Tão dialética é a natureza do seu “demônio meridiano”: assim como se pode dizer da doença mortal, que traz em si a possibilidade da própria cura, também daquela se pode afirmar que “a maior desgraça é nunca tê-la tido”. (AGAMBEN, 2012, p. 32)

Santo Tomás captaria essa relação ambígua entre o desespero e o desejo que marcaria, na Idade Média, um “flagelo pior do que a peste que infesta os castelos, as vilas e os palácios das cidades do mundo” (AGAMBEN, 2012, p. 21): a *acedia*, melancolia dos monges, conduta considerada pecaminosa por negligenciar a prática das virtudes. “O que não desejamos intensamente não pode ser objeto nem da nossa esperança nem do nosso desespero”, são as palavras de Santo Tomás sobre ela, também nomeada *tristitia*, *taedium vitae*, *desidia*.

Tida como a doença do homem que perdeu contato com Deus, com o próximo e consigo mesmo, ela teria levado muitos melancólicos ao inferno por Dante, na *Divina Comédia*.⁶⁹ A temida retração do acidioso frente ao mundo, no entanto, como pontua Agamben, diz mais da inatingibilidade desse objeto do que de um eclipse de seu desejo diante dele. Assim, sua “desesperada paralisia do ânimo” (AGAMBEN, 2012, p. 31) indica que à acídia não corresponde apenas uma polaridade negativa.

2.6 DUPLICAÇÃO

Em *Melancolia, rastros de dor e perda*, Luciana Chaui Berlinck faz uma interessante analogia com o conceito de *mimesis*, de Aristóteles, tal como ele é refletido na *Arte Poética* e na *Retórica*, comparando o mencionado “polimorfismo” do melancólico com a imitação. Como *Problema XXX, I* situa-se no âmbito do pensamento aristotélico, a analogia é bastante interessante: o substantivo *mimesis* deriva do verbo *miméomai*, que significa simular (parecer com), emular (fazer como), identificar (ser e fazer como). Aristóteles emprega *miméomai* como emular e simular, mas *mimesis* apenas como simulação,⁷⁰ “analogia que faz com que um ser se comporte *como se fosse* um outro, parecendo-se com outro” (BERLINCK, 2008, p. 56, grifo meu).

Há um *como se fosse*, portanto, que prevê alguma distância, algo que indicaria uma perda⁷¹ do objeto que não pode mais ser resgatado em sua dimensão primeira. E esses são elementos que constituem uma teoria da tradução benjaminiana, que também pode ser lida com uma teoria da melancolia, já que reconhece uma perda na impossibilidade de fazer coincidir, sem desajustes, a linguagem com os objetos que representa. Esse desajuste pode ser pensado ao modo de uma

⁶⁹ Dante os representou como lodosos mergulhados no inferno, sem poder ouvir ou falar, murmurando de modo incompreensível, em uma alusão à afonia que marca a acídia.

⁷⁰ Simulação aqui, no entanto, não significa dissimulação, logro ou engano, como no caso da imitação de Platão. A imitação, em Aristóteles, não decorre da ideia de um modelo a ser seguido; imitar vem de uma identidade ou de uma semelhança entre seres ou ações numa relação imitativa.

⁷¹ A reflexão sobre a melancolia está ligada às suas bases antigas, de modo que a experiência da perda e a condição melancólica se mantêm – como em Constantinus Africanus, para quem a noção de tristeza se dá como uma teoria da perda, quando afirma que “com efeito, a definição da tristeza é a perda do muito intensamente amado”.

(...) ânfora quebrada, que, segundo a interpretação benjaminiana, representaria o modo ideal de relacionamento entre tradução e original. Como fragmentos, cacos de um vaso quebrado, original e tradução deveriam “seguir-se uns aos outros nos menores detalhes... sem serem iguais”. Novamente, temos nessa imagem a ideia de que existe uma imperfeição intrínseca tanto no original quanto na tradução e que uma tradução não deve procurar “assemelhar-se” ao original, mas segui-lo e recompô-lo “amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua”. A melancolia emerge aqui do reconhecimento de uma condição inicial de desagregação que só poderá ser superada por meio de uma busca de aproximação, por uma relação amorosa. (LAGES apud SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 60)

No impulso a ser outro do comportamento do melancólico observado em *Problema XXX, I*, já que ele “tem em si, como possíveis, todos os caracteres de todos os homens”, haveria, pois, uma perda. Mas é justamente por poder tornar-se outro, ou por tê-lo dentro de si, que o melancólico seria melhor em qualquer atividade, segundo o texto grego – que associa, como já observamos, melancolia e excepcionalidade.

Esse outro alojado no interior do melancólico – imagem que aparecerá em Freud – é uma concepção que diz respeito ao modo como *Problema XXXX, I* desenvolve sua teoria da melancolia, uma vez que a mistura da bÍlis negra, no texto, é tomada como a *physis* do melancólico.

O outro que o melancólico busca imitar (simulando, emulando ou identificando-se), encontra-se nele mesmo por força do humor que o constitui, ou seja, a inconstância e variação da bÍlis negra, seu súbito aquecimento ou resfriamento, multiplicam os caracteres do e no melancólico, que sempre está a se tornar um outro. (BERLINCK, 2008, p. 57)

Haveria uma duplicação, pois, nessa operação do melancólico tornado outro – este que, por sua vez, estaria em seu interior “por força de seu humor”. Uma vez mais uma analogia ao inquietante, o estranho familiar pensado por Freud – guardadas as distâncias entre uma imagem e outra –, nos parece um caminho possível para refletirmos sobre essa espécie de duplicação melancólica⁷² reveladora, também, de aspectos violentos e estranhamente

⁷² Laplanche, em *Essays of on Otherness*, para criar mais um ponto de contato com esse estranho internalizado no melancólico, afirma que: “Longe de ser meu núcleo, é o outro implantando em mim, o produto metabolizado

íntimos encapsulados nas narrativas (e nos comportamentos de personagens) dos filmes de Joaquim Pedro de Andrade. Claro que o estranho familiar e a imagem do melancólico guardam diferenças importantes; no primeiro caso, há um espanto, um estranhamento dessa figura estranha e íntima que toma de assalto o sujeito – o que não acontece com o melancólico (em *Problema XXX, I*, o melancólico imita esse outro nele; em Freud, como veremos adiante, ele se liga a esse outro, misturando-se a ele em seu ego). No entanto, há aqui um encontro que nos parece potente pelo emergir desse outro que é parte do sujeito – no caso do estranho familiar, feito de aspectos perturbadores justamente pela intimidade insólita que ele carrega, em uma imagem interessante para pensarmos o Brasil nesses filmes.

*

Interessante também pensar que a película (se fizermos um pequeno devaneio, criando outra analogia a essa imagem dual), pode operar como um duplo da História, instaurando um outro tempo, paralelo, capaz de falar do que lhe falta, conservando o potencial de revelar algo novo. Em um conhecido fragmento de *Passagens*, Walter Benjamin fala de um método de trabalho, tomado de empréstimo da literatura e do cinema – o método da montagem, ou da colagem – para colocar em xeque os limites entre a exposição historiográfica e a literária, revendo (ou antes, implodindo) a estrutura representacionista de conhecimento.

Método deste trabalho: Montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar. Eu não vou furtar nada de valioso ou apropriar-me de formulações espirituosas. Mas sim os trapos, o lixo: não os inventariar, mas antes, fazer-lhes justiça do único modo possível: utilizando-os. (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 225)

Se “toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita” (AGAMBEN, 2008, p. 111), o projeto historiográfico de Benjamin está, nesses fragmentos selecionados no projeto de *Passagens*, imbuído da

do outro em mim: eternamente um corpo interno estrangeiro”. (1999, p. 256, tradução minha) No original: “Far from being my kernel, it is the other implanted in me, the metabolized product of the other in me: forever an internal foreign body”.

consciência de que uma nova percepção do tempo é necessária para escrever a história. No lugar do argumento lógico ou da exposição linear do discurso, Benjamin o expõe de modo fragmentário, operando uma temporalidade pontual, ligada ao registro visual. Em vez da narração dos fatos históricos, a exposição dos fenômenos extremos da época focada, opondo o discursivo ao imagético – e valendo-se desse último para *mostrar* o tempo que se quer falar. O fragmento, pois, constelado, em uma visualidade relampejante, não mostraria os grandes feitos do período focado, mas o que dele resta, seus rastros, seus trapos. Esse “dejeito” da história é aquilo que é habitualmente esquecido dos grandes discursos, objeto do olhar melancólico e introjetado nele.

Há uma passagem de *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho, que diz de modo bastante preciso a maneira como concatenamos a trama de nossa história em um *continuum*. Talvez por não nos darem um mapa do passado ao modo como estamos acostumados a tê-lo, tendamos a rejeitar os fragmentos:

[...] para entender as coisas, para entender o que se passou e o que passou, nós as situamos em uma trama ou *continuum* temporal cujas partes estão todas intimamente determinadas por uma relação que é quase sempre de causa e efeito e, o que talvez seja pior, uma trama ou *continuum* que só adquire sentido no fluxo das coisas posteriores, no fluxo das coisas que estão por vir em seguida àquele de que a memória se ocupa, o que significa em última instância que o significado de um fato ou ato ou uma vida se revela na total dependência do *futuro*, quer dizer, da história, a longo prazo. Talvez por isso as recordações fragmentárias assombrem e tenham esse caráter obsessivo: *porque são recordações fragmentárias*, porque sei – dentro desse paradigma cultural em que estamos mergulhados até as orelhas, nos últimos cento e cinquenta anos, quer dizer, desde a assunção da História ao posto de disciplina definitiva de explicação da vida individual e social – jamais conseguirei, no tempo de duração de minha vida, apoderar-me de um mapa histórico que dê sentido a esses fragmentos todos e portanto à minha vida [...]. (COELHO, 2006, p. 106-7)

Seligmann-Silva faz uma comparação do processo de destruição da representação linear com a poesia de Mallarmé, que nela incorporou o elemento espacial. O poeta francês, desse modo, teria explodido o muro da linguagem ao inserir nela a imagem espacial da página branca, “vazando’ o duto negro da escrita em eterno luto pela inexorável perda de seu objeto visado” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 230). A escrita está lá, fazendo-se do jogo com o espaço branco da folha, compondo uma linguagem. O que não está (ou o que não está escrito

pela tinta negra) compõe uma imagem com o que está, marcando a perda, desmontando um tipo de aparelho de representação do tipo linear. Essa alusão a Mallarmé nos faz recordar uma entrevista com o poeta norte-americano Ben Lerner, na qual ele afirma o fracasso do poema em alcançar a margem direita da página, modo da poesia fazer com que a ausência seja sentida.⁷³ Ora, no cinema, os enquadramentos podem trabalhar com essa composição que inclui o vazio, o que escapa da tela, suas bordas. Veremos como isso se apresenta nos filmes que serão aqui analisados.

Em *Passagens*, ainda, há uma passagem importante, que nos diz de uma *tensão* carregada de *vivacidade* na formulação das imagens:

Não é que o passado lance a sua luz sobre o presente ou que o presente lance sua luz sobre o passado; mas imagem é aquilo onde o ocorrido encontra o agora como num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não uma progressão, e sim uma imagem que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas, e o lugar onde as encontramos é a linguagem (BENJAMIN, 2006, p. 506).

Essa imagem constelada, nascida do encontro do ocorrido (*Gewesene*) com o agora (*Jetzt*) resultaria também do modo como essa imagem é exposta historicamente – sendo essa relação carregada de tensão, ou ainda de vivacidade. E de modo dialético, pois torna visível uma tensão entre elementos que poderiam escapar (e que escapam efetivamente) a nosso olhar, propondo uma reconfiguração de significados. Assim, ao assinalar a valorização do imagético na exposição da história e da filosofia, Benjamin formula uma teoria das imagens dialéticas, em que uma imagem paralisada é, ao mesmo tempo, vivaz:⁷⁴ sua imobilidade seria capaz de abarcar um campo de tensões que não precisa ser resolvido em uma síntese. Dessa

⁷³ “More generally, the failure of the poem to reach the objective right margin of the page is for me the almost definitional way poetry make absence felt as a presence”. LERNER. *You’re a poet; don’t you hate most poems?* The Believer – Interview with Ben Lerner. Link: http://www.believermag.com/exclusives/?read=interview_lerner, acessado em 6 jul., 2018.

⁷⁴ Remetendo-se ao termo da retórica clássica *enargeia*, o conceito de vivacidade pode ser pensado aqui, como bem observa Seligmann-Silva em *Ler* o livro do mundo, a partir de uma de suas traduções latinas” *evidentia*, “por diante dos olhos”. Quanto maior a vivacidade, maior o efeito sobre os ouvintes, na tradição clássica do discurso. Dessa maneira, a paralisia da imagem e sua vivacidade tem como objetivo a *enargeia*, “mostrar, por diante dos olhos”, como uma evidência.

maneira, ela segue suspensa em sua ambiguidade, que nada mais é do que “a aparição figurada da dialética, a lei da dialética na imobilidade” (MATOS, 1999, p. 56). Essa não resolução, essa suspensão, pensamos, marca uma vez mais o olhar melancólico ao mundo.

Uma importante dimensão que aparece nesse fragmento é a linguagem, lugar onde as imagens dialéticas são constituídas; é nela que as imagens estão suspensas. “Escrever este olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo”, afirma Didi-Huberman em *O que vemos, nos olha* (2010, p. 172). A linguagem, ancorada no mundo, diz de categorias históricas e não opera de maneira atemporal. Assim, um retorno ao passado não se daria por um mero retorno às “fontes”,⁷⁵ mas por uma nova ligação entre o que passou e o que passa – de modo que a linearidade do tempo, dobrada sobre si mesma, permita o trabalho do passado por meio do presente.

2.7 EXTREMOS

A teoria dos quatro humores, dos líquidos presentes no corpo humano (dentre os quais estaria a bílis negra, vinculada à melancolia), surge em uma lógica de pensamento que vincula microcosmo e macrocosmo, marcando uma correspondência entre o mundo e o ser. Nessa perspectiva, haveria uma associação entre a melancolia, o planeta Saturno e o deus Cronos⁷⁶ – deus das antíteses, dos extremos, que controla o tempo (ele, o tempo, aparece aqui mais uma vez). Marcado por uma dualidade, segundo os gregos, o deus Cronos, ao mesmo tempo que gera, devora: assim que seus filhos saem do ventre da mãe Gaia são destruídos por ele. Devorador dos destinos, pois, Cronos escraviza os seres dentro de seu tempo. O

⁷⁵ Sem negar um rastro teológico no termo “origem” em Benjamin, detemo-nos aqui em seu caráter histórico, no qual não há apenas restauração de seu estado primeiro no retorno ao passado, mas o emergir do diferente, capaz de destruir a pretensa continuidade natural. “É no ‘desvio’ ou no ‘rodeio’, na ‘interrupção’ e na ‘paralização’ ou ‘suspensão’ que se dá o salto, ‘Sprung’, no qual se mira a ‘origem’, ‘Ursprung’, como pré e pós-história.” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 148)

⁷⁶ De maneira abreviada, uma delimitação das associações entre os humores e o mundo circundante pode ser encontrada segundo o esquema abaixo:

Temperamento	Substância	Elemento	Estação do ano	Período da vida	Astro
sanguíneo	sangue	ar	primavera	infância	Júpiter
bilioso / colérico	bílis amarela	fogo	verão	adolescência	Marte
melancólico	bílis negra	terra	outono	maturidade	Saturno
fleumático	fleuma	água	inverno	velhice	Lua

planeta Saturno, considerado o mais elevado no firmamento entre os antigos, foi associado à bílis negra e à figura ambígua de Cronos, criando uma teia de imagens ao redor do conceito de melancolia.

O vínculo entre melancolia e dualismo seria, ainda, observado por outros pensadores, como, por exemplo, Oliver Pot, Romano Guardini e Jean-Pierre Schaller. Para Pot, a melancolia é dual pois vista como uma passagem de um estado a outro (POT, 1994, p. 123). Para Guardini, o comportamento do melancólico se deve a uma coexistência de dois instintos no sujeito, um que deseja afirmar-se, outro que renuncia à existência.

Para o melancólico, o mundo interior e os meios de expressão não têm medida comum: a mente e o corpo, a intenção e a ação, a disposição da mente e os resultados, o começo de uma evolução e seu cumprimento... De maneira geral, o que é nobre ou baixo, essencial ou acessório, capital ou contingente – eis as dualidades entre as quais o melancólico vê uma parede ser construída. (GUARDINI, 1953, p. 48, tradução minha)⁷⁷

Para Schaller, a dualidade do melancólico se apresenta na oposição entre as expectativas do melancólico e sua realidade frágil, oposição que o frustra, já que “ele experimenta suas muitas limitações; por sua vez, sente-se ilimitado em seus desejos e clama por uma vida mais elevada” (SCHALLER, 1988, p. 44, tradução minha).⁷⁸

Essa dualidade também se apresenta em Freud e em Benjamin, sob diferentes perspectivas. Façamos um salto na direção desses materiais.

2.8 Luto e MELANCOLIA

No famoso ensaio, Freud olha a melancolia por meio de uma analogia com o luto, que diz ser um “afeto normal” paralelo a ela (FREUD, 1974, p. 275). Assim como em *Problema*

⁷⁷ “Pour le mélancolique, le monde intérieur et les moyens d'expression n'ont pas de commune mesure: l'esprit et le corps, l'intention et l'action, la disposition d'esprit et les résultats, le commencement d'une évolution et son accomplissement... d'une façon générale ce qui est noble ou bas, essentiel ou accessoire, capital ou contingent – ce sont là des dualités entre lesquelles le mélancolique voit se dresser un mur”.

⁷⁸ “Il fait l'expérience de ses multiples limites; d'autre part, il se sent illimité dans ses désirs et appelé à une vie supérieure”.

XXX, 1, em que há um paralelo entre o vinho e a bilis negra, também há aqui um recurso de comparação.

O vinho, com efeito, tomado em abundância, parece deixar as pessoas totalmente da maneira como descrevemos os melancólicos, e sua absorção produz um grande número de caracteres, por exemplo os coléricos, os filantropos, os apiedados, os audaciosos. (*Problema XXX, 1*, 953 a 30)

Tendo os sonhos nos servido de protótipo das perturbações mentais narcisistas na vida normal, tentaremos agora lançar alguma luz sobre a natureza melancólica, comparando-a com o afeto normal do luto. (FREUD, 1974, p. 274)

A mesma palavra, melancolia, é aplicada em ambos os textos – e, em cada um deles, designa fenômenos diversos. Como foi visto, no texto grego a melancolia se refere a um tipo de temperamento; uma concepção de conduta que coloca o melancólico como alguém excepcional. Em *Luto e melancolia*, por sua vez, ela é considerada uma patologia,⁷⁹ afastando-se das referências de *Problema XXX, 1* – em que está necessariamente ligada a fatores fisiológicos (bilis negra), indicando uma inquietação da existência humana, um estado de *ethos* filosófico. No texto de Freud, observa-se uma ambivalência de sentimentos do melancólico em relação ao objeto perdido, na qual a tristeza é um modo de manter um laço em relação a ele. Logo, a melancolia seria um fenômeno psíquico, que determina aspectos da vida corporal (na direção contrária do texto grego, que diz que a melancolia é um fenômeno somático que determina a vida psíquica).

A história do conceito da melancolia, segundo Freud, indica variações nas suas descrições que, no âmbito psiquiátrico, apresenta mais materiais somáticos do que psicológicos – em que afecções chamadas melancólicas são consideradas “somáticas e não psicogênicas”. Freud, no entanto, afasta-se de referência a fatores anatômicos e fisiológicos e de uma perspectiva médica psiquiátrica e busca uma compreensão da melancolia como um acontecimento psicogênico. Assim, no texto, o autor diz que considerará casos de natureza “psicogênica indiscutível” e que, por não dispor de um conceito universal, limitará suas análises a casos específicos. Em sua época, lembremos, os conceitos de afecções podiam ser

⁷⁹ Segundo Luciana Chaui Berlinck, “provavelmente pela herança difusa de Galeno no nascimento dos estudos psiquiátricos sobre a melancolia”. (BERLINCK, 2008, p. 74)

muito abrangentes e, não à toa, tentativas dessas definições na obra de Freud são feitas várias vezes.

A melancolia, cuja definição varia inclusive na psiquiatria descritiva, assume várias formas clínicas, cujo agrupamento em uma única unidade não parece ter sido estabelecido com certeza, sendo que algumas dessas formas sugerem afecções antes somáticas que psicogênicas. Nosso material, independentemente de tais impressões acessíveis a todo observador, limita-se a um pequeno número de casos de natureza psicogênica indiscutível. Desde o início, portanto, abandonaremos toda e qualquer reivindicação à validade geral de nossas conclusões, e nos consolaremos com a reflexão de que, com os meios de pesquisa à nossa disposição hoje em dia, dificilmente descobriríamos alguma coisa que não fosse típica, se não toda uma classe de perturbações, pelo menos de um pequeno grupo delas. (FREUD, 1974, p. 275)

Texto de 1915, *Luto e melancolia* se inscreve no período de modificações na teoria freudiana.⁸⁰ Assim, ele é menos um tratado de psicopatologia do que um ensaio, um estudo que apresenta uma reflexão teórica que, afinal, acaba por pensar a própria psicanálise. Talvez por isso Freud afirme no início do texto abandonar “toda e qualquer reivindicação à validade geral de nossas conclusões”. Em *Conferências introdutórias sobre Psicanálise III*, Freud se posiciona sobre a ciência (como é possível ler no excerto abaixo destacado), em um movimento que vai ao encontro dessa afirmação. Desta maneira, não é surpresa não haver uma afirmação categórica sobre a melancolia ao final do texto – que, inclusive, não deixa de pontuar uma espécie de enigma no termo, a que não se propõe a resolver.

É um erro acreditar que a ciência consiste apenas em proposições definitivamente provadas, e é injusto exigir que assim seja. Tal exigência é feita somente por aqueles que anelam mais que tudo pela Autoridade e precisam substituir seu catecismo religioso por outro, ainda que de caráter científico. (FREUD *apud* BERLINCK, 2008, p. 80)

⁸⁰ Cf. RABELLO, Claudia Costabile. *Do luto à melancolia: um estudo teórico e conceitual dos estados depressivos*. Dissertação de mestrado, IPUSP, 2001, p. 23.

2.9 Luto, melancolia: ANALOGIAS

Por terem quadro gerais similares, por terem as mesmas causas e por serem reações a uma perda significativa, segundo Freud, justifica-se a analogia entre um termo e outro. No entanto, há uma diferença fundamental entre os termos: o luto não é patológico, sendo superado depois de um dado período, “embora envolva graves afastamentos daquilo que constitui a atitude normal para com a vida” (FREUD, 1974, p. 275-6). Já a melancolia é determinada por uma predisposição patológica, exigindo tratamento.

A predisposição patológica, psicanaliticamente falando, seria “uma série de condições da vivência pessoal que faz a pessoa reagir sempre da mesma maneira aos acontecimentos” (BERLINCK, 2008, p. 81). O luto, ao contrário da melancolia, não define um modo de viver, pois seria uma condição passageira. Ou seja, a melancolia apresenta-se como uma espécie de disposição que não pode ser superada sem uma intervenção externa, enquanto o luto é um estado e, como tal, pode ser superado.

Ambas as condições envolvem traços comuns, como o desânimo penoso, a falta de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição das atividades; e todas são reações ocasionados por uma perda. No entanto, apenas na melancolia há a perturbação da autoestima, que se exprime em autorrecriminações e em autoaviltamentos, “culminando numa expectativa delirante de punição (FREUD, 1974, p. 276). Ou seja, a predisposição patológica na melancolia apareceria na forma desse sujeito que se oferece à punição, imagem avessa do narcisismo e que o confirma.

Freud afirma que a falta de interesse do luto pelo mundo se dá pois, para ele, o entorno já não pode trazer de volta o objeto perdido. Sua falta da capacidade de amar resulta da recusa em substituir esse objeto por outro; o ego então, inibido, circunscreve-se a essa devoção – que, por sua vez, uma vez que pode ser explicada, não pode ser considerada patológica.

É fácil constatar que essa inibição e circunscrição do ego é expressão de uma exclusiva devoção ao luto, devoção que nada deixa a outros propósitos ou a outros interesses, E, realmente, só porque sabemos explicá-la tão bem é que essa atitude não nos parece patológica. (FREUD, 1974, p. 276)

Assim, o fato do luto não ser considerado patológico ocorre “porque sabemos explicá-lo tão bem”; há uma relação de causa e efeito que se dá a ver, ou seja, a perda de alguém querido gera uma dor que se compreende. Há uma manutenção do princípio filosófico estabelecido por Aristóteles, que define que “conhecer é conhecer a causa e pela causa”. Mas, segundo Luciana Chaui Berlinck, o que tem de novo na proposição de Freud é o fato de que esse conhecimento de causa se dá pela realização de uma interpretação, “pois causa é o sentido” (BERLINCK, 2008, p. 85). Assim, por meio do trabalho do luto, que consistiria em se desinvestir do objeto perdido, de renunciar a ele, a libido retorna ao ego, podendo, dessa maneira, desejar outro objeto. Nesse trabalho, há gasto de energia e de tempo, pois há um esforço penoso do ego de realizar um esforço que se dá em oposição a ele:

O trabalho do luto consiste em evocá-las [lembranças e expectativas em relação ao objeto perdido] e investi-las fortemente uma a uma, de maneira a que, paulatinamente, a libido se desligue delas. Esse desligamento não se dá imediatamente e enquanto se realiza o trabalho do luto a existência psíquica do objeto prolonga-se. Ou seja, libertar-se do objeto perdido exige mantê-lo presente para que o trabalho se efetue. Eis porque o luto é um enigma. (BERLINCK, 2008, p. 88)

Esse trabalho sobre a perda que se realiza no luto não ocorre na melancolia. Em *Problema XXX, 1* diz-se que o melancólico pode mimetizar o outro. Há aqui um paralelo a ser feito com a melancolia tal como ela é pensada em Freud – esse outro mantém-se presente no melancólico, de modo que não há um desligamento. Assim, na melancolia, o sujeito estaria preso à imagem do objeto perdido, que decorreria de uma falha em elaborar essa perda, gerando um vazio na esfera psíquica. Esse vazio exprimiria a impossibilidade do indivíduo de se orientar, segundo Freud.

Também há uma perda e uma reação a ela no melancólico, mas com uma diferença. Se luto e melancolia se diferem, como dissemos, pelo tempo e pela perda da autoestima (que ocorre em apenas no último caso), também o tipo de perda a que se referem é diferente. Ambos se referem a uma perda objetual, mas na melancolia a perda é inconsciente – e, por isso, nela o sujeito não sabe o que perdeu. O invisível em Freud não é mais os fluidos corpóreos, como em *Problema XXX, 1*, mas o inconsciente.

O objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor (...). Ainda em outros casos nos sentimos justificados em sustentar a crença de que uma perda dessa espécie ocorreu; não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente perceber o que perdeu. Isso, realmente, talvez ocorra dessa forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetal retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda. (FREUD, 1974, p. 277-8)

A melancolia, dessa maneira, parece misteriosa pois não se sabe o que foi perdido e, portanto, o que absorve o sujeito. O que se vê é o melancólico representar seu ego como desprovido de valor, em um delírio de inferioridade que se parece com a descrição da *acedia* medieval.

O melancólico exhibe (...) uma diminuição extraordinária de sua auto-estima, um empobrecimento de seu ego em grande escala. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego. O paciente representa seu ego para nós como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível; ele se repreende e se envilece, esperando ser expulso e punido. Degrada-se perante todos, e sente comiseração por seus próprios parentes por estarem ligados a uma pessoa tão desprezível. (...) Esse quadro de um delírio de inferioridade (principalmente moral) é completado pela insônia e pela recusa a se alimentar, e – o que é psicologicamente notável – por uma superação do instinto que compele todo ser vivo a se apegar à vida. (FREUD, 1974, p. 278)

2.10 NARCISO

Percebe-se que as acusações que o melancólico faz a si não são adequadas e que essa insatisfação consigo parece refletir, segundo Freud, um deslocamento dessas recriminações do objeto perdido ao próprio ego. “É assim que encontramos a chave do quadro clínico: percebemos que as auto-recriminações são recriminações feitas a um objeto amado, que foram deslocadas desse objeto para o ego do próprio paciente” (FREUD, 1974, p. 280).

Assim, segundo Freud, o melancólico cria uma situação em que encobre a situação verdadeira e é “exatamente pelo que oculta e dissimula que sua conduta e sua linguagem se

tornam mais compreensíveis” (BERLINCK, 2008, p. 103). Ou seja, as acusações contra o outro, voltadas ao ego, disfarçam o quadro real, pois o melancólico volta “contra si próprio a hostilidade que originalmente sentia em relação ao seu objeto” (ABRAHAM, 1970, p. 100).

A ligação com um determinado objeto é abalada por um acontecimento (real ou não), que leva a sua perda, de modo que a libido é impelida a desligar-se dele. Se tomasse um “caminho normal”, ela se identificaria com outro objeto. No entanto, na melancolia a libido se recolhe no ego e estabelece uma identificação entre ego e objeto perdido: assim, a perda do objeto é a perda do ego – e o conflito que existia entre o ego e o objeto de amor passa a ser o conflito entre a crítica do ego e o ego. “O ‘outro’ é o outro e o próprio ego que mimetizou esse outro, identificando-se com ele e o perdendo” (BERLINCK, 2008, p. 104-5). É assim que Freud relaciona melancolia e narcisismo:

Existem, num dado momento, uma escolha objetal, uma ligação da libido a uma pessoa particular; então, devido a uma real desconsideração ou desapontamento proveniente da pessoa amada, a relação objetal foi destruída. O resultado não foi o normal – uma retirada da libido desse objeto e um deslocamento da mesma para um novo –, mas algo diferente, para cuja ocorrência várias condições parecem ser necessárias. A catexia objetal provou ter pouco poder de resistência e foi liquidada. Mas a libido livre não foi deslocada para outro objeto; foi retirada para o ego. Ali, contudo, não foi empregada de maneira não especificada, mas serviu para estabelecer uma identificação do ego com o objeto abandonado. [...] Por um lado, uma forte fixação no objeto amado deve ter estado presente; por outro, em contradição a isso, a catexia objetal deve ter tido pouco poder de resistência. Conforme Otto Rank observou com propriedade, essa contradição parece implicar que a escolha objetal é efetuada numa base narcisista, de modo que a catexia objetal, ao se defrontar com obstáculos, pode retroceder para o narcisismo. A identificação narcisista com o objeto se torna, então, um substituto da catexia erótica, e, em consequência, apesar do conflito com a pessoa amada, não é preciso renunciar à relação amorosa. (...) O ego deseja incorporar a si esse objeto e, em conformidade com a fase oral ou canibalista do desenvolvimento libidinal em que se acha, deseja fazer isso devorando-o. Abraham, sem dúvida, tem razão em atribuir a essa conexão a recusa de alimento encontrada em formas graves de melancolia. (FREUD, 1974, p. 281-2)

Em um curso considerado normal para Freud, de que o luto é exemplar, uma vez livre a libido, ela se liga a outro objeto; no caso da melancolia, no entanto, ela retorna ao ego. Assim, como há uma identificação narcísica com o objeto, a carga que retorna, e que substitui a relação anterior, é o narcisismo. Como em *Problema XXX, I*, em que há a descrição do

desejo do melancólico de “ser todos”, vê-se algo parecido em Freud nesse conceito de identificação – a essência do texto, não à toa, diz de uma incorporação no ego de traços, parciais ou totais, do objeto perdido.⁸¹

Nesse excerto, há uma imagem bastante interessante: quando Freud menciona a inapetência, observada por Abraham, em casos graves de melancolia – em que se observa um estágio canibalesco, no qual o indivíduo, ao incorporar o objeto, acaba por destruí-lo. Abraham explica que o melancólico, após a perda do objeto, regride ao nível libidinal, em que ele ameaça destruir seu objeto por devoração. Sua conclusão é que os desejos reprimidos, de origem canibalesca, estão por trás de sua recusa em comer.

Ele [o melancólico] se comporta como se a completa abstenção de alimento, e somente, este, pudesse mantê-lo afastado da realização de seus impulsos reprimidos. Ao mesmo tempo, ameaça-se a si mesmo com aquele castigo que é o único adequado aos seus impulsos canibalescos inconscientes – a morte por inanição. (ABRAHAM, 1970, p. 70)

Articula-se, portanto, melancolia e canibalismo, na chave da autodevoração, o que explica a diminuição do instinto de vida pelo melancólico. Ao matar o objeto, nesse mecanismo narcísico, o melancólico estaria atingindo a si mesmo, identificado que está com o objeto. “O suicídio dos melancólicos é um homicídio”, pois. (BERLINCK, 2008, p. 124). Haveria, assim, uma dualidade observada na melancolia nesse mecanismo narcísico.

*

A distinção entre melancolia e luto não aparece no livro *Trauerspiel* (falaremos adiante desse livro de Benjamin, traduzido no Brasil em sua primeira edição como *Origem do drama barroco alemão*) de Benjamin, para quem não havia distinção entre normalidade e patologia entre os termos, como em Freud. Recuperando um olhar antigo sobre a melancolia, Benjamin não a vê como uma doença, mas antes como uma disposição, um modo de ser e agir diante do mundo. A perda, nesse sentido, segundo Ilit Ferber em “Melancholy

⁸¹ Cf. MEZAN, R. *Freud: A trama dos conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 276.

Philosophy: Freud and Benjamin”,⁸² é condição de legibilidade do *Trauerspiel* (em tradução literal: peça de luto). “Termos como erosão, morte do Schein e ruínas, todos aludem à extinção do aspecto material do trabalho”, Ferber pontua. “Para abordá-lo criticamente, algo no trabalho deve estar perdido (...) Em estados de erosão, ruína ou degradação, algo é exposto no material, abrindo-o para o olhar crítico. (...) O trabalho deve estar perdido como uma pré-condição para sua leitura” (FERBER, 2006, p. 3, tradução minha).⁸³

Se em Freud há a defesa, segundo Ferber, “da eliminação dos traços do apego ao outro como forma de reestabelecer a saúde mental e retornar à vida”⁸⁴ (FERBER, 2006, p. 4, tradução minha), em Benjamin o trabalho do luto não seria uma superação da perda, mas uma articulação profunda de seus “traços eternos”.⁸⁵ A lealdade do melancólico com seu objeto, dialética, revelaria a potência do vazio deixada por ele, possível de ser preenchido, segundo Ferber:

Existe uma dialética inerente à lealdade: a devoção mais profunda está sempre saturada de um desejo secreto de assumir a coisa, de assumir o significado. Nesse sentido, é muito semelhante à lealdade destrutiva do melancólico que, cheio de compromisso e devoção, destrói o objeto dentro dos confins de sua consciência melancólica. Os objetos são também uma eterna lembrança do vazio que permanece depois que todo o significado e a fé se foram. O poder desse vazio está em sua capacidade de ser preenchido de novo significado. A imagem do mundo das coisas é uma imagem de perda, mas uma perda que tem um potencial, ainda que parcial, de recuperação. (FERBER, 2006, p. 5, tradução minha)⁸⁶

⁸² FERBER, Ilit. “Melancholy Philosophy: Freud and Benjamin”. In: *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*. 4.1 | 2006. Discourses of Melancholy. <https://journals.openedition.org/erea/41>, acessado em 2 fev., 2018.

⁸³ “Schein and ruins, all allude to the extinction of the material aspect of the work. In order to approach it critically, something in the work must be loss (...) In states of erosion, ruin or degradation, something is exposed in the material, opening it up for the critical gaze (...) The work must be lost as a pre-condition to reading it”.

⁸⁴ No original: “Freud advocates killing off the traces of attachment to the other, as a means to reestablishing mental health and returning to life”.

⁸⁵ “This avowal would turn extremely problematic in Benjamin who, I argue, understands the work undertaken in mourning not as an overcoming and effacement of loss, but rather as the deepest articulation of its everlasting traces”. (FERBER, 2006, p. 4-5)

⁸⁶ “There is a dialectics inherent in loyalty: the deepest devotion is always saturated with a secret wish to take over the thing, to take over the meaning. In that sense it is very similar to the destructive loyalty of the melancholic that, filled with commitment and devotion, destroys the object within the confines of the melancholic consciousness. The objects are also an eternal reminder of the emptiness that remains after all meaning and faith is gone. The power of this emptiness relies in its capacity to be filled with meaning again. The image of the world of things is an image of loss, but a loss which has a potential, albeit partial, for recuperation”.

Em Benjamin, os traços de perda e destruição podem ser observados ao longo de toda a sua obra. Seu trabalho filosófico se dá no *atravessamento* desses traços e na apresentação dessa perda.

O que nos interessa particularmente pensar nesse olhar à melancolia, em articulação com as análises dos filmes de Joaquim Pedro de Andrade, é verificar que, ao se inscreverem no período da ditadura civil-militar no Brasil e, em certa medida, responderem àqueles anos, os filmes lançam um olhar para trás na direção de uma imagem de país caída, em um momento que a história oficial reafirmava, de modo incansável, uma imagem de futuro aparentemente muito sólida – o *slogan* da copa de 1970, por exemplo, era um brado para que não olhássemos jamais para trás; “de repente, é aquela corrente pra frente”; nunca para trás, mas galopantemente “para frente, Brasil”.

Nesse clamor em olhar adiante, na direção do que seria o progresso, ficavam para trás os esquecidos, os desaparecidos, os mortos, os escravos, os filhos dos escravos. E com eles, uma imagem de país violenta, autoritária, que nunca encarou devidamente suas ditaduras, seu passado escravocrata, o fosso imenso que se ergueu entre as classes sociais – mas que está necessariamente cravado nas cidades, no asfalto, nos morros, na dicção de cada palavra dita (ou silenciada), nas suas imagens capturadas, no que resta para fora delas. Isso que penetra silenciosamente na história (ou como um grito contínuo, que talvez não sejamos mais capazes de ouvir), são fragmentos de um passado traumático, no qual podemos identificar pelo menos dois grandes traumas, sob duas grandes vivências coletivas de violência extensa: o processo colonial, com seus massacres, e a escravidão (*cf.* RIBEIRO in COSTA, 1999, p. 7-12).

Manter-se ligado, insistentemente ligado, a esses rastros de um país que se arrasta sob uma promessa, a do país que “ainda chegaremos a ser” adiante, lá na frente, no tempo que não chega, é um movimento forte dos filmes. E por isso mesmo, melancólico. De uma melancolia ativa, que propõe o engajamento do não esquecimento – ou, de certa maneira, se pensarmos em Freud, do não trabalho do luto. Para isso, penetremos no conceito tal como Benjamin o encarou muitas vezes ao longo de sua obra, para iluminar essa ligação com um passado que não se desfaz.

2.11 Walter BENJAMIN

Como foi dito, uma contribuição importante à teoria da melancolia foi dada por Walter Benjamin. De fato, a melancolia é um motivo constante em sua obra: sua imagem percorreu, com diferentes nuances, o pensamento do filósofo berlinense desde seus primeiros textos. Segundo Susana Kampff Lages, em *Walter Benjamin, tradução e melancolia*, a escrita benjaminiana opera, melancolicamente, na articulação sempre renovada entre planos que se contrapõem. Oposições, ambivalências e polaridades são recursos por ele usados que “tem também seu duplo na tentativa de realizar sua dissolução, procurando efetuar transições, aproximações, fusões, ao mesmo tempo em que percebe a impossibilidade de fazê-lo” (LAGES, 2002, p. 101). A imagem da dualidade aparece aqui mais uma vez.

Em seu estudo sobre a origem do drama trágico alemão, Benjamin retoma elementos de compreensões antigas e medievais sobre a melancolia: Aristóteles e Constantinus Africanus são referidos, bem como algumas imagens, como o deus Cronos, Saturno⁸⁷ e a bílis negra. Mas talvez seja sobretudo a disposição do melancólico à contemplação um dos pontos mais importantes em *Origem do drama barroco alemão*⁸⁸ – e a gravura famosa de Dürer, *Melencolia I* (a quem Klibansky, Panofsky e Saxl dedicaram um longo capítulo em *Saturne et la mélancolie*, 1989, p. 447-583), é pensada por ele como uma imagem síntese do melancólico (BENJAMIN, 1984, p. 164-179). Figuração do homem que rumina, com a mão esquerda na qual se apoia o rosto que olha para, quem sabe, um ponto fora do quadro, ela seria um índice da posição exemplar reflexiva, contemplativa – atitude que indicaria não apenas tristeza, mas também o pensamento em estado de criação. Em *Saturne et la mélancolie*, Panofsky et alii. pontuam que

⁸⁷ “(...) a meditação do melancólico é compreendida na perspectiva de Saturno, que ‘como o planeta mais alto e o mais elevado da vida cotidiana, responsável por toda contemplação profunda, convoca a alma para a vida interior, afastando-se das exterioridades, leva-a a subir cada vez mais alto e enfim inspira-lhe um saber superior e o dom profético’”. (BENJAMIN, 1984, p. 171-2)

⁸⁸ Decidimos usar a tradução da edição de 1984 da obra no Brasil, por Sergio Paulo Rouanet, para nos referirmos a esse livro de Benjamin, por ter sido a edição mais lida ao longo do trabalho. A tradução de João Barrento, *Origem do drama trágico alemão*, mais recente, aparecerá em alguns momentos no texto. Devemos pontuar que Sergio Paulo Rouanet, na nota que abre a edição de 1984, diz que a contragosto optou por “drama barroco”. (Cf. BENJAMIN, 1984, p. 9) Nesse estudo, usamos as duas traduções; assim, apenas no caso da edição mais recente ser convocada, nos referiremos a ela como *Origem do drama trágico alemão*. Nas demais oportunidades, manteremos a opção de 1984.

O significado primário desse motivo muito antigo [o rosto apoiado na mãos], que aparece até nas procissões dos sarcófagos egípcios, é a tristeza; mas também pode ser a fadiga ou o pensamento criativo. (KLIBANSKY, PANOFISKY, SAXL, 1989, p. 450, tradução minha)⁸⁹

Há ainda outros vários motivos no quadro, que retomam representações antigas ligadas à melancolia, como a *facies nigra* (compleição típica do melancólico), as representações dos objetos dispersos no chão, ou a mão cerrada. Destacamos mais dois trechos em que essas características são comentadas em *Saturne et la mélancolie*:

Na verdade, há um detalhe em que o retrato de Dürer difere fundamentalmente daqueles relatados anteriormente. A mão, que geralmente toca suavemente e livremente a bochecha, é aqui um punho fechado. Mas mesmo esse tema, de aparência bastante original, Dürer não inventou, mas dotou de expressão artística, porque sempre considerou-se o punho fechado como sinal de ganância, temperamento melancólico típico, também embora um sintoma médico específico de algumas fantasias melancólicas. (KLIBANSKY, PANOFISKY, SAXL, 1989, p. 452-3, tradução minha)⁹⁰

Resta um último motivo [...]. Esse é o motivo da face escurecida, a partir da qual projeta o olhar fixo e sustentado, quase espectral, da Melencolia. Podemos lembrar que esse “rosto negro” era muito mais citada na tradição do que o punho fechado. E o filho de Saturno e o melancólico – seja por doença ou temperamento – eram vistos entre os antigos com um rosto moreno e negro; e essa noção era tão comum na literatura médica medieval, quanto nos escritos astrológicos sobre planetas e nos tratados populares sobre as quatro compleições, “*Facies nigra propter melancholiam*”, rosto negro devido à melancolia; “*nigri*”; “cor de lama”; “*corpus niger sicut lutum*”, corpo preto como lama; “*cores lúdicas*”, de cor lamacenta: todas elas expressões que Dürer pode ter lido em textos tradicionais, como poderiam ter feito inúmeros antes dele. No entanto, como no caso do punho, foi o primeiro entender que desta característica do temperamento descrita aqui, ou até mesmo do sintoma patológico, um artista pode tirar vantagem para expressar uma emoção ou comunicar um estado de espírito. (KLIBANSKY, PANOFISKY, SAXL, 1989, p. 453-4, tradução minha)⁹¹

⁸⁹ La signification première de ce très ancien motif [o rosto apoiado nas mãos], qui apparaît même dans les cortèges funèbres sur les sarcophages égyptiens, c’est le chagrin; mais ce peut être aussi la fatigue ou la pensée créatrice.

⁹⁰ À la vérité, il est un détail par lequel le portrait de Dürer diffère fondamentalement de ceux que l’on a signalés précédemment. La main, qui en général attouche mollement et librement la joue, est ici un poing fermé. Or même ce motif, tout a fait original en apparence, Dürer ne l’a pas tant inventé que doué d’une expression artistique, car on a toujours considéré le poing serré comme un signe de l’avarice, typique du tempérament mélancolique, aussi bien qu’un symptôme médical spécifique de certains fantasmes mélancoliques.

⁹¹ Reste un dernier motif [...]. C’est le motif du visage assombri, d’où se projette le regard fixe et appuyé, quasi spectral, de Melencolia. Nous pouvons rappeler que cette “face noire” était beaucoup plus fréquemment cité

Há, além disso, uma profusão de imagens ambivalentes e contraditórias na gravura: o alto, o baixo; o espírito, a matéria; o claro, o escuro. E entre esses polos, há uma mediação que torna essas oposições vivas, ultrapassando qualquer ideia de representação maniqueísta: a escada é essa imagem de intermédio. Curiosamente, como pontua Lages, na obra de Walter Benjamin é possível observar um processo de construção da escrita por *degraus*. Reapropriada da tradição judaica pelo filósofo, a imagem da escada –, cuja base está enterrada no abismo e a ponta se perde entre as nuvens do céu –, pontua elementos que se seguem uns aos outros sem, no entanto, se fundirem. E a escada, como já foi dito, está presente em *Melencolia I*, elemento de mediação entre o céu e a terra.

Em *Origem do drama trágico alemão*, essa imagem mediadora aparece sob a ideia de *conceito*. No livro, Benjamin traça uma espécie de dicotomia platônica⁹² entre ideia e fenômeno: as ideias sozinhas seriam esquivas sem os fenômenos (todas as coisas existentes, condenadas à morte sem a presença das ideias), que as circundaria e reconheceria. Sendo ideia e fenômenos interdependentes, elas se relacionariam, no entanto, a partir de uma função linguística mediadora – espécie de “escada”, pois, a unir polos opostos em relação:

O papel mediador dos conceitos permite que os fenômenos participem do ser das ideias. E é precisamente este papel mediador que os torna adequados à outra tarefa, não menos primordial, da filosofia, a da representação das ideias. A salvação dos fenômenos por meio das ideias vai de par com a representação das ideias por meio da empiria. Pois as ideias não se representam em si mesmas, mas apenas e exclusivamente através de uma organização de elementos coisas no *conceito*. E fazem-no sob a forma da configuração desses elementos. (BENJAMIN, 2011b, p. 22, grifos meus)

À verticalidade da escada na gravura se oporia, sempre em relação, a horizontalidade do fragmento – que fará parte de outra imagem da tradição cabalística judaica usada por

dans la tradition que n'était le poing serré. Et l'enfant de Saturne et le mélancolique – qu'il le fût par maladie ou de tempérament – passaient chez les Anciens pour basanés et noirs de visage; et cette notion était aussi commune dans la littérature médicale du Moyen Âge que dans les écrits astrologiques sur les planètes et dans les traités populaires sur les quatre complexions, “Facies nigra propter melancholiam”, visage noir pour cause de mélancolie; “nigri”; “couleur de boue”; “corpus niger sicut lutum”, corps noir comme boue; “luteique coloris”, de couleur fangeuse: toutes expressions que Dürer peut avoir lues dans les textes traditionnels, comme avaient pu faire nombres avant lui. Toutefois, comme dans le cas du poing serré, il a été le premier à comprendre que cette caractéristique de tempérament qu'on dépeignait là, ou même ce symptôme pathologique, un artiste pouvait en tirer avantageusement parti pour exprimer une émotion ou pour communiquer un état d'esprit.

⁹² No entanto, há uma diferença importante com o pensamento platônico: nele, as ideias estariam dispersas no mundo exterior; para o pensador berlinense, por sua vez, elas habitam o mundo da linguagem.

Benjamin ao referir-se à tarefa do tradutor: a de um vaso quebrado, que deverá ser reconstituído a partir de seus cacos. A tarefa crítica, para Benjamin, atua justamente nesse intervalo entre fragmentos, trabalhando no eco da transmissão possibilitado por essa cesura, em mediação. A atividade crítica de Benjamin seria exercida, assim, não em “voos totalizantes da razão mas, muito mais, na atenção concentrada e despojada no detalhe à primeira vista sem importância, ou então no estranho, no extremo, no desviante de que nenhuma média consegue dar conta”.⁹³

Em *Melancolia I*, de Dürer, esse dado fragmentário se apresenta nos objetos dispersos a que a melancolia alada dedica seu olhar de contemplação. Ao falar do amortecimento dos afetos capaz de transformar a distância entre sujeito e mundo em uma alienação de seu próprio corpo no melancólico – mais especificamente no homem do Barroco, nesse excerto –, ele afirma que:

Na medida em que esse sintoma de despersonalização é visto como um estado de luto extremo, o conceito dessa condição patológica (na qual as coisas mais insignificantes aparecem como cifras de uma sabedoria misteriosa, porque não existe com elas nenhuma relação natural e criadora) é colocado num contexto incomparavelmente fecundo. É consistente com esse conceito que em torno do personagem de Albert Dürer, na *Melencolia*, estejam dispersos no chão os utensílios da vida ativa, sem qualquer serventia, como objetos de ruminação. Essa gravura antecipa sob vários aspectos o Barroco. Nela, o saber obtido pela ruminação e a ciência obtida pela pesquisa se fundiram tão intimamente como no homem do Barroco. (BENJAMIN, 1984, p. 164)

Embora influenciada pelo neoplatonismo da época em que foi feita, marcada pela religiosidade medieval e pela revolução da fé realizada pelo luteranismo, segundo Benjamin, a obra de Dürer aponta no sentido da modernidade, principalmente por seu caráter hermético, figurado nas coisas pequenas dispersas no solo, aparentemente insignificantes, mas “que aparecem como cifras de uma sabedoria misteriosa” (cf. BENJAMIN, 1989, p. 159). Essa imagem desagregada, inconstituível – que, no entanto, é capaz de dizer tanto ou mais do que não está lá do que o que está –, é um terreno sobre o qual desejamos assentar as análises dos filmes. Nesse território, a ideia é olhar os espaços vazios, de onde é possível realizar saltos.

⁹³ GAGNEBIN, Jean-Marie. “Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano? História e Cotidiano em Walter Benjamin”. In: *Dossiê Walter Benjamin*. Revista USP. n. 15 (versão online), acessado em 5 jun., 2018.

FIGURA 1



ALBRECHT DÜRER, *Melencolia I*, 1514

Was aber die Schönheit sei, das weis ich nit.
[Mas o que é a beleza, não sei]
Dürer

Enigmática e repleta de ambivalências, nos muitos estudos que foram realizados a partir dela aparecem contradições que apenas reafirmam a incompletude e a pertinência das interpretações geradas. Observando-a, no entanto – ou justamente por isso, segundo Walter Benjamin – entende-se um “algo” na obra que não se pode nomear (cf. BENJAMIN, 1989, p. 159). O caráter misterioso de *Melencolia I*, seu hermetismo gerador de múltiplas interpretações – e que, por um lado, marca uma espécie de falência interpretativa, “típica da crítica da modernidade, cada vez mais consciente da parcialidade de todo gesto interpretativo” (LAGES, 2007, p. 44), talvez seja seu índice mais evidente de modernidade.

Julia Kristeva, em *Sol negro. Depressão e melancolia* (1989, p. 15), diz da figura angelical e feminina da melancolia na gravura projetando a reflexão como contemplação de algo que lhe é exterior. Isso por que a imagem parece olhar para algo que está fora dos limites do quadro, em uma mirada na direção daquilo que não pode ser representado.

2.12 A figura do ANJO

A melancolia alada de Dürer, figura “angelical e feminina”, segundo Kristeva (e que aparece acompanhada de um anjo na gravura), pode ser considerada uma das primeiras fontes de inspiração de Benjamin no “tema do anjo”, ao redor do qual o filósofo deu algumas voltas em suas reflexões teóricas. Como afirma Jeanne Marie Gagnebin, os anjos são figuras importantes no pensamento de Benjamin, já que afirmam uma dimensão da perda, sinalizando aquilo que escapa à compreensão (cf. GAGNEBIN, 1997, p. 123-54). Ao refletir sobre essas imagens angelicais na obra de Benjamin, inevitável retomar a narrativa da angelologia talmúdica⁹⁴ que, notadamente melancólica, reafirma essa dimensão na crítica em Benjamin, construída que é sob imagens fragmentadas, ao modo de palimpsestos. Segundo a lenda, os anjos são criados apenas para entoar hinos de louvor a Deus e, em seguida, desaparecer. Walter Benjamin explica isso no texto de apresentação da revista *Angelus Novus*, cujo lançamento não chegou a se realizar.

Segundo uma lenda talmúdica, por acaso não são os anjos criados – novos, a cada momento, em bandos incontáveis – para, depois de terem cantado o seu hino diante de Deus, cessarem e definharem do nada? Que à revista [Angelus Novus] caiba uma tal atualidade, que é a única verdadeira, é isto que o seu nome deve significar.

Walter Benjamin

Anúncio da revista *Angelus Novus*, 1922

(In: SELIGMAN-SILVA, 1999, p. 13)

⁹⁴ “Uma outra opinião sobre a criação dos anjos pode ser encontrada na conversa entre o Imperador Adriano e o Rabino Jeoshua B. Chanayah. O imperador perguntou:

– O senhor afirma que uma hoste de anjos entoa hinos a Deus mais de uma vez, e que Ele todos os dias cria uma nova hoste de anjos que cantam diante d’Ele e depois perecem?

– Sim.

– E para onde vão?

– Para onde foram criados.

– E de onde foram criados?

– Do rio do fogo.

– E como é o rio do fogo?

– Como o Jordão, que não interrompe seu curso nem de dia, nem de noite.

– De onde vem ele?

– Do suor das Chayyoth, liberado enquanto elas carregam trono do Santo, abençoado seja Ele”.

(Cf. Dr. A. COHN, “Angelologia”, em *Il Talmud*, 3. ed, p. 76-89)

Usar a imagem dessas figuras que somem logo que criadas para dizer da criação de uma nova revista parece algo bastante paradoxal, observa Gagnebin.⁹⁵ “Essa revista não escrita não poderia ser para mim mais real e mais querida se ela existisse” (WITTE, 2017, p. 42), é o que Benjamin escreve, melancolicamente, em uma carta sobre a revista que não lançada, pontuando esse paradoxo observado por Gagnebin. Witte, na biografia do pensador alemão, fala da relação da atividade de crítico de Benjamin com essa imagem fugidia:

Com a lenda talmúdica dos “Anjos novos”, que colocou no final da apresentação da revista para justificar seu nome, ele apontou alegoricamente para o método de conhecimento que deveria vigorar nela. Desse modo, fazia da figura do anjo, como síntese da mais antiga tradição religiosa e da vanguarda artística, um símbolo secreto da sua própria atividade como crítico. (WITTE, 2017, p. 42)

O desaparecimento que figura na lenda diz respeito às aparições dessas imagens angelicais como fulgurações tão luminosas quanto efêmeras no texto benjaminiano. E a imagem talmúdica melancólica, correndo subterrânea em sua obra, liga-se ao texto da nona tese de *Sobre o conceito de história*, em que o anjo da história, inspirado no quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, olha as ruínas de um tempo caído, com os olhos escancarados, a boca dilatada, as asas abertas:

[...] O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê a catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. [...] (BENJAMIN, 2011a, p. 226)

⁹⁵ Cf. LAGES, 2007, p. 107.

FIGURA 2



PAUL KLEE, *Angelus Novus*, 1920 | Adquirida por Benjamin em 1921

I drink the air before me and return.
Ariel em *A tempestade*, Shakespeare
Ato V, cena II

Importante notar que essa imagem angelical muda a cada novo aparecimento e desaparecimento nos textos de Benjamin, relacionando-se ao contexto histórico específico focalizado. Para Benjamin, é importante pontuar, não existe algo como uma presença originária⁹⁶ a ser reconstruída no ato da recepção. A imagem paralisada do anjo encarando fixamente esse “algo do qual ele quer se afastar” está carregada de tensão e, portanto, de

⁹⁶ Sobre o termo origem (*Ursprung*), em *Origem do drama barroco alemão* (edição de 1984), Sérgio Paulo Rouanet pontua que ele indica um salto (*Sprung*) em direção ao novo. “Nesse salto, o objeto originado se liberta do vir-a-ser” (p. 19). E segue, citando o texto de Benjamin: “O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge (*entspringt*) do vir-a-ser e da extinção” (p. 67). Assim, ao mesmo tempo em que as ideias originadas na história aludem ao passado, elas se projetam ao futuro, ao inacabamento e à incompletude. O conceito, portanto, se abre também ele a um paradoxo, pois *Ursprung* não é apenas a restauração esquecido, mas uma emergência do diferente. Assim, origem se inscreve no tempo histórico. Não à toa essa imagem angelical muda a cada novo aparecimento e desaparecimento. Mais um comentário sobre o termo, desta vez retirado de Agamben: *origem* como não situaria apenas no passado cronológico, mas operando no devir histórico. (Cf. AGAMBEN, 2009, p. 69)

vivacidade,⁹⁷ na qual não existe um sentido independente. Ele ocorre justamente no instante desse olhar, no encontro.

Essas imagens angelicais, por sua vez, guardam uma característica um pouco diversa daquela dos textos tradicionais, em que os anjos aparecem como mensageiros de boas novas: sua efemeridade destruidora. Em Benjamin, eles seriam como anjos duplos, que protegem ao mesmo tempo que expõem o perigo. Se destruição e morte são as mensagens dos anjos benjaminianos, há que se observar a positividade desse gesto – afinal, ele pode revelar um importante dado de reflexão questionadora. Em mais um texto, a segunda versão de “Agesilaus Santander”,⁹⁸ destacamos a presença da imagem de um anjo marcando um olhar sobre o mundo:

Mas se esse anjo se parece com tudo de que tive de me separar: das pessoas e, às vezes, das coisas. Nas coisas que não mais possuo ele tem sua morada. Ele as torna transparentes e por trás de cada uma delas aparece aquele a quem são destinadas. Por isso, sou insuperável na arte de dar presentes. De fato, talvez o anjo tenha sido atraído por alguém que dá presentes e sai de mãos vazias. (BENJAMIN in SAGES, 2007, p. 107-8)

Marcar a ligação às coisas que não mais possui, eis a dimensão dual dessas figuras em Benjamin. O caminho entre o melancólico e seu objeto perdido concretiza a separação, mas também o reconhecimento da distância, que acaba por manter uma coisa ligada a outra. No excerto acima, o melancólico vê a semelhança do anjo com as coisas das quais *teve que* se separar, e também com as coisas das quais *escolheu* se separar (afinal, ele sempre retorna com as mãos vazias após “dar presentes”). Há a perda de que ele não pode escapar e há aquela que ele vive por vocação – ambas pontuadas por essa *parecença* mencionada (mais uma vez, esse anjo *se parece* com o que teve que se separar).

Essa semelhança nos remete ao *como se fosse* refletido no texto *Problema XXX, 1*, em que há uma dimensão – que relacionamos com o conceito de *mimesis* – marcando uma

⁹⁷ Esse conceito, vivacidade, é importante para compreender essa lógica aparentemente paradoxal. Remetendo-se ao termo *enárgeia* da retórica clássica, ela tem na tradução latina o termo *evidentia*, que significa *pôr diante dos olhos*. Ao ser paralisada e vivaz, como pontua Seligmann-Silva em *Ler o livro do mundo* (1999, p. 228), essas imagens *mostram, colocam diante dos olhos* evidências deixadas de lado.

⁹⁸ Escrito por Walter Benjamin em Ibiza, na Espanha, em fuga do nazismo que crescia na Europa. Ali, isolado e sem recursos, ele escreve uma segunda versão para esse texto, uma das chamadas “notas de Ibiza”, no dia 13 de agosto de 1933.

perda que não pode ser mais resgatada em sua dimensão primeira. Podemos, portanto, pensar em um caminho de assimilação em Benjamin

não tanto como um processo de simbiose ou fusão, em que os planos se confundem ou se aniquilam numa unidade indiferenciada, quanto como procedimento fundamental de interação não fusional entre diferentes planos de reflexão e interpretação. (LAGES, 2007, p. 108)

A diferença que vemos aqui, pois, em relação ao impulso a ser outro que aparece em *Problema XXX, 1*, ou ainda em relação à identificação narcísica mencionada em Freud, é que em Benjamin há uma relação de *similaridade*, que não implica em imitação ou igualdade, que diz mais de uma afinidade que reconhece diferenças postas em contato. Por isso a imagem dos fragmentos e do procedimento da montagem é cara a ele – que, na busca por semelhanças na diferença, realiza-a não apenas no plano dos conceitos, mas também na constituição de sua prosa (que mimetiza o objeto de sua reflexão). Se, como afirma Barthes em *Aula*, não se pode falar senão “recolhendo aquilo que se arrasta na língua” (BARTHES, 2013, p. 16), é inescapável a elaboração da linguagem ao mesmo tempo em que se constrói a dialética de seu conteúdo. Desta maneira, em Benjamin, a reflexão permanente sobre a linguagem e suas contradições se manifesta também (e sobretudo) no ato da escrita – por isso, talvez, seu estilo intrincado e estranho, repleto de paradoxos, em que essa distância entre sujeito e objeto são reconhecidos continuamente de modo emaranhado. Por meio do método da montagem, com sua referência ao princípio da colagem (apelando, como já dissemos à exposição fragmentária e para uma temporalidade pontual, vinculada ao registro visual), Benjamin realiza uma crítica ao sistema filosófico da época, colocando em xeque os limites da exposição historiográfica e literária, implodindo “a estrutura representacionista do conhecimento” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 225). Interessante recordar aqui, mais uma vez, na tentativa de esboçar um paralelo com a capacidade do cinema – material de nosso estudo nesse trabalho – de mimetizar o real, a ficção criando um *como se* em sua tessitura, capaz de recolher do mundo que escapa à História. E não apenas: se há o recolhimento do que escapa, há a marca do *eco* entre eles, imagem que dá a ver o intervalo *entre*⁹⁹ uma coisa (a ficção) e outra (a História).

⁹⁹ Esse intervalo também se dá na própria linguagem, na operação dos planos – e voltamos uma vez mais ao fragmento: ao trabalhar o *raccord*, por exemplo, há uma operação de continuidade *entre* planos distintos.

Em Benjamin – e acreditamos que essa seja a dimensão mais importante de seu trabalho a ser refletido nessa tese, ao nos debruçarmos sobre os filmes –, a ideia da melancolia é um recurso de autorreflexão que, ao mesmo tempo, reflete sobre condições políticas e históricas concretas com as quais lida. Assim, ainda que possa ser um elemento paralisador da ação, ela não tem apenas um valor negativo, já que se propõe a ser um obstáculo importante à literatura “consistente consigo mesma e com sua própria circunstância histórica” (LAGES, 2007, p. 110).

Para realizar esse trabalho de reflexão, Benjamin encontrou, pelo menos desde sua tese de doutorado sobre o conceito de crítica no romantismo alemão, seu substrato histórico essencial na própria ideia de crítica como é entendida pelos românticos alemães: como um “médium-de/da-reflexão” e a própria ideia de reflexão como sóbria contemplação, afastada de qualquer entusiasmo “maníaco”, no sentido platônico. Ou seja, Benjamin privilegia um momento de distanciada interiorização, muito próximo do impulso melancólico, mas que não se rende a nenhuma interiorização triunfalista posterior [...] (LAGES, 2017, p. 110-1)

Não há, dessa forma, resignação na melancolia. Ela pode ter sua face introspectiva, mas sua suposta paralisia propõe uma ação. Essa aparente contradição reflete uma dubiedade que define a melancolia desde os textos mais antigos dedicados a ela. Em Benjamin, ela reaparece carregada dessa tensão entre polos opostos, sob a forma de figuras de oposição e contradição ao longo de toda a sua obra. Em *Origem do drama barroco alemão*, por exemplo, são citados longos trechos de Panofsky e Saxl a respeito do deus Cronos, o demônio das antíteses, deus dos extremos, determinado por um “dualismo intenso e fundamental”:

Por um lado, ele é o senhor da Idade do Ouro... por outro, é o deus triste, destronado e humilhado... por um lado, gera (e devora) inúmeros filhos, e por outro está condenado à eterna esterilidade; por um lado é um monstro capaz de ser vencido pela astúcia mais vulgar, e por outro é o deus antigo e sábio, venerado como a inteligência suprema [...] É nessa polaridade imanente da concepção de Cronos... que o caráter específico da concepção astrológica de Saturno encontra sua explicação definitiva – esse caráter que em última análise é determinado por um dualismo intenso e fundamental. (BENJAMIN, 1984, 172-3)

Essas imagens duais parecem refletir o caráter não unitário da verdade, conceito que Benjamin, aliás, via disperso tanto na linguagem quanto nas coisas, nos fragmentos¹⁰⁰ a serem recolhidos na língua e no tempo que se arrastam. Talvez, por isso, em *Melencolia I*, de Dürer, a figura central da gravura tem a seus pés tantos objetos dispersos, à disposição de uma decifração. Os termos usualmente empregados nessa tarefa por Benjamin se desdobram em imagens de luz – que, a propósito, aludem aos clarões de um cinematógrafo: lume, relâmpago, instantâneos, clarões. Parecem tentar reafirmar, mais uma vez, a fugacidade essencial de que é feita.

2.13 A ENCENAÇÃO da melancolia

Vamos nos deter um pouco mais sobre alguns aspectos do *Trauerspiel* de Walter Benjamin, para adiante tentar formular alguns paralelos com a melancolia que diz o Brasil desde a colônia. Esse livro difícil de Benjamin não será investigado em sua profundidade, mas alguns de seus pontos podem iluminar alguns possíveis paralelos que desejamos traçar. Vamos a eles.

Carregando duas ideias opostas e em tensão, *Trauer* (luto) e *Spiel* (jogo, peça), o termo *Trauerspiel* pode significar “peça de luto” ou “o jogo do luto”. As imagens convivem no termo, sem nunca encontrarem síntese ou uma supervalorização – característica que, como observa Márcio Jarek, é marca do conflito espiritual da mentalidade do período Barroco.

(...) o termo *Trauerspiel* extrai sua força da composição de seus dois fatores antitéticos (respectivamente Luto e Jogo); o luto por um referencial significante ausente e definitivamente perdido, e o jogo que esta ausência possibilita aos que conseguem suportar esta queda.¹⁰¹

¹⁰⁰ A verdade fragmentada, dispersa, aparece mas uma vez em uma imagem extraída da cabala luriânica: a quebra de vasos. Nela, há dispersão da luz divina, cuja força faz com que se quebrem os vasos fracos para os quais ela emana. (Cf. G. SCHOLEM, “Isaac Lúria e sua Escola”. In: *Grandes correntes da mística judaica*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 247-289) Relacionamos, no primeiro capítulo desse trabalho, o fragmento à ideia do *wabi sabi* japonês, em que as pontas irrecuperáveis são iluminadas no processo de reconstrução do objeto – em geral, um vaso – quebrado.

¹⁰¹ JEREK, Márcio. “Entre a hesitação e a ação: a subjetividade melancólica na *Origem do drama barroco alemão*”, p. 58. Link para o artigo: <http://gewebe.com.br/pdf/acao.pdf>, acessado em 5 jun., 2018.

Carregando a dualidade muitas vezes mencionada como uma característica melancólica e denominando, no século XVII, um gênero da tragédia próprio do barroco alemão, essa palavra diferencia-se de *Tragödie* (tragédia). A dissensão pontuada por Benjamin parte da necessidade de se contrapor à interpretação tradicional dos críticos de sua época sobre a tragédia clássica e o Barroco – e, citando a *Poética* de Aristóteles, Benjamin demonstra a inconsistência do cotejo dessas instâncias: “Aceita a equiparação da tragédia ao drama barroco, os defensores dessa assimilação deveriam ter achado muito estranho que a poética de Aristóteles nada dissesse sobre o luto como ressonância do trágico.” (BENJAMIN, 1984, p. 141). Segundo o pensador berlinense, a tragédia provocaria terror e piedade no espectador; as peças do drama barroco, por sua vez, produziriam “uma emoção de luto” (BENJAMIN, 1984, p. 142). Em ambos os casos, o protagonista tem uma condição principesca, mas no drama barroco “essa condição se destina a ilustrar a fragilidade das criaturas” (ROUANET in BENJAMIN, 1984, p. 28), enquanto na tragédia a morte do herói trágico é um sacrifício individual pelo qual “o herói quebra o destino demoníaco, anunciando a vitória sobre a ordem mítica dos deuses olímpicos” (ROUANET in BENJAMIN, 1984, p. 28). O drama barroco tem como objeto e conteúdo próprio a história; na tragédia, esse conteúdo é o mito. Assim, na tragédia há uma promessa de um novo estado de coisas dentro de um tempo linear, rompendo com o destino mítico. No drama barroco, por sua vez, o destino é onipotente e, operando em um tempo sem tempo (ou em um tempo de eterno retorno), a maldição nele se perpetua, de modo que a morte individual não significa o fim, pois a vida se prolonga depois dela, sob a forma de aparições fantasmáticas. Mais uma diferença estrutural: enquanto na tragédia o palco é um ponto fixo, no Barroco ele é móvel e se desloca, de cidade em cidade, em um espetáculo lutuoso, “destinado a homens enlutados e sem nenhum apelo aos deuses, porque não existe comunicação possível com a transcendência” (ROUANET in BENJAMIN, 1984, p. 29).

Fiel aos objetos caídos, às ruínas do mundo, nada mais coerente do que ver o pensador debruçar-se sobre o *Trauerspiel*, espécie de resto, gênero desprezado pela historiografia literária. Nas memórias da dramaturga Asja Lacis,¹⁰² ela menciona a resposta do amigo ao questionamento que lhe fez – “para que ocupar-se de literatura morta?”, teria sido sua

¹⁰² Retirado da orelha da edição *Origem do drama trágico alemão*, de 2016, tradução de João Barrento.

pergunta. Sua resposta diz dos *insights* que até hoje iluminam os trabalhos voltados à crítica cultural:

[...] Quando se fala do drama moderno, usam-se termos como “tragédia” e “drama trágico” de forma indiferenciada, apenas como palavras. Eu mostro a diferença de princípio entre tragédia e drama trágico. Os dramas do Barroco expressam desespero e desprezo do mundo – são realmente peças tristes e trágicas; já a atitude dos tragediógrafos gregos e dos poetas propriamente trágicos em relação ao mundo e ao destino é a de uma total inflexibilidade. Essa diferença de atitude e de sentimento do mundo é importante. Tem de ser levada em consideração, e implica por fim uma distinção de gêneros – concretamente, da tragédia e do drama trágico. A dramaturgia barroca está, de fato, na origem das peças em que predominam a tristeza e o luto, muito comuns na literatura alemã dos séculos XVIII e XIX. Em segundo lugar, explicou, a sua investigação não era apenas um trabalho acadêmico, mas tinha uma relação muito direta com problemas de grande atualidade na literatura contemporânea.

Na época em que Benjamin produzia essa sua obra sobre o Barroco, a Alemanha reestabelecia um mundo classicista recalcado. Depois da Primeira Grande Guerra – e a lembrança de seus destroços – a modernidade alemã se inspirava em um padrão cultural setecentista e palaciano; ora, o estudo sobre o Barroco ia de encontro a esse “espírito de época” e sua tese acabou sendo recusada, pondo um fim, antes que pudesse ter começado, a carreira universitária de Benjamin.

Partindo da fala de apresentação de *Origem do drama barroco alemão* (1984), por Sergio Paulo Rouanet, o teatro barroco na Alemanha do século XVII teve como precursor imediato o drama jesuítico, que trabalhava como instrumento de propaganda da Contrarreforma. Para isso, utilizava alguns recursos cênicos, como a pantomima, o coro, as grandes massas humanas, telas imensas com pinturas em perspectiva, máquinas teatrais que podiam representar batalhas aladas entre anjos e demônios. Personagens de natureza alegórica, que simbolizavam virtudes cristãs e vícios, moviam-se em cenas brutais, que incluíam torturas, esquartejamentos, massacres. Havia, nesse cortejo, um apelo constante aos sentidos, que clamava o caráter ilusório da vida terrena, habitada pela morte. Apelava-se, ao mesmo tempo, à ideia de que a salvação só seria possível pela mediação da Igreja. A encenação da melancolia, ostensiva, expressava um pessimismo oficial, em que havia um interesse pela pompa nas ações de Estado. Do drama barroco alemão, afirma Benjamin,

“emergiu da pra ostentação, ou seja, dos *trionfi*, as procissões acompanhadas de recitativos destinados a explicar a ação, surgidas em Florenza sob Lorenzo de Medici” (BENJAMIN, 1984, p. 142). E essa ostentação (que visava à persuasão) apresentava uma afinidade com o luto:

A afinidade entre o luto e a ostentação, tão magnificamente comprovada pela linguagem do Barroco, tem aqui uma de suas raízes, do mesmo modo que a auto-absorção, para a qual essas grandes configurações da crônica mundial parecem um simples jogo, que sem dúvida vale a pena contemplar em vista das significações que nele é possível seguramente decifrar, mas cuja repetição infinita ajuda os humores melancólicos, com seu desinteresse pela vida, a consolidar seu domínio. (BENJAMIN, 1984, p. 163)

Se o luteranismo, religião de grande parte dos dramaturgos barrocos, conseguira “instilar no povo uma estrita obediência ao dever, mas entre os grandes instilou a melancolia”, já que a Reforma promovera a “crença sombria na sujeição do homem ao destino” (BENJAMIN, 1984, p. 161-2), havia o trabalho intenso, pelo Estado, de “mortificação dos corpos”. “Algo de novo surgiu”, segue Benjamin: “um mundo vazio” (BENJAMIN, 1984, p. 162). Os tipos dramáticos do drama barroco alemão, como pontua Jarek, foram marcados por uma intensa religiosidade resultantes da Contrarreforma, vinculadas ao Absolutismo: “A necessidade de compreensão, caracterizada pelos elementos de ostentação monárquica das peças barrocas, criaram um ‘ritual’ de representação de certo tipo de poder caracterizado pelo modelo absolutista”.¹⁰³ Quando afirma que o soberano, no *Trauerspiel*, representa a história (BENJAMIN, 1984, p. 88), Benjamin relaciona o drama barroco com a formação, a partir da figura do tirano, de um novo conceito de soberania no século XVII. “(...) o Barroco nasce de uma discussão sobre o estado de exceção, e considera que impedi-lo é a mais importante função do Príncipe” (BENJAMIN, 1984, p. 89).

Dessa maneira, a encenação melancolia, forma de expressão de um pessimismo de estado no qual a pompa e a ostentação afinavam-se com o luto, promovia uma “patologia oficial”¹⁰⁴ por meio da anestesia das paixões, da mortificação do corpo, do *taedium vitae*.

¹⁰³ JEREK, Márcio. “Entre a hesitação e a ação: a subjetividade melancólica na *Origem do drama barroco alemão*”, p. 60. Link: <http://gewebe.com.br/pdf/acao.pdf>, acessado em 5 jun., 2018.

¹⁰⁴ Cf. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 118.

*

Quinze anos depois de escrever *Origem do drama barroco alemão*, em 1940 Benjamin lança suas teses de *Sobre o conceito de história*, a cujas imagens recorreremos algumas vezes nesse trabalho. Na sétima das dezoito teses, ele diz:

Todos os que até hoje venceram participaram do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. (BENJAMIN, 2011a, p. 225)

O conformismo a que Benjamin realiza a crítica é aquela que faz com que nos identifiquemos com os vendedores nesse “triunfo do Bem”. Nessa tese, Benjamin fala da *acedia* – e diz da natureza dessa tristeza, vinda d uma identificação com o vencedor e da hesitação em apoderar-se da imagem histórica que lampeja em fuga. É contra essa imagem que se deve lutar: estudar a história a contrapelo é apoderar-se desse objeto caído. O objeto perdido sugerido nas teses nos interessa como imagem, já que aparece como as multidões derrotadas nas lutas que antecederam os que se identificam com o ponto de vista dos vencedores.

*

Ainda que haja uma especificidade alemã, como pontua Benjamin, na “fuga para uma natureza desprovida de Graça” (BENJAMIN, 1984, p. 104), e que os dramas barrocos em outros países, como na Espanha, tenham criado soluções para amenizar os conflitos e as desesperanças oriundas desse vazio, tracemos alguns paralelos com os autos produzidos pelos jesuítas nas últimas décadas do século XVI no Brasil colônia. Em que pesem as muitas diferenças não analisadas aqui (o que exigiria um trabalho a parte, que não é propriamente foco dessa pesquisa), ou as condições de produção amadoras desses autos, essas produções atendem a parâmetros de uma cena literária que nos fornece algumas pistas de uma base de nossa formação social, calcada no autoritarismo. A imagem dessa violência, a repetir-se

indefinidamente ao longo de nossa história, parece, inclusive, atender a um modo de operação do tempo no drama barroco, em que há uma perpetuação da maldição mesmo depois da morte, que se prolonga para além dela e retorna de modo espectral.

Além disso, do modo como eram urdidos (ou do modo como podemos imaginar essa urdidura, dos relatos que nos restaram da encenação desses autos), podemos afirmar similaridades entre seus recursos cênicos, como a pantomima, o coro, as grandes massas humanas, as batalhas aladas entre anjos e demônios que, nos autos, configuravam uma forma heteróclita, sem resolução. O drama barroco, afinal, como já foi dito, teve como precursor imediato o drama jesuítico, florescido na Alemanha do Sul e na Áustria, segundo Rouanet; tais recursos serviam aos propósitos da “propaganda da Contra-Reforma” (BENJAMIN, 1984, p. 23). O paralelo com o drama barroco também nos interessa na medida em que podemos pensar, em ambos os casos, nessa “política de Estado”; na promoção, pelas autoridades eclesiásticas e políticas, dentro dessa lógica, de uma “anestesia oficial das paixões” (no caso do drama barroco) – e que, no Brasil, apresentava-se como uma “orientação ao combate” (no artigo que discutiremos a seguir falaremos do *Auto de São Lourenço*, um dos mais importantes de Padre Anchieta, como um “teatro da guerra”). Se, como afirma Moacyr Scliar em *Saturno nos trópicos*,¹⁰⁵ as naus europeias chegaram ao novo mundo carregando consigo sementes de melancolia,¹⁰⁶ experimentamos aqui esse paralelo, sabendo de suas muitas distâncias entre um continente e outro.

¹⁰⁵ Segundo Scliar, a melancolia é um conceito constituído no âmbito europeu e fundamental na cultura lusa. “Vinda nas naus”, ela chega ao Brasil e aqui ganha especificidades – já que, em solo tropical, há condições específicas para sua reelaboração, que lançaria luzes em discussões sobre nossa dinâmica cultural. Há mais um livro a ser lembrado sobre a “chegada da tristeza no Brasil”: *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*, de Paulo Prado. Publicado em 1928, inaugurou a série dos grandes ensaios sobre o país. Ainda que “impressionista” (como o próprio autor o denomina), o livro tenta realizar um diagnóstico da situação do país estagnado, questionando um certo espírito ufanista da época, usando a melancolia como tema.

¹⁰⁶ Mais um comentário sobre essa chegada de “sementes melancólicas nas naus europeias”, envolvendo agora a palavra saudade. Luiz Costa Lima, em uma nota de rodapé de seu livro *Melancolia. Literatura*, diz da relação entre “saudade”, tomada como peculiar ao mundo português e “melancolia”, afirmando que a primeira seria uma variante da segunda: “Sem que se pretenda assim explicar a atualização da ‘saudade’, pergunto-me como ela se distinguiria de seu tronco senão por ser uma experiência contida no nível da pele, impeditiva de tornar a *tristitia* comum às duas em matéria reflexiva?”. O autor vai mais longe: “Se ousar um passo a mais: não seria a suposta contenção afetiva da ‘saudade’ um dos elementos responsáveis pela carência reflexiva que o colono português transmitirá à colônia?”. (LIMA, 2017, p. 24) Ainda que a hipótese seja questionável, mais uma vez observamos aqui mais uma tentativa de compreender o país pelo viés da melancolia.

A dificuldade de assimilação de experiências violentas que fazem parte da ideia de Brasil, antes mesmo do projeto de fundação de país,¹⁰⁷ parece se apresentar nessa irresolução mencionada na forma do auto, bastante irregular em sua estrutura. Tentar encontrar as marcas de um contexto opressor e difícil de apreender nessas formas igualmente fugidias nos garante alguma perplexidade, algum *gesto melancólico*, para pensarmos um mundo em que subjetividades oprimidas ainda possam formular perspectivas de transformação do estado de coisas, em vez de consolidá-lo.

O breve retorno que propomos ao Brasil colônia nesse momento nos interessa na medida em que a ditadura civil-militar, enquanto momento histórico de realização dos filmes de Joaquim Pedro de Andrade, aparece como tema dos filmes de modo transvestido, ora sob o tecido de um filme histórico (em que a colônia é revisitada, como no caso de *Os inconfidentes*), ora sob as vestes de um filme “atemporal”, adaptação de um poema (caso de *O padre e a moça*, em que as fraturas do período colonial aparecem expostas). Levantar esse período da história do país, os anos de chumbo, implica pensarmos, mesmo que de viés, a violência de nossa formação desde aqueles anos do século XVI. Os próprios filmes de Joaquim Pedro nos inspiram nesse retorno, já que marcam, eles mesmos, uma certa repetição dessa violência desde nossos anos iniciais. Voltemos nosso olhar, portanto, um pouco mais longe no tempo – para podermos retornar.

2.14 A melancolia e a VIOLÊNCIA | Um olhar (ainda que breve) à colônia

Os escritos do Padre Fernão Cardim – que chegou ao Brasil como acompanhante de Cristovão de Gouveia, visitador da Companhia de Jesus, em 1583 – fornecem imagens vivas da época e são usados pela maioria dos historiadores de teatro no Brasil que tratam das encenações jesuíticas da época. Em “Teatro e sociedade no Brasil colônia: a cena jesuítica do Auto de São Lourenço”,¹⁰⁸ Sérgio de Carvalho afirma que das festas de recebimento foram realizados os registros mais impressionantes da teatralidade jesuítica: aldeias ou

¹⁰⁷ Para nos situarmos um pouco no tempo, o *Auto de São Lourenço* apresenta uma cena central – na qual figuram índios-demônios –, que é uma variante de um texto anterior chamado *Auto da pregação universal*, apresentado pela primeira vez na igreja de Piratinga, em São Paulo, no ano de 1561.

¹⁰⁸ In: *Revista Sala Preta*, v. 15, n. 1, 2015.

comunidades se organizavam nessas ocasiões para saudar um visitante importante, valendo-se de procissões, coros, saudações em forma de diálogo, fogos de artifício, representações com adereços. O mote dessas festas era a doação de alguma relíquia sagrada trazida de Portugal, como ossos de santos, para serem distribuídos como objeto de culto de igrejas em construção. A peça mais famosa de Padre Anchieta (que antes da canonização, encarnou a figura de “primeiro dramaturgo” nessas terras), o *Auto de São Lourenço* – encenada no Brasil em 1587 –, é assim apresentada por Cardim:

Foi o padre visitante fazer-lhes a festa. Os índios também lhe fizeram a sua: porque duas léguas da aldeia em um rio mui largo e formoso (por ser o caminho por água) vieram [...] com seus tambores, pífaros e frutas, providos de mui formosos arcos e frechas mui galantes; e faziam a modo de guerra naval muitas ciladas em o rio, arrebetando poucos e poucos com grandes gritas, e prepassando pela canoa do padre lhe davam o Ereiupe, fingindo que o cercavam e o cativavam. Neste tempo um menino, prepassando em uma canoa pelo padre Visitador, lhe disse em sua língua: Pay, marápe guarinime nande popeçoari?, sc. “em tempo de guerra e cerco como estás desarmado?” e meteu-lhe um arco e frechas na mão. O padre, assim armado, e ele dando seus alaridos e urros, tocando seus tambores, frutas e pífanos, levaram o padre até a aldeia, com algumas danças que tinham prestes. [...] Acabada a missa houve procissão solene pela aldeia, com danças dos índios a seu modo e à portuguesa; e alguns mancebos honrados também festejaram o dia dançando na procissão, e representaram um breve diálogo e devoto sobre cada palavra da Ave-Maria, e esta obra dizem compôs o padre Álvaro Lobo e até ao Brasil chegam suas obras e caridades. (CARDIM, 1980, p. 166)

Segundo Sérgio de Carvalho, Décio de Almeida Prado, inspirado por essa descrição, fala da forma do auto e de sua teatralidade aberta em *História concisa do teatro brasileiro*, apresentando o cortejo inicial da peça e descrevendo os demônios tupinambás (que aparecem para estimular os pecados da aldeia, como a bebedeira, a luxúria e a violência). Esses demônios, depois de convertidos pela ação do Anjo, se opõem aos imperadores romanos que supliciarão São Lourenço – em uma dinâmica em que não falta comicidade. A descrição de Décio de Almeida Prado, no entanto, “não vai além dos conteúdos mais evidentes e reitera a fórmula consagrada do teatro catequético”, segundo Sérgio de Carvalho (2015, p. 12).

Alfredo Bosi, no estudo desse mesmo auto, foca em outros elementos (como a

estrutura linguística e rítmica dos versos de Anchieta, que teria começado a moldar, dentro dos códigos tupis, uma “forma bastante próxima das medidas trovadorescas em suas variantes populares ibéricas” [BOSI in CARVALHO, 2015, p. 9]). Nesse sistema de correlações teria havido dificuldades para dar corpo a conceitos como “reino de Deus”, ou “demônio”, de modo que uma terceira esfera simbólica teve de ser criada; uma que tornasse a situação colonial possível.

[...] não se encontrava nem em liturgias a divindades criadoras, nem na lembrança de mitos astrais, mas no *culto dos mortos*, no conjuro dos bons espíritos e no esconjuro dos maus. Eis as funções das cerimônias de canto e dança, das beberagens (*caiunagens*), do fumo inspirado e dos transes que cabia ao pajé presidir. (BOSI, 1992, p. 69)

Para Bosi, o teatro de Anchieta teria sido realizado como parte de uma substituição catequética de cerimônias tupi-guaranis em relação aos mortos. Há uma fala no auto, do demônio Guaixará, que diz de obras “malignas” (bebedeiras, dança, fumo, sexo livre, antropofagia – que fazem parte do sistema ritual tupi) que deveriam ser substituídas por uma visão cristã. Segundo o crítico, esse teatro teria sido criado como parte de uma substituição das cerimônias tupis – uma conclusão ideológica, pontua Carvalho, próxima a de Décio de Almeida Prado. Bosi ainda afirma que o auto anchietano operaria no sentido de um apassivamento do espectador, já que trabalha na chave da imposição de um poder.

O que Sérgio de Carvalho propõe pensar é que ainda que o auto tenha sido, em termos absolutos, instrumento inegável de aculturação, pensa-lo por meio da visão do conflito exposta dessa maneira omite questões mais contraditórias da vida na colônia no fim do século XVI. A afirmação de que aquele era tão somente um teatro catequético seria uma tentativa de síntese que acabaria por apear uma visada um pouco mais complexa da vida cultural colonial desse período. O fato de o *Auto de São Lourenço*, por exemplo, ter sido realizado em um jubileu, celebração voltada para a confirmação e a confissão da comunidade (o simples batismo não era um indício confiável de cristianização), indica que aquela comunidade já era predominantemente cristã. O que ocorria era uma intensificação entre pedagogia jesuítica e comunidade, por meio da teatralidade religiosa da colônia – uma

tendência dominante também na Europa.

(...) o teatro dos jesuítas só ocorria mediado por uma história anterior de formação do aldeamento, sem qualquer espécie de virgindade no contato cultural. Não estavam em jogo interações originais, mas confirmações simbólicas de vários tipos, sendo que a religiosa (materializada, a rigor, na comunhão) era apenas uma delas. (CARVALHO, 2015, p. 21)

A associação entre catequese e aldeamento era uma prática fundamental para os jesuítas. Carvalho afirma que Mem de Sá foi quem entendeu que “sujeitar a costa” era criar resistência às invasões estrangeiras. Para isso, era preciso organizar um contingente de soldados para as guerras locais. Os anos de instabilidade se intensificavam na costa, a disputa por pontos de extração do pau-brasil e o tráfico de pessoas se alastrou de modo que difundiu-se, entre índios, o hábito de vender suas presas de guerra. Nesse clima belicoso, alguns índios sujeitaram-se voluntariamente à disciplina e ao sistema de proteção da aldeia próxima ao colégio. Ou seja, o que afirma Carvalho é o que “a doutrina cristã estava garantida por uma repressão interna da aldeia” (2017, p. 23-4). O próprio Mem de Sá teria contribuído para a pregação baseada na “espada e vara de ferro”, ao ordenar a construção de troncos e pelourinhos em todos os aldeamentos – cujas formas de controle eram violentas, sempre havendo, segundo Carvalho, a participação de índios no processo, que atuavam também da defesa militar dos aldeamentos.

Analisando trechos do auto, Carvalho afirma que haveria na trama uma espécie de exemplo de conduta a lembrar aos colonos da dependência de uma manutenção rígida da disciplina e da ordem (no Brasil, como recorda o artigo, os jesuítas se disciplinavam agredindo o próprio corpo, forma de domar desejos e pagar pecados). Além disso, observava-se a necessidade de uma disciplina do trabalho militar, já que a comunidade deveria se unir diante de inimigos transcendentais (como os demônios) e reais (como as nações inimigas). Os temas catequéticos da peça, portanto, não estariam a serviço de uma conversão, mas da confirmação de sujeição no sistema de aldeamento. “Os temas mais importantes não são voltados apenas à relação entre vontade moral e fundamento transcendental, mas à disciplina coletiva e manutenção da ordem punitiva” (CARVALHO, 2015, p. 51). Além disso, a

encenação apresentava um caráter bélico, repleta de cenas de combate, tecendo um imaginário associado à guerra. Carvalho usa o termo “teatro de polícia” para dar a dimensão civilizatória e militar desse “teatro da sujeição” (ou “da guerra”, como ele mesmo pontua), em que temas religiosos são reconfigurados e ganham novos sentidos. Aqui podemos traçar um paralelo com um traço do drama barroco. Segundo Walter Benjamin:

Se o homem religioso do Barroco adere tanto ao mundo, é porque se sente arrastado com ela em direção a uma catarata. O Barroco não conhece nenhuma escatologia; o que existe, por isso mesmo, é uma dinâmica que junta e exalta todas as coisas terrenas, antes que elas sejam entregues à consumação. O além é esvaziado de tudo que possa conter o menor sopro mundano, e dele o Barroco extrai inúmeras coisas que até então tinham resistido a qualquer reestruturação artística, e em seu apogeu, ele as traz violentamente à luz do dia, a fim de criar, em sua vacuidade absoluta, um céu derradeiro, capaz de dia de aniquilar a terra numa catástrofe final. (BENJAMIN, 1984, p. 89-90)

Desta maneira, o homem do Barroco viveria uma história esvaziada de sua intencionalidade messiânica, em uma sucessão de catástrofes que culminaria com a catástrofe final. A Contrarreforma e sua restauração religiosa acaba excluindo a transcendência da história e, se a religião se consolida, é “ao preço de abrir mão da transcendência” (ROUANET in BENJAMIN, 1984, p. 35). Mesmo na Reforma observa-se essa privação do homem em relação à certeza de sua salvação. “Protestante ou católico, o homem barroco está imerso na história natural: a ordem do destino” (ROUANET in BENJAMIN, 1984, p. 35-6). Ora, podemos pensar que, no *Auto de São Lourenço*, as imagens reconfiguradas e postas em tensão vindas de confirmações simbólicas de vários tipos (entre elas, a religiosa), acabavam atendendo a um fim bélico e pragmático, que moldava os contornos do aldeamento e regulamentava sua forma, inscrevendo aquelas imagens em uma forma de controle. Em ambos os casos, podemos dizer, havia um mundo que caía. Com diversos interlocutores pressionando sua estrutura e sem uma resolução estética, na qual “a forma alegórica se abre e expressa a barbárie diante do esforço de ilustrar a fé” (CARVALHO, 2015, p. 51), aparecia uma teatralidade ao mesmo tempo antiga e nova, que sinalizava o mundo brutal que se produzia na colônia. O caos metafórico do *Auto de São Lourenço*, sua forma irregular, composta de partes muito diferentes uma das outras, colocam-no em uma espécie de

intermédio entre a “alegoria medieval cristã, modelada pela forma do auto religioso, e o sentido místico-histórico-natural, da alegoria barroca” (CARVALHO, 2015, p. 51), lugar de difícil classificação. No entanto, nessa unidade precária, fragmentária, não sintética, muito das relações entre aquela sociedade e aquele teatro pode ser inferido, sobretudo no que diz respeito a uma violência que moldava subjetividades e um imaginário da colônia. Se no drama barroco o apelo era em relação à ideia de que uma salvação só seria possível por intermédio da Igreja e a encenação da melancolia expressava um pessimismo de Estado, aqui o apelo aos sentidos se dava com um objetivo disciplinar, bélico, em que a sujeição do colono se domava por uma estrutura caótica, aberta, em que, nos termos de Walter Benjamin, abria-se a uma forma reveladora de desumanização.

Se, como afirma Paulo Prado em *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*, a melancolia teria mesmo chegado nesse país com os descobridores (a fala que abre o livro diz que “Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram [PRADO, 2012, p. 39]), então aqui ela se transmuta; a violência que se estabelece nessas terras desde antes da fundação do país, moldando um modo de ser e recriar o mundo, parece nos devolver a pergunta sobre esse objeto perdido de que falamos, às vezes como chiste, às vezes com alguma fé, até hoje: chegaremos a ser quem fomos destinados a ser, um “grande país”? Se ser um “país do futuro” é uma aporia, já que nos coloca em uma espécie de “xeque temporal” – é impossível avançar sem saber que não se alcança algo que está ancorado no futuro –, não chegaremos jamais a sê-lo. Seria, assim, o próprio país o objeto perdido de que tenta se falar nos filmes de Joaquim Pedro de Andrade?

Julgamos que sim, mas propomos uma torção: a ideia de liberdade, que aparece de forma mais evidente como aquilo que se perdeu nas narrativas, revela sim o país como objeto perdido. No entanto, o país a que se liga os filmes melancolicamente, não é esse posto no futuro, mas aquele que corre (ainda) sob um terreno arcaico, tantas vezes recalçado no processo de “olhar adiante”. A cidade de Brasília, por exemplo, nesse sentido é exemplar: sua construção se deu como um projeto de modernização e de utopia de fundação de uma cidade nova no coração de um país que voltava as costas não apenas a seu passado, mas àquilo que era presente no momento em que a cidade se erguia: a passagem do rural ao urbano

passou por cima dos muitos deserdados da terra espalhados em seus canteiros de obras. Como dissemos, a cidade foi tema de um dos filmes de Joaquim Pedro de Andrade, jamais lançado comercialmente – o *Brasília, contradições de uma cidade nova* – e retornou no roteiro *O imponderável Bento contra o crioulo voador*. Não à toa.

Foi pensando nesse Brasil muitas vezes esquecido que quisemos dar essa espécie de “volta ao passado”, recordando um acontecimento ficcional do Brasil colônia, repleto de imagens heteróclitas que, sob o pretexto catequético, de salvar almas (como foi dito, essa versão foi algumas vezes ruminada por pensadores importantes que se dedicaram ao estudo dos autos jesuítas), criava um imaginário violento de conduta e de controle dessas terras. Longe de estar esquecido naquele século, esse imaginário violento, a propor sempre uma visada ao futuro, repete-se na história, moldando subjetividades e gerando fantasmagorias que nos impedem de esquecer. O melancólico – ou a tarefa crítica (e criativa) melancólica – parece ter sua estratégia voltada à captação impossível desses fantasmas, ao modo da operação do cinema, que torna presente o passado, a cada retorno de seus fotogramas sob as lentes do projetor. É assim que o fantasma (ou o que passou e resta como um rastro, uma cicatriz, uma imagem *estranha familiar*) obtém uma espécie de realidade, podendo ser redimensionada – não em um processo de superação, ou de luto (operação que, como vimos em Freud, nos desvencilha da imagem perturbadora daquilo que se perdeu), mas em um *processo melancólico*, no qual o *entrebescar* de formas simbólicas permite dar voz, alguma voz, àquilo que foi silenciado.

Pode-se associar o nascimento do cinema – pensamos ser interessante pontuar isso aqui, antes de partirmos para o próximo capítulo –, às experiências da Contrarreforma, universo que se fazia por oposição à perspectiva linear da Reforma, em que o princípio da fé se fundava na Escritura, colocando de lado o ritual eclesiástico medieval com seu brilho óptico em favor do “mistério monótono das letras impressas em preto e branco” (KITTLER, 2016, p. 100). Friedrich Kittler, em *Mídias ópticas*, alinhava essa associação entre o cinema e a lanterna mágica, nascida das tentativas uma propagação renovada da fé pela Igreja, em reação à austeridade da Reforma. A Contrarreforma, desta maneira, antagonizava uma nova campanha da fé, que dava espaço à ordem dos jesuítas, “da qual faziam parte Athanasius Kircher e Kaspar Schott, praticantes da lanterna mágica, além do padre Schall, propagandista

da perspectiva” (KITTLER, 2016, p. 102). As experiências com a lanterna mágica, assim, foram decisivas nesse processo da nova disseminação da doutrina, já que uma nova produção e veneração das imagens se fazia urgente. O procedimento de meditação sobre as imagens que Loyola havia inventado na solidão de sua cela “precisava ser simplificado, exteriorizado, mecanizado e adaptado para as massas” (KITTLER, 2016, p. 106). Nada mais eficaz do que o trabalho de projeção de imagens. Sobre elas, ao modo como depois ela foi articulada no cinema, Kircher diria que:

Essa representação das imagens e sombras em quartos escuros é muito mais aterrorizadora do que à luz do Sol. Essa arte poderia impedir facilmente que pessoas ímpias praticassem muitos vícios / se a imagem do diabo fosse desenhada no espelho e projetada em um lugar sombrio. (KITTLER, 2016, p. 107)

Tantos séculos depois, sobre o cinema – e a partir desse mecanismo de projeção de imagens – articulamos aqui uma reflexão sobre a criação de perspectivas. Em uma recente entrevista para Felix von Boehm do Cine-Fils,¹⁰⁹ a diretora de fotografia francesa Agnès Godard propõe pensar o cinema como um lugar em que é possível experimentar uma existência que talvez nos permita, afinal, encontrar nossa “própria perspectiva”. Menos do que a posição de um *voyeur*, de alguém que olha uma cena e não é visto, ela propõe uma reflexão sobre a perspectiva como a distância pela qual é possível ao expectador experimentar um lugar, uma posição. Ou seja, ao cinema seria possível recriar a impressão de vida de alguém e tudo o que isso pode implicar de novo ao olhar. A nós interessa essa visada – traçada, nesse parágrafo, em um arco, salto imenso no tempo, do que pode ser considerado como um lugar de início do mecanismo do cinema, curiosamente ligado às experiências da Contrarreforma, a essa entrevista, realizada por uma profissional que trabalha hoje com cinema. Se pensado em seus primórdios como um mecanismo de convencimento das massas, o cinema, ao longo desses anos de existência, pode descobrir um lugar de reconstrução do Outro, daquele que talvez só possamos conhecer por um mecanismo de empatia em que

¹⁰⁹ A entrevista com Agnès Godard está em www.cine-fils.com. Pode ser vista também no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=aYVyr6LoqUc>; acessado em 19 jun., 2018.

experimentamos, mesmo que por uma fresta diminuta, ser alguém que não nós mesmos.

*

De maneiras muito diferentes, sob diversos vieses diferentes (cada um dos filmes escolhidos nesse trabalho opera em uma chave particular, talvez por conta dos materiais dos quais partiram, talvez por conta de uma resposta ao ano específico em que era filmado), o país (e um discurso sobre ele) parece ser sempre colocado em xeque, ora de modo mais direto, como em *Os inconfidentes*, ora mais indiretamente, como em *Guerra conjugal*. E todos eles propõem, pensamos, uma experiência de perspectiva nova, diferente daquela que oficialmente se reforçava sobre o país e que propunha uma crítica à sua violência constitutiva. Antes de nos determos nos filmes, esses fragmentos daqueles anos de chumbo (e eles mesmos trabalhando, cada um a seu modo, de forma fragmentária suas narrativas), pensemos um pouco essa ideia de país nascida de modo artificial, como uma espécie de totalidade fechada que se criou como “mito” – e que nos persegue.

A mulher de Lot

Wisława SZYMBORSKA

Dizem que olhei para trás curiosa.
Mas quem sabe eu também tinha outras razões.
Olhei para trás de pena pela tigela de prata.
Por distração – amarrando a tira da sandália.
Para não olhar mais para a nuca virtuosa
do meu marido Lot.
Pela súbita certeza de que se eu morresse
ele nem diminuiria o passo.
Pela desobediência dos mansos.
Alerta à perseguição.
Afetada pelo silêncio, na esperança de Deus ter mudado de ideia.
Nossas duas filhas já sumiam para lá do cimo do morro.
Senti em mim a velhice. O afastamento.
A futilidade da errância. Sonolência.
Olhei para trás enquanto punha a trouxa no chão.
Olhei para trás por receio de onde pisar.
No meu caminho surgiram serpentes,
aranhas, ratos silvestres e filhotes de abutres.
Já não eram bons nem maus – simplesmente tudo o que vivia
serpenteava ou pulava em pânico consorte.
Olhei para trás de solidão.
De vergonha de fugir às escondidas.
De vontade de gritar, de voltar.
Ou foi só quando um vento me bateu,
despenteou o meu cabelo e levantou meu vestido.
Tive a impressão de que me viam dos muros de Sodoma
e caíam na risada, uma vez, outra vez.
Olhei para trás de raiva.
Para me saciar de sua enorme ruína.
Olhei para trás por todas as razões mencionadas acima.
Olhei para trás sem querer.
Foi somente uma rocha que virou, roncando sob meus pés.
Foi uma fenda que de súbito me podou o passo.
Na beira trotava um hamster apoiado nas duas patas.
E foi então que ambos olhamos para trás.
Não, não. Eu continuava correndo,
me arrastava e levantava,
enquanto a escuridão não caiu do céu
e com ela o cascalho ardente e as aves mortas.
Sem poder respirar, rodopiei várias vezes.
Se alguém me visse, por certo acharia que eu dançava.
É concebível que meus olhos estivessem abertos.
É possível que ao cair meu rosto fitasse a cidade.

III. Por trás das PLACAS

*Enterrar os casos, sem enterrar os mortos
sem abrir espaço para uma investigação.
Manobra sutil que tenta fazer de cada família cúmplice involuntária
de uma determinada forma de lidar com a história.*

Bernardo KUCINSKI
[em *K. Relato de uma busca*]

No capítulo XXVII de *Quincas Borba*, a personagem de Quincas tenta dormir. Quando afinal consegue e depois acorda, o narrador descreve sua expressão, tentando não afirmar sua melancolia nela, “para não agravar o leitor”. Resta, no entanto, ao redor do conceito, tentando expressá-lo: “Diz-se de uma paisagem que é melancólica, mas não se diz igual coisa de um cão. A razão não pode ser outra senão que a melancolia da paisagem está em nós mesmos, enquanto que atribuí-la ao cão é deixá-la fora de nós” (ASSIS, s/d., p. 47).

A expressão da melancolia aparece inúmeras vezes na obra de Machado – que tinha o país como mira em cada uma de suas contraditórias (por vezes inexprimíveis) filigranas. Em *Esau e Jacó*, por exemplo, há uma cena emblemática da pouquíssima participação popular que resultou na proclamação da República, em 1889 – um fenômeno militar, desvinculado em grande parte do movimento republicano civil e tão repleto de contradições que mesmo a tentativa de se criar um mito original da República acabaria inconclusa (cf. CARVALHO, 1998, p. 35-54). Trata-se de uma cena do capítulo 63, chamado “Tabuleira nova”. A queda do Império talvez não pudesse ser melhor dita do que por essa cena da confeitaria de Custódio, prestes que estava a receber uma placa de identificação com os dizeres “Confeitaria do Império”. A confusão sobre o uso da melhor placa pela personagem de Custódio depois da queda do Regime figurava a real participação popular nos eventos: uma outra é então encomendada por ele, com novos dizeres: “Confeitaria da República”. A personagem, no entanto, ainda teme uma reviravolta política e resolve se aconselhar com Aires. Este, por sua vez, sugere uma terceira opção: “Confeitaria do Governo” – que ainda não resolveria o problema. Nem “Confeitaria do Catete”, ou “Confeitaria do Custódio”. “Sim, vou pensar, Excelentíssimo. Talvez convenha esperar um ou dois dias, a ver em que

param as modas” (ASSIS, s/d., p. 128), é a resposta de Custódio – mas não há solução para aquele impasse que se assente em placas.

A aparência sobre a história; as placas sobre os acontecimentos políticos. Na cena exemplar, mostra-se como o país se forjava (e se remendava) de modo postiço. Nessa operação artificial da construção da História, é inevitável que haja sempre o que acaba solapado, ou esquecido. A escravidão, por exemplo, sangrava a olhos vistos quando da mudança de Regime. Não à toa, são numerosas as referências à melancolia na obra do escritor fluminense: há algo que foge à figuração, *que escapa* às placas, às fardas, aos brasões. No conhecido conto *O espelho* (para citarmos mais um exemplo em Machado) é a imagem da personagem central, Jacobina, que não se forma diante do espelho quando, completamente só no sítio da tia, despido do uniforme que lhe dá a identidade de alferes, não há quem o bajule, ou escravos que lhe sirvam. Ora, a própria constituição de sua subjetividade era atravessada pela opressão da estrutura social, de formação autoritária. Seria preciso um estudo mais preciso para pensar o movimento melancólico nesse conto – o espelho é um objeto que recorre em temas melancólicos, diga-se de passagem –, mas por ora apenas lançamos a pergunta: o que não se deixa apreender na superfície desse objeto (que imagem de país – e de brasileiro – é essa que insiste em não se deixar capturar) sob uniformes, patentes?

*

Associamos, em nossa pesquisa, a melancolia na cultura brasileira com a presença da violência em nossa história política e cultural. Nesse quadro, inserem-se os filmes de Joaquim Pedro de Andrade, objetos de nossa investigação, que, ao problematizarem o ato de narrar em suas narrativas, atingem de chofre o país e sua formação violenta. Essa violência, que marca perdas sociais significativas, dificulta a compreensão do presente e sua representação; como vimos, essa associação pode ser observada desde os tempos iniciais do país colônia, naquilo que restou para nós dos registros da forma dos autos jesuíticos.

Segundo Jaime Ginzburg em *Crítica em tempos de violência*, essa dificuldade de lidar com o presente em contextos traumáticos nasce de uma ruptura linear do tempo, já que,

nessas situações, não é possível estabelecer uma continuidade lógica e causal entre presente e passado. (Se essa continuidade lógica e causal acontece nas operações das histórias oficiais, ela existe senão pela expulsão de eventos brutais e contraditórios dessa dinâmica temporal, gerando o que aqui nomeamos como eventos *inquietantes*: imagens estranhamente familiares que, fantasmáticas, retornam e assombram o presente). Haveria, na ruptura mencionada por Ginzburg, uma permanência do passado no presente, ou ainda, nos termos de Maria Rita Kehl em *O tempo e o cão*, uma temporalidade suspensa (que ela nomeia como “tempo morto”, já que nele o melancólico resta aprisionado [KEHL, 2015, p. 21]). Mais uma vez o tempo aparece como a “atmosfera que envolve a melancolia”, como afirma Luiz Costa Lima em *Melancolia, Literatura* (LIMA, 2017, p. 15).

Essa permanência é proposta como ausência de superação do passado, como expressão de um despreparo para uma distinção entre a percepção mediada pela memória e a percepção imediata da experiência. (GINZBURG, 2012, p. 175)

Uma linguagem que queira dar conta dessa representação fraturada carrega a violência em sua constituição, incorporando impasses – e entrando, muitas vezes, em confronto com tendências hegemônicas de produção. Não assumir esses impasses, ou essa “negatividade constitutiva”,¹¹⁰ poderia significar a reprodução acrítica de um estado de coisas. É como se o lugar da violência, repensado nessa linguagem, evidenciasse conflitos, marcando a impossibilidade do olhar “neutro”, desinteressado – afinal, “a ameaça permanente de catástrofe não permite a mais ninguém a observação desinteressada” (ADORNO, 1983, p. 272). Nesse sentido, como afirma Ginzburg, “a imagem da nação perfeitamente integrada, da sociedade orgânica, do grupo coeso e homogêneo, seria então insustentável” (GINZBURG, 2012, p. 131). Essa linguagem evoca necessariamente uma espécie de outro mundo neste, feito do que resta, ou seja, dos impasses que ainda pedem para ser nomeados – ainda que nomeá-los seja enfrentar o fato de não conseguir fazê-lo

¹¹⁰ Em *Dialética negativa*, Adorno afirma que para compreender o processo histórico do século XX, repleto de catástrofes, deve-se considerar o impasse dos princípios de modernização europeia e das categorias filosóficas que a promoveram. O sofrimento do homem, resultante desse processo, deve, ainda, se manifestar a partir do discurso da filosofia, de modo que o problema da violência entre em seus campos de reflexão: tentar dizer o indizível é a contradição da filosofia, o que faz dela um conhecimento. “Crítico a civilização e, necessariamente, fazer parte dela, consiste em uma condição antagônica da obra de arte.” (GINZBURG, 2012, p. 83)

completamente. Caem por terra o realismo de fachada ou um modo mais acomodado de narrar os acontecimentos, de maneira que as subjetividades atingidas pelo impacto da opressão são expostas em suas contradições, expondo parte da História de que fazem parte.

Buscar novas formas de dizer problematiza, como dissemos, o ato de narrar (já que a ilusão é quebrada, por exemplo, pela introdução do expectador na trama por meio de um olhar do ator direcionado diretamente à câmera). Pode, ainda, ser uma importante estratégia de nomeação da violência em contextos extremamente autoritários, como os regimes ditatoriais. Os filmes de Joaquim Pedro de Andrade aqui analisados, filmados nos anos de chumbo, tiveram que armar suas próprias estratégias para isso – ora sob a pecha de um filme histórico, ora com o aval da adaptação de um poeta conhecido, ora transvestido de uma comédia com ares de pornochanchada (pensando criticamente o gênero, por dentro dele).

3.1 Uma linguagem aos PEDAÇOS

Após a Primeira Guerra Mundial, em 1919, Paul Valéry¹¹¹ disse que “*nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles.*”¹¹² Mortal também é a arte, descobriu-se, após as trincheiras. Sua fragilidade diante da natureza dessa violência (a inominável capacidade autodestruição do homem) se transformaria na constatação de que ela é parte de sua constituição. E é, no entanto, depois da Segunda Guerra Mundial que fica clara essa sua dinâmica de autodestruição: a arte não é passível de ser aniquilada apenas de fora para dentro, mas também e paradoxalmente, de dentro para fora, como parte de seu processo de criação. Não se trata, como pontua Antonio Candido no prefácio do livro *O escorpião encalacrado*, de Davi Arrigucci Jr., de “suicídio, mas de consequência natural do desenvolvimento e alteração dos meios expressivos, como se dizia” (CANDIDO in ARRIGUCCI JR., 1973, p. 10). Voltada para uma fatura não mimética, essa arte parece destruir aquilo que nomeia, expondo vertiginosamente sua falta. “O significante destrói lentamente o significado ao se tomar esse próprio como significado” (CANDIDO in

¹¹¹ *La Crise de l'Esprit, première lettre* (1919).

¹¹² Não apenas mortais, mas letais: impossível não recordar que foi em nome da civilização que Canudos foi destruída, para pensarmos um episódio brasileiro – e que em nome da República, centenas de prisioneiros foram degolados quando o arraial caiu.

ARRIGUCCI JR., 1973, p. 9), afirma Candido. Ou ainda: há um entrelaçamento do comentário e da ação, de modo que a distinção entre ambos parece desaparecer. No caso do romance, por exemplo, é como se o narrador atacasse sua distância em relação ao leitor, inarredável em contextos mais tradicionais. No caso do cinema, o processo de recordar ao espectador de que o que ele vê é um filme, continuamente um filme, marcando a presença da câmera observando o espaço e os atores, por exemplo, seria mover-se sobre uma distância também inamovível em um contexto mais tradicional.

Há uma importante mudança na definição de catástrofe desde a Segunda Guerra Mundial, já pensada desde o século anterior por artistas como Baudelaire (quando encarou os efeitos da onipresença do choque na vida moderna),¹¹³ que opera uma transformação na dicção da linguagem realista, perturbando a ideia de representação: no lugar de retratar um evento raro e inesperado, que teria provocado um corte na história naquele século, cada vez mais o próprio real passou a ser percebido como o anteparo para a materialização da catástrofe. Isso abala a concepção tradicional de representação, e não apenas – qualquer discurso autônomo sobre *a verdade* também passa a ser questionado. A ideia de universalismo, que esconde o fato de que estamos expostos a conflitos de modo incessante, é repensada.

Com a nova definição da realidade como catástrofe, a representação, vista na sua forma tradicional, passou ela mesma, aos poucos, a ser tratada como impossível; o elemento universal da linguagem é posto em questão tanto quanto a possibilidade de uma intuição imediata da realidade. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 75)

O sofrimento experimentado pelo homem moderno diante da opressão, dos genocídios, das consequências brutais do desenvolvimento da tecnologia, manifesta-se na tessitura dessa fala, de dentro dessa linguagem, por meio dela – e não como algo extrínseco,

¹¹³ “Há pouco estava eu atravessando o bulevar com grande pressa, e eis que, ao saltar sobre a lama, em meio a este caos em movimento, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um movimento brusco, desliza de minha cabeça e cai no lodo do asfalto. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me deixar quebrar os ossos. E agora, então, disse a mim mesmo, o infortúnio sempre serve para alguma coisa. Posso agora passear incógnito, cometer baixezas e entregar-me às infâmias como um simples mortal.” (Fragmento de “Perda da auréola”, de Charles Baudelaire – Trad. J. C. Martins Barbosa)

somado de fora. Em *Teoria estética* (1988), Adorno explica, partindo da poesia de Paul Celan, que diante da desumanização a expressão literária é obrigada a rever sua relação com a linguagem. Deve encarar, necessariamente, a perplexidade causada pelo seu rompimento necessário com as convenções triviais, sob a pena de não dar a ver (mesmo que por um olhar míope) a dimensão singular e estranha do horror.

Se a violência entra no campo estético e a arte se submete a uma síntese totalizante, e nesta tudo se unifica, para a perspectiva adorniana isso seria abrir mão do “elemento antibárbaro da arte”, seria configurar a violência sem “melancolia da forma”. Desse modo, as condições de possibilidade de a arte cumprir um papel favorável ao reforço acrítico da presença da violência estariam dadas. Isso é inaceitável para sua posição política antiautoritária. (GINZBURG, 2012, p. 87)

Mesmo que a fala em uma linguagem estabelecida diante do horror possa ser impossível, a contradição contida na necessidade de dizer move-a pela crise, por sua “condenação” à insistência. A negação dessa perplexidade pode torná-la subserviente à racionalidade do *status quo*, colocando-a numa posição política autoritária, como pontua Ginzburg.

Uma importante pergunta na tentativa de representação do que é irrepresentável dirige-se à ideia de metáfora: se há eventos históricos incomparáveis, como usar a retórica de similaridade do *como* nesses casos? Talvez na ideia de incompletude metonímica, na qual um significante não assume o lugar do outro, nos dê a pista que nos guie novamente à palavra como fratura: na metonímia, parte tomada pelo todo, a similaridade é parcial; mais uma vez, nos deparamos com o significado situado “além do nome” (do grego, *metonymia*). Importante marcar mais uma vez que esse “além do nome”, porção inapreensível do que se expressa, diz respeito a uma tentativa de representação da catástrofe, da violência, ou seja, de um evento que parece transbordar para além dos limites da linguagem. Para dar conta desse transbordamento – um trauma é um evento transbordante para Freud¹¹⁴ – talvez ela deva, como aponta Adorno, apontar para seus limites no lugar de escondê-lo.

¹¹⁴ Há algumas imagens em Freud ao redor do trauma que nos auxilia a pensar uma linguagem que tateia o mundo ao tentar dizê-lo: um trauma seria uma ferida na memória. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84) A imagem da ferida nos lembra um rasgo, uma interrupção – algo que uma linguagem “quebrada” tentaria mimetizar, dizendo, também, daquilo que resta do outro lado da quebra, da borda, que não foi possível figurar. Um trauma, ainda, no artigo Seligmann-Silva, “A história como trauma”, é caracterizado em sua incapacidade

Consideramos, nesse trabalho, a ideia de história como trauma – ou seja, a ditadura civil-militar seria um trauma coletivo, impossível de ser pensado em uma totalidade fechada, resolvida. E ainda que se possa afirmar que tenhamos, formalmente, superado esse regime (ou os inúmeros eventos traumáticos em nossa história), sofremos seus efeitos, já que não os elaboramos. Desse modo, uma série de condutas e padrões comportamentais consolidados nesses momentos históricos se desdobram e se difundem até hoje, fantasmáticos – ou seja, como vestígios de um tempo não superado. No Brasil, são longevas as práticas autoritárias, independente de seus contextos históricos. Sobre isso, no artigo “Autoritarismo e transição”,¹¹⁵ Paulo Sérgio Pinheiro afirma que:

Um dos traços da especificidade do caso brasileiro é a extraordinária longevidade da cultura e das práticas autoritárias, independentemente, como já dissemos, da transformação do regime político ou da complexidade crescente do passado. Gerard Lebrun mostrou que nunca houve aqui uma ruptura com o Antigo Regime: o absolutismo colonial se transformou simplesmente no absolutismo das elites. E sobreviveu à abolição da escravatura uma total simetria entre dominador e dominado: “a ordem civil se transforma, mas de modo tão desigual, desarticulado e ambíguo que o patrão conserva muito de senhor em sua condição de cidadão, e o trabalhador (livre ou semi livre) é um cidadão de categoria tão ínfima, que possui algo de escravo em potencial e muito pouco de cidadão. O caso do Brasil mostra que o autoritarismo e o arbítrio podem persistir apesar da abertura democrática, das eleições e da reforma constitucional. A tortura sistematicamente administrada persiste nas delegacias de todo o país. (PINHEIRO, 1991, p. 52-3)

A resistência das obras que evocam esses momentos históricos até hoje diz respeito a esse trauma que não aparece diretamente, mas por meio de resíduos que nos cobram, ainda (precisam nos cobrar) perplexidade.

de recepção de um evento transbordante – tal como foi pensando por Freud. Há, pois, uma incapacidade de receber esse evento, que vai além dos limites da percepção. Mais uma vez, uma linguagem que tente dar conta de representar esse “além do limite” consideraria essa ausência, essa interrupção ao tentar nomear, figurar.

¹¹⁵ PINHEIRO, Paulo Sérgio. “Autoritarismo e transição”. *Revista USP*, São Paulo, n. 9, 1991. *Link* para artigo: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25547>, acessado em 13 jul., 2016.

3.2 Uma operação negativa: a FRATURA

Idelber Avelar abre sua reflexão sobre o contexto das pós-ditaduras latino-americanas em *Alegorias da derrota* trazendo a questão da linguagem. Para ele, é como se o mercado trabalhasse sempre “uma memória que se quer metafórica”, na qual uma coisa possa ser colocada no lugar de outra, em uma substituição que esconderia as marcas dos cortes, criando a ideia de um falso *continuum*. “A produção do novo não transita muito bem pelo inacabamento metonímico: uma mercadoria nova transforma a anterior em algo obsoleto, lançando-a à lata de lixo da história” (AVELAR, 2003, p. 14). Podemos comparar essa memória que se quer metafórica com a operação dos mitos fundadores de que fala Marilena Chauí (e sobre os quais falaremos adiante), já que ambos estabelecem falsos contínuos históricos por sobre eventos traumáticos e contraditórios, procurado esconder suas cicatrizes.

A operação metonímica, como um contraponto à ideia de metáfora, realizaria, por sua vez, uma “operação negativa”: há, por meio dela, uma espécie de não substituição que apenas evoca – ruidosamente – o que não está mais lá. “A mercadoria abjura a metonímia em sua investida sobre o passado” (AVELAR, 2003, p. 14), pois o que passou não pode ser recriado como tempo homogêneo a partir de fagulhas metonímicas. Por outro lado, nos lembra Avelar, nem tudo no processo incessante de substituição do passado pelo novo é “redondeza metafórica”: há que se lembrar que no descarte do velho, resíduos são constantemente produzidos. A mercadoria, segundo Avelar, do lugar de onde a olhamos – tentando transvestir o passado com a argamassa da homogeneização – nos devolve um olhar no qual não é difícil reconhecer seu processo incessante de transformação em *ruína*. Interpelar esse tempo que passa na materialidade das coisas, aquelas que revelam o tempo caído, estranho à redenção, é uma maneira de entender o passado ruir – e escutar o que diz seus destroços, seu tempo póstumo, esse que segue se inscrevendo, *agora*, no presente.

Como matéria, a linguagem também se parte em incontáveis fragmentos. São eles que nos interessam como vestígios de um mundo aos pedaços, que clama o impossível: ser recontado, reconstituído. É tentando escutar o que cintila nesses fragmentos como potência mobilizadora do passado que nos voltamos para suas arestas irre recuperáveis. Em um mundo de precariedades e rupturas, a linguagem fragmentada e reiterativa, que rompe com gêneros

tradicionais e titubeia ao avançar (assemelhando-se à fala do melancólico: dissociativa, interrogativa, descontínua), parece ser a força que coloca em ação os enredos. Além disso, as manifestações culturais não se realizam em produções contínuas de sentidos que se acumulam tranquilamente; pelo contrário, elas engendram conflitos e, com eles, deslocamentos. Também a relação entre o trabalho do intérprete e a obra, vale pontuar, não se constitui em uma relação de mera transmissão de sentidos, como se houvesse um significado oculto, uma verdade pré-existente a ser descoberta no trabalho de interpretação. Há, assim, qualquer coisa de poética no trabalho interpretativo, já que há criação de significados nessa operação.

Interessa a nosso trabalho pensar como uma linguagem artística pode ser capaz de refletir, por dentro de sua estrutura, questões que parecem transcender sua forma e que constituem reflexões históricas. Ainda que tenhamos citado autores europeus, importante pontuar, a crise do sujeito no Brasil, “abalada desde suas bases pelo solo violento e destrutivo em que se desenvolve”,¹¹⁶ não se dá nos mesmos termos que em países europeus.

No trabalho específico do trabalho de Joaquim Pedro de Andrade, que consideramos marcado profundamente pelos anos em que foram filmados, o dado do fragmento (ora o tempo se fragmenta, ora a constituição dos planos; ora são as personagens que parecem se dilacerar) é uma âncora sobre a qual depositaremos nosso olhar. Consideramos que os filmes operam em uma linguagem que leva em consideração um mundo arruinado, na tentativa de olhar para um país esquecido, correndo sob a égide do progresso.

3.3 Ficção, FICÇÕES

Começamos o capítulo com uma referência a Machado apenas para mais uma vez reiterarmos nossa crença na ficção como um lugar de registro importante da História e seus fragmentos esquecidos. Em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, Eurídice Figueiredo diz da resposta de Compagnon à desconfiança de Wittgenstein em relação à capacidade explicativa dos sistemas filosóficos: segundo o crítico literário francês, a

¹¹⁶ GINZBURG, Jaime. “Autoritarismo e literatura: a história como trauma”. *Link* para artigo: <https://www.periodicos.unifra.br/index.php/VIDYA/article/view/533>, acessado em 27 jul., 2017.

literatura permitiria a captação do particular, suas crenças, emoções, imaginação e ação, “o que faz com que ela encerre um saber insubstituível, circunstanciado e não resumível sobre a natureza humana, um saber de singularidades” (COMPAGNON in FIGUEIREDO, 2017, p. 45). Dessa maneira, a literatura poderia preservar e transmitir as experiências de outras pessoas, desconcertando mais do que a filosofia, pois percorreria “regiões da experiência que os outros discursos negligenciam, mas que a ficção reconhece em seus detalhes” (COMPAGNON in FIGUEIREDO, 2017, p. 45). Se para Figueiredo, “só a literatura é capaz de suscitar a figuração do Outro, do diferente, aquele que não podemos conhecer se não sairmos de dentro de nós mesmos” (FIGUEIREDO, 2017, p. 45), tomamos essa sua reflexão e a estendemos para outras linguagens, mais especificamente para o cinema, com o qual trabalhamos. E aqui recordamos a entrevista de Agnès Godard mencionada no capítulo anterior, em que fala-se da possibilidade de construção de novas perspectivas pelo cinema: é por meio delas, dessas novas perspectivas, e experimentando uma posição nova no espaço ou a impressão de vida de alguém, Godard afirma, que se torna possível ao espectador encontrar sua própria perspectiva no mundo.

Em *A partilha do sensível: estética e política*, Jacques Rancière reflete sobre o regime de verdade no ato de escrever histórias e de escrever a história, afirmando que tanto a política e a arte, quanto os saberes, constroem ficções, ou seja, “rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009, p. 58-9). A verdade, dessa maneira, resultaria menos de uma atividade hermenêutica, tentativa de descobrir um significado encoberto e prévio, do que por uma atividade de interpretação também poética – em que há criação. Nesse sentido, o real, para o filósofo, precisa ser ficcionalizado para ser refletido:

Essa proposição deve ser distinguida de todo o discurso — positivo ou negativo — segundo o qual tudo seria “narrativa”, com alternâncias entre as “grandes” e “pequenas” narrativas. A noção de “narrativa” nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um

mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas. Em compensação, é claro que um modelo de fabricação de histórias está ligado a uma determinada ideia da história como destino comum, com uma ideia daqueles que “fazem história”, e que essa interpenetração entre razão dos fatos e razão das histórias é própria de uma época em que qualquer um é considerado como cooperando com a tarefa de “fazer” a história. Não se trata pois de dizer que a “História” é feita apenas das histórias que nós contamos, mas simplesmente que a “razão das histórias” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. (RANCIÈRE, 2009, p. 58-9)

As tentativas de criação de mitos fundadores para o Brasil – que, ainda que restem como oficiais, não são capazes de conter ou dizer o país em sua conciliação e resolução fácil dos conflitos – revelam uma sociedade de bases autoritárias, em que a dúvida, a hesitação, o questionamento (e a criação, em certa medida) não têm espaço. Assim, não cessam as repetições violentas, que silenciam qualquer expressão de tensão ou conflito. Revelar o retrato do país contido na ficção pelo exame de como, nela, elementos relacionados a uma formação traumática, em experiência estética compartilhada, podem ser transmutados, talvez seja um antídoto a essa repetição da violência. E se não for, ao menos um compromisso da memória se fará, no modo como Ricoeur a pontua em *A memória, a história e esquecimento*: “o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não a si” (RICOUER, 2007, p. 101).

Para o historiador francês Henry Rousso (ROUSSO in FIGUEIREDO, 2017, p. 13), quatro vetores são considerados para analisar o trabalho de “reconstrução do acontecimento com fins sociais” (os vetores oficiais, os vetores associativos, os vetores culturais e os vetores científicos). Esse trabalho, assim, se situaria nos chamados vetores culturais, mais especificamente no campo fílmico, em articulação com textos de historiadores e filósofos, para tentar compreender uma imagem de país que mais uma vez se forjava com o regime da ditadura civil-militar de 1964 (e aquela que escapava a essa representação).

Interessante pensar que, filmados em plena ditadura, os filmes aqui analisados não falam apenas daquele momento específico, mas também, ainda que de viés, da formação do país. O passado é, desta forma, trazido ao presente, em uma dinâmica que nos faz pensar a ideia de “origem” benjaminiana, tal como ela é refletida em *Origem do drama barroco alemão* – ou seja, como uma imagem em que a linearidade do tempo é “dobrada sobre si mesma”, possibilitando trazer o passado para o presente e estabelecer uma nova relação entre

eles. Podemos dizer que é como se os filmes pudessem ser encarados como coletores de fotogramas desse passado, que se reconfiguram naquele presente, sem perder a potência de seguir esse processo de reflexão até os dias atuais. Dessa maneira, nossa expectativa em extrair um tipo de conhecimento do país por meio dessas obras, sempre em articulação com o conceito de melancolia, se dá também em diálogo com categorias conceituais vindas de ensaios da formação do Brasil, que pensaram muitas vezes uma origem (e um destino) para o país.

A origem benjaminiana que acabamos de citar, vale pontuar, vai na direção contrária da ideia dos mitos fundadores para o país, nos quais essa origem se fixaria artificialmente, repetindo-se indefinidamente, sem jamais mudar. Esse passado estático (e que, ao mesmo tempo, não cessa de se repetir) não permite o trabalho da compreensão do presente enquanto tal. Em outras palavras, o passado como um impulso à repetição de algo imaginário cria um bloqueio à percepção da realidade e impede de lidarmos com ela.

Se, como julgamos, é impossível ter uma relação com o passado sem desistência – de querer compreendê-lo perfeitamente; de desejá-lo homogêneo; de almejar que ele explique, em uma relação causal, este momento, o presente – talvez o gesto para trás seja em direção ao chão, lugar das coisas caídas. É possível que nelas, por meio delas, possamos nos apropriar de uma reminiscência que diga deste passado, uma que cintile; talvez pelo chão seja possível reconhecer alguma imagem sua. “O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 2011a, p. 224). Talvez, finalmente, seja possível resistir ao que deseja ver nossos olhos míopes quando olhamos para trás, “uma cadeia de acontecimentos”, para aceitarmos, afinal, a miopia que nos permitirá vislumbrar um fragmento que seja da “catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 2011a, p. 226).

Pensamos que, nesse trabalho, o fragmento para o qual olhamos figura nesses filmes de Joaquim Pedro de Andrade (ou ainda, esses fragmentos seriam cada um dos filmes). Como imensos arquivos de memória em forma de película, eles não são baús de lembranças fixas, mas lugares de escavação (são processos de escavação registrados em película e processo escavação possível a cada projeção de suas imagens, por quem quer que os assista). Por isso a ideia de fragmento: sob eles (ou em suas bordas), há uma matéria vertente do país, um

Brasil silenciado que se rebela aos discursos oficiais – e que segue sendo seu objeto perdido, a ser reencontrado. Mesmo que seja apenas pela ficção.

Em *História da vida privada no Brasil*, por exemplo, pensa-se esse Brasil silenciado sob a égide das grandes cidades, que surgiam no horizonte como “espaço das novas possibilidades de vida”. No entanto, essas cidades queriam se fazer a partir “do esquecimento das mazelas do campo, da memória do cativo” (SEVCENKO, 1998, p. 133). Com o fim da escravidão, novos habitantes surgiam, vindos de velhas senzalas e casebres do interior do país, somando-se a antigos escravos e brancos pobres, que inchavam as cidades imperiais. A instabilidade do espaço urbano, dimensão que permitia a grande parte da população sobreviver, era vista como confusão pelas elites emergentes, que consideravam que aquele “atraso”, atribuído ao passado colonial e imperial do país, devia ser superado. A massa de cidadãos pobres e perigosa, acusada de atrasada e inferior, era alvo. Assim, os espaços privados passam a ser controlados não apenas pelo indivíduo, mas pelo Estado e uma nova geografia da exclusão, que separa em bairros distintos os diferentes segmentos da sociedade, é estabelecida. Ora, como resposta à demolição de cortiços e estalagens espalhados pelos bairros centrais do Rio de Janeiro sucedem-se as favelas – que, por sua vez:

inauguram de modo exemplar o rol de frustração das elites em eliminar as convivências de habitações e populações diversas no seio da maior e mais importante cidade brasileira de então, fornecendo um paradigma do que se processaria ao longo do século XX. (SEVCENKO, 1998, p. 142)

Essa imagem da massa de cidadãos pobres, jamais vista ou compreendida como um corpo coletivo estruturado, era a própria imagem do choque e, por isso indesejada. Ela também resta como ruína viva de um passado considerado remoto, mas que segue transbordante no presente, dizendo da insustentabilidade de uma imagem de nação integrada, orgânica. Justamente porque excluída, ela retorna – em um mecanismo que nos lembra o do *inquietante*, de Freud. Parte indissociável dessa imagem artificial de nação, mas posta à sombra, ela retorna, assombrando-a como uma parte supostamente estranha, mas insistentemente, inquietantemente familiar. Essa imagem das cidades que se erguiam por sobre a “massa amorfa, perigosa e esquecida” do passado colonial recente, em um processo que regulava a vida privada aos interesses da esfera pública, é uma tônica do filme *Guerra*

conjugal, como veremos, em que o mundo privado opera em uma chave violenta, como uma espécie de teatro inquisitorial do cotidiano.

3.4 Ajudarás minha mão a ERGUER o morto?

Desde Freud, sabe-se que o esquecimento não é uma não-memória; há o que Paul Ricoeur chama de “esquecimento de reserva” em *A memória, a história e o esquecimento*, ou seja, um corpo de memórias inconscientes, precioso no processo de recordação. “Se podemos acusar a memória de ser pouco confiável, é precisamente porque ela é nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos lembrar” (RICOEUR, 2007, p. 40). Se há, como afirma Nietzsche, uma dimensão alegre do esquecimento, é porque ela permite uma pacificação com o passado – e assim é possível viver sem ressentimento (NIETZSCHE, 2009). Os memoriosos seriam os endividados, já que a culpa é uma “instância de uma memória que se desdobra sobre a base das promessas feitas a um credor” (AVELAR, 2003, p. 160).

Esse “esquecimento feliz”, que nos permitiria nos livrar da dívida e da culpa, é uma questão difícil de difícil aproximação quando se trata de um país em que, ao contrário, o esquecimento é um gesto forçado de apagamento do passado. Como afirma Gagnebin em *O que resta da ditadura*, “impor um esquecimento significa, paradoxalmente, impor uma única maneira de lembrar” (GAGNEBIN in TELES, 2010, p. 179). Essa única maneira de lembrar é o modo pelo qual o passado, impedido de ser rememorado, luta para voltar.

Dentro da América Latina, o Brasil manteve-se como exemplo de impunidade: em 1979, o próprio governo militar promulgou a Lei da Anistia que deveria impor o esquecimento de todos os crimes de tortura dos agentes do Estado. Muito pouco, desde então, foi de fato investigado desses crimes. O “como se não tivesse acontecido” prevaleceu, indo de encontro à ideia mesma de anistia: ser uma política de *sobrevivência imediata*, e jamais uma política definitiva de regulamentação da memória do país.

Essa imposição oficial do esquecimento, gesto violento do Estado, não impediu, no entanto, que se desenhassem outros gestos em resposta, pedindo que o passado fosse encarado. Antígona, personagem que se insurge contra o Estado, encarna exemplarmente, na

dramaturgia ocidental, esse gesto. “Ajudarás as minhas mãos a erguer o morto?”, ela pergunta à irmã, no início da peça de Sófocles.¹¹⁷

Desde os poemas homéricos se celebra a necessidade humana de enterrar os mortos, de recolher os corpos dos guerreiros mortos, de não deixar nenhum cadáver sem sepultura adequada. Essa exigência é uma das fontes da poesia que pode muito bem ser definida como túmulo (do grego *sêma*, signo, túmulo) não de pedras, mas de palavras (...). (GAGNEBIN in TELES, 2010, p. 184)

A imposição do esquecimento, por sorte, não é capaz, muitas vezes, de fazer com que abandonemos o que passou.

*

Há em Portbou, cidade em que Walter Benjamin morreu, um monumento a ele, “prolongamento daquela morte [...], o monumento *pegado* à morte de Walter Benjamin, que era o prolongamento direto, físico, de sua morte” (COELHO, 2006, p. 22). Nela, registra Teixeira Coelho, em *História natural da ditadura*, os dizeres:

É tarefa mais árdua honrar a memória dos anônimos que das pessoas célebres. A construção histórica é consagrada à memória dos que não têm nome. G.S. 1, 1241

E mais abaixo, segundo o livro, um fragmento da sétima tese de *Sobre o conceito de história*, para que nos situemos sobre o que fica como monumento àquilo que não se pode narrar:

Nunca houve um monumento de cultura que não seja também um monumento de barbárie.

No cemitério em Portbou, há, ainda, um túmulo com a inscrição de seu nome. Seu corpo não está enterrado ali, no entanto. Quando Benjamin morreu tentando escapar do terror nazista, uma mulher viajava com ele: a fotógrafa Henny Gurland – que lhe comprou um

¹¹⁷ Trechos retirados da edição traduzida por Mário da Gama Kury: *A trilogia tebana / Sófocles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 202.

jazigo, com validade para cinco anos. Depois desse prazo, no entanto, seus restos mortais foram para uma vala comum. Anos mais tarde, a prefeitura de Portbou construiu uma sepultura simbólica em sua homenagem, sempre coberto por lascas e pedras, costume judeu. “Que a terra lhe pesasse mais ainda, essa a mensagem?”, escreve Coelho. “Ou seria apenas para que tudo ficasse no interior de um círculo como uma lógica de ferro? O monumento que prolonga a eterna queda, a pedra que não permite nem imaginariamente nenhum retorno, nenhum movimento, nenhuma leveza” (COELHO, 2006, p. 26). Talvez. Ou ainda, a pedra permita que a ligação com quem não está ali, nunca mais ali, a não ser por ela – uma pedra. Sobre o túmulo, segundo o livro, a inscrição:

A cultura se mede sobretudo pelos túmulos e a profundidade de uma cultura, por nossos cemitérios. O direito a um enterro digno depois da morte é também um dos direitos humanos. Que assim seja, em nome de todas as vítimas enterradas em fossas comuns. (in COELHO, 2006, p. 26)

*

Insurgente a um estado de coisas, ao modo como a história era oficialmente tecida, ainda que não possa nomear diretamente a realidade, os filmes para os quais olhamos nesse trabalho erguem algumas pedras sobre aqueles anos no Brasil.

3.5 Três FILMES

O final dos anos 1960 foi um momento de forte transição política, cultural e estética no país. O desejo de ruptura com um regime de contemplação acrítica, ou de consumo das imagens, promoveram uma ruptura com a superfície da tela.

O cinema, que tinha de trabalhar dentro dos limites da tela-superfície, define novas relações e requer novos modos de constituir seus efeitos apoiados na fragmentação, colagem, justaposição e nos gestos que quebram o protocolo, desorientam. (XAVIER, 2012, p. 10-1)

Tendo promovido uma espécie de revolução na linguagem cinematográfica brasileira, o movimento do Cinema Novo marcou uma transformação profunda no cinema nacional. Havia inquietação entre os cineastas brasileiros para redescobrir (ou descobrir, afinal) um lugar para o cinema em um país com tamanhas complexidades sociais e históricas. O desejo de fazer um cinema que retratasse verdadeiramente a cultura e a realidade social do país marcou essa geração: a célebre frase de Paulo Emilio Salles Gomes, sobre o poder de dizer sobre o país nosso cinema precário, ganhava materialidade.¹¹⁸ “O pior filme brasileiro é melhor que o melhor filme estrangeiro” seria a frase pela qual o crítico de cinema é frequentemente lembrado – e que tem inúmeras versões. Carlos Reichenbach (1945-2012), Eder Mazini e Inácio Araújo lembram que Gomes a teria dito em entrevista dada a eles para a Revista *Cinegrafia*, em 1974. A resposta não apresenta exatamente o enunciado famoso, mas o contém em uma versão mais cheia de matizes:

A gente encontra tanto de nós num mau filme que pode ser revelador de tanta coisa da nossa problemática, da nossa cultura, do nosso subdesenvolvimento, da nossa boçalidade inseparável de nossa humanidade, que em última análise é muito mais estimulante para o espírito e para a cultura cuidar dessas coisas ruins do que ficar consumindo no maior conforto intelectual e na maior satisfação estética os produtos estrangeiros. (CAETANO, 2012, p. 79)

Joaquim Pedro de Andrade foi uma figura importante dessa geração de cineastas: foi em sua casa, no fim da década de 1950, que começaram as reuniões que deram origem ao movimento do Cinema Novo. A vontade de projetar nas telas a utopia brasileira (e de dizer o Brasil, dar-lhe um rosto), no entanto, parecia, por vezes, obscurecer o fato de que esse Brasil, esse homem brasileiro, talvez não pudesse ter uma só feição. Ainda havia um desejo de totalidade nessa compreensão do país que levaria a conflitos, como o ocorrido em torno do filme *O padre a moça*, por exemplo – que parecia “fugir” de uma certa configuração política e estética dentro do Cinema Novo. Como já afirmamos no capítulo dedicado a Joaquim Pedro de Andrade, o lugar do cineasta como porta-voz de uma comunidade

¹¹⁸ Em 2002, Paulo Emilio Salles Gomes foi o homenageado no Festival de Cinema de Curitiba; Jean-Claude Bernardet, que fechava o encontro, disse que sua famosa frase funcionava como “uma ação social e militante, num momento histórico determinado (a ditadura militar), para auxiliar a produção brasileira”. (CAETANO, 2012, p. 20) Crítica, arte e contexto se contaminavam na tentativa de dizer um país fundado em traumas e que, naquele momento, enfrentava mais um, sob a forma de uma ditadura que duraria 21 anos.

imaginada seria repensado com o tempo. Parece-nos, no entanto, que Joaquim Pedro já apresentava essa problematização como chave de seu trabalho, mesmo que o país estivesse em sua mira constante. *Os inconfidentes* é um filme, por exemplo, que problematiza o lugar do intelectual na liderança de movimentos que parecem fugir à sua compreensão, que são mais contraditórios do que se supõe à primeira vista.

Os três filmes de Joaquim Pedro de Andrade que escolhemos enfocar nesse trabalho parecem realizar uma espécie de trajeto paralelo à história daqueles anos, desde o golpe civil-militar até os anos chamados de “abertura”, quando as mortes e desaparecimentos de pessoas começaram a se acentuar. *O padre e a moça*, de 1965, filme sobre silêncio e imobilidade, parece responder ao golpe realizado um ano antes. “O seu silêncio é o grito”, é a frase de Glauber Rocha sobre a película, que poderia definir a situação política que começava a se instalar em abril de 1964. *Os inconfidentes*, de 1972, realiza torções na história oficial, reconfigurando símbolos cívicos, transformando o passado à luz do presente (e vice-versa). Nele, autoritarismo e tortura são temas centrais e parecem responder aos anos de recrudescimento pós AI-5, de 1968. *Guerra conjugal*, por sua vez, lançado em 1974, é um filme sobre violência e autoritarismo, desta vez em ambientes privados, sob relações interpessoais. Politicamente, nesse ano, o Brasil assiste à posse de Ernesto Geisel, o militar considerado “moderado”, mas cujo governo foi notadamente marcado por mortes, perseguições e desaparecimentos: é entre outubro de 1975 e janeiro de 1976 que são assassinados na prisão o jornalista Wladimir Herzog e o operário Manoel Fiel Filho. Para ambos, a versão oficial é de suicídio por enforcamento – Herzog, com um cinto; Fiel Filho com as próprias meias. Em abril de 1976, Zuzu Angel morre em um acidente de carro. Entre agosto e dezembro deste mesmo ano, morre Juscelino Kubitschek, em um acidente de carro na Dutra, a estrada mais segura do país, e João Goulart, como consequência da troca de remédios de rotina. Autoritarismo e violência são mais uma vez tema do roteiro não filmado *O imponderável Vento contra o crioulo voador*, que tem como pano de fundo a cidade de Brasília, espécie de personagem paralela, erguida sobre terrenos brutais.

O gesto para trás desses filmes, melancólico, busca um país esquecido, que emerge senão por fantasmas. E não tendo passado os fantasmas de que falam os filmes de Joaquim Pedro de Andrade (filmes que falam, também, de nosso passado colonial e das consequências

da escravidão em nossa estrutura social), muito do olhar, da tentativa de dizer esses anos em seus filmes perduram em obras realizadas anos depois – a despeito da longevidade de nossos mitos fundadores.

3.6 Mito FUNDADOR

Criamos nosso mito. O mito é uma crença, uma paixão. Não é necessário que seja uma realidade. É realidade efetiva, porque estímulo, esperança, fé, ânimo. Nosso mito é a nação; nossa fé, a grandeza da nação.

Francisco CAMPOS, 1940¹¹⁹

A expressão “mito fundador” foi escolhida para falarmos dessa imagem rígida de país porque, no modo como ela é apresentada por Marilena Chaui em *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*, seus dois termos conjugados dizem de modo preciso da construção artificial (e oficial) de um passado: se mito, como já dissemos, é tomado em seu sentido antropológico, ou seja, como uma narrativa que soluciona, artificialmente, “tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no plano da realidade” (CHAUI, 2001, p. 9), o termo fundação se impõe “à maneira de toda *fundatio*”, ou seja:

(...) impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva permanentemente presente e por isso não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal. (CHAUI, 2001, p. 9)

O vínculo que o mito fundador propõe, salientamos a partir desse excerto, é com um *determinado* passado, um que tenta propor uma origem fixa, com uma explicação causal, positiva, que nos levaria a um futuro prometido. Desse modo, o vínculo com esse passado imaginado (que gera vínculo com um futuro tão ficcional quanto) conserva no presente uma imposição: um momento imaginário que “nos explicaria”. Esse momento, tido como instante originário, teria capacidade de conservar-se perene, quase eterno, sustentando um

¹¹⁹ Retirado do livro *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*, de Marilena Chaui. (São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001, p. 57)

determinado curso temporal capaz de bloquear outras percepções do tempo – que talvez nos permitissem *estranhar* certas repetições históricas. “Um mito fundador”, segue Chauí, “é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo” (CHAUI, 2001, p. 9). Nessa repetição, um repertório de representações da realidade é acionado. Em determinado momento histórico, esse repertório pode se reorganizar, sempre para ampliar seus sentidos e manter-se, indefinidamente, como mito. A “fábulas das três raças” (em expressão de Lilia Schwarcz no artigo “Complexo de Zé Carioca. Notas sobre uma identidade mestiça e malandra”)¹²⁰ é um desses mitos – criado por um estrangeiro –,¹²¹ que se repete sob muitas roupagens ao longo de nossa história; ora como demérito, ora como uma qualidade singular. Sobre o mito da mestiçagem, Schwarcz pontua sua longevidade, tentando pensar, sem respostas prontas, como na articulação da estrutura social e da estrutura cultural se buscam ordem de permanências:

Símbolo que parece repercutir nessa nossa “comunidade de sentidos”, o mestiço/malandro, cada vez mais branqueado em sua representação, talvez seja uma boa pista para pensarmos como existiu e ainda existe um modo cultural de olhar para nosso país e reconhecê-lo como tal. A partir dessa recorrente representação seria possível admitir a existência de valores de permanência mental, que sobrevivem à infraestrutura imediata e dialogam, ressignificados, em outros contextos. Como num exercício de “antropologia cultural”, percebemos que, para além da necessária referência ao contexto e às dimensões políticas (que revelam como a história é o estudo dos processos com os quais se constrói sentido), seria preciso pensar como, desmontados os “mitos de fundação”, desconstruídas as categorias culturais – cujo significado é correlato à ação – restam valores não-redutíveis ao seu significado imediato.¹²²

¹²⁰ *Link* para artigo: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm, acessado em 28 jun., 2018.

¹²¹ Como afirma o artigo de Schwarcz, dezoito anos após a independência, em 1839, é criado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. O primeiro concurso criado pelo Instituto, curiosamente, tinha a proposta: “Como escrever a história do Brasil?” – nada mais elucidativo desse Brasil que precisava ser criado logo após 1822, ocasião de sua emancipação política. O vencedor desse concurso foi um alemão, Karl von Martius, que defendia a tese de que nossa história era na realidade miscigenada: “Devia ser um ponto capital para o historiador reflexivo mostrar como no desenvolvimento sucessivo do Brasil se acham estabelecidas as condições para o aperfeiçoamento das três raças humanas que nesse país são colocadas uma o lado da outra, de uma maneira desconhecida na história antiga, e que devem servir-se mutuamente de meio e fim” (MARTIUS, 1991 in SCHWARCZ: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm, acessado em 28 jun., 2018).

¹²² *Link* para artigo: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm, acessado em 28 jun., 2018.

Nessa articulação, Schwarcz segue, buscar-se-ia uma ordem de permanências que não corresponderia nem à imagem reflexa do espelho, nem a uma engrenagem mecânica vazia de significado. É assim que ela pontua os “limites do pensável” próprios de cada cultura, fruto de contextos que dispõem de um certo número de categorias partilhadas. Cada sociedade carregaria cosmogonias particulares, que implicariam apreensões originais de uma mesma realidade. É por isso, talvez, ela conjectura, que tantas vezes o mito da mestiçagem reapareça em nossa história, em contextos diversos. “O objetivo não é elogiar, qualificar ou tornar rígida e oficial determinada representação, mas antes distinguir certas continuidades que fazem parte de nossa interpretação uma leitura singular e cultural”, afirma.¹²³ Pensamos, ainda, se esses limites do pensável não seriam dados pela força de mitos pensados a partir de imagens longevas, capazes de se repetir indefinidamente, como afirma Chauí. Se a repetição não é mecânica, se a cada contexto ela se reinventa, há o que se repete, no entanto. Parece-nos que essa repetição tem a ver com a força – e a autoridade, com toda a sua violência – da criação desses mitos. A terra abençoada, paraíso perdido cuja descoberta estava inscrita na história, é outra dessas imagens, que funda o mito Brasil. (Cf. CHAUI, 2001, p. 57-87).

No Brasil, o Estado Nacional antecedeu à noção de nacionalidade. Em 1822, momento chave de nossa história, que marca nossa emancipação política, o que havia (após um processo de independência a que, como bem descreve José Murilo de Carvalho, o povo assistira curioso e apartado [cf. CARVALHO, 1998, p. 52-3]), era um país dominado pela dinâmica da escravidão – em que negros, esmagadora maioria da população, não eram considerados cidadãos ou possuíam qualquer ligação com a terra (essa é uma imagem bastante presente em *Os inconfidentes*, como veremos no capítulo dedicado ao filme). Os demais, brancos, portugueses, estrangeiros, brasileiros, vinculavam-se a identidades regionais, como paulistas, pernambucanos. Uma ideia de identidade nacional seria um projeto a ser consolidado anos depois.

Willi Bolle, em *grandesertão.br*, afirma que os conceitos *nação* e *povo*, cujo uso aparece de modo fluído em diversos textos dedicados à questão nacional brasileira (ele cita

¹²³ Link para artigo: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm, acessado em 28 jun., 2018.

especificamente *Os sertões*, de Euclides da Cunha), sofreram valorização a partir da Revolução Francesa, tornando-se conceitos-chave, cujo uso e significado correto foi “objeto de acirradas disputas entre todos os partidos” (BOLLE, 2004, p. 269). A própria invenção histórica da nação entendida como Estado-nação, definida pela independência, soberania política ou unidade legal de território é relativamente recente, segundo Marilena Chauí¹²⁴ (cf. CHAUI, 2000, p. 14-5). No Brasil, Chauí ainda pontua, houve um fato importante que foi a passagem da ideia de *caráter nacional* (no qual havia a vigência do “princípio de nacionalidade”) para a ideia de *identidade nacional* (em que há um pensamento sobre a “questão nacional”). E retoma o trabalho de Dante Moreira Leite, *O caráter nacional brasileiro*, para dizer as formulações do caráter nacional que impediam o conhecimento da sociedade brasileira em seus aspectos parciais, fragmentados, reais, já que sua elaboração ideológica seria sempre algo pleno e completo. A ideologia da identidade nacional, por outro lado, operaria em outro registro: ela seria pensada em dimensão reflexiva, pois invocaria ideias de consciência individual, social e nacional. Na perspectiva do caráter nacional, para exemplificar, a nação seria formada pela mistura harmônica das três raças e desconheceria o preconceito racial. Na perspectiva da identidade nacional, o negro é visto como classe social, a dos escravos, e a escravidão como instituição violenta a ser superada. Devemos pontuar que em ambas as perspectivas, no entanto, o negro é visto de fora e não percebido como quem realmente foi. É como se, afinal, o caráter nacional fosse o revés, ou a outra face, da identidade nacional: ambos os conceitos teriam a totalidade como horizonte – a primeira tenta acomodar-se a ela; a segunda, se entende como falta (a da identidade brasileira, pensada pela imagem do desenvolvimento completo do outro, é lacunar; feita de privações que devem ser superadas para que haja uma totalidade a ser realizada). Nossa identidade é definida em relação a países “desenvolvidos” e pela perspectiva do atraso, dada pela privação de características que fariam o país pleno, completo.

*

¹²⁴ No início da Idade Média, afirma Chauí, a Igreja Romana fixa o vocabulário latino e passa a usar o plural *nationes* [nações] quando se refere aos pagãos para distingui-los do *populus Dei* [povo de Deus]. Assim, a palavra povo se referia a um grupo de indivíduos organizados institucionalmente, que obedecia a normas, regras e leis comuns e a palavra nação se referia a um grupo de descendência comum, sendo usado para referir-se a pagãos, estrangeiros e grupos de indivíduos que não possuíam um estatuto civil ou político.

O fato de aparecerem tão misturados em Euclides da Cunha os termos nação e povo (bem como nacionalidade, raça, etnia) indica, segundo Bolle, uma espécie de dilaceramento do autor diante de conceitos que não pareciam dar conta de uma realidade tão complexa. Não à toa, ele muda a legenda da foto da captura de sertanejos após a queda de Canudos (que figurava no álbum de Flávio de Barros como “400 jagunços prisioneiros”) para “As prisioneiras”.¹²⁵ Ainda assim, na esteira dos românticos brasileiros, que criaram um “passado que já fosse nacional”,¹²⁶ Cunha procurou realizar uma teoria do povo brasileiro a partir de um desejo de unidade nacional; seria preciso caminhar para esse país pleno. Bolle assinala que a ideia de dois brasis, de “duas sociedades, de todo alheias uma à outra” (CUNHA in BOLLE, 2004, p. 274), tão forte em Euclides da Cunha, marcaria um antagonismo no modo de compreender o país – que não era étnico ou geográfico, mas econômico e social. “Depois do diagnóstico pioneiro de Euclides sobre o dilaceramento da nação e sobre a sociedade dividida, outros intérpretes do país tratariam de refinar a análise” (BOLLE, 2004, p. 274).

Essa imagem de dois brasis ainda resta ainda como uma imagem bastante forte sobre o país. Há que se pontuar, ainda, que a ideia de nacionalidade, como pontua Bolle, é para Euclides um conceito que não encontra correspondente na experiência real e que, para compensar essa falta, “ele inventa a ‘nacionalidade’ sertaneja” (BOLLE, 2004, p. 273), em um movimento autoritário, já que “nação e “nacionalidade” acabaram sendo atribuídos ao modo de pensar sertanejo, que não necessariamente as tinha como ideia.

Na Constituição brasileira de 1891, os termos povo e nação constavam lado a lado; o que havia era uma incongruência entre eles. “Le Brésil n’as pas de peuple”; Bolle recorda as palavras do historiador francês Louis Couty, em 1881. E prossegue:

Essa formulação taxativa iria ser retomada por boa parte dos principais intérpretes do país, sendo que a dúvida se o Brasil chegou a ser um povo-

¹²⁵ A foto no álbum de Flávio de Barros (Álbum canônico de Canudos | 1897 | Instituto Geográfico e Histórico da Bahia) e a edição do livro de Euclides da Cunha em que se observa a alteração da legenda (3ª. edição, 1905 | Casa de Cultura Euclides da Cunha), estiveram expostas no Instituto Moreira Salles de São Paulo, entre 9 de maio e 29 de junho, na exposição “Conflitos”.

¹²⁶ “Inspirada em parte por autores franceses interessados pelo exotismo americano, a crítica literária estabeleceu então que descrever a natureza e os costumes do País, sobretudo os das suas raças primitivas, era a verdadeira tarefa da literatura e o critério para identificar, no passado, aqueles que tinham contribuído para criá-la”. (CANDIDO, Antonio. “Literatura de dois gumes”. *Link* para artigo: [https://is.muni.cz/el/1421/podzim2013/POIIA116/Literatura de dois gumes.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2013/POIIA116/Literatura_de_dois_gumes.pdf), acessado em 12 jun., 2018)

nação se prolongou ente os intelectuais brasileiros até, no mínimo, meados do século XX. (BOLLE, 2004, p. 270)

Eram precisos alguns anos para que essas transformações pudessem ser entendidas em sua profundidade e que o país, tal como ele se fazia então, pudesse entender-se eticamente, socialmente e politicamente. Não à toa, a questão da identidade nacional seria formulada anos depois desse período pós independência, tendo como principais pensadores a chamada “geração de 30”, um conjunto de intelectuais que se voltaria às origens históricas do Brasil em busca da conformação da nacionalidade. Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Caio Prado Jr. são os principais nomes dessa geração – entre os quais citamos Paulo Prado, com seu *Retrato do Brasil, ensaio sobre a tristeza brasileira*, de 1928, mencionado no capítulo anterior. Nesse livro, como já dissemos, formula-se a tese ousada de que o brasileiro é um povo triste, o que romperia com uma certa historiografia brasileira mais tradicional, de tons ufanistas. É por esse rompimento, inclusive, que se diz que esse seu livro teria aberto caminho a essa “geração de 30”.

Tendo se tornado independente de modo distanciado dos movimentos civis e com uma massa gigantesca de pessoas que não eram consideradas cidadãs, houve um esforço para se criar uma ideia de nação para o país, depois que o Brasil se instituía como Estado Nacional. Desses esforços, muito se criou sobre a realidade, de modo apartado dela e, portanto, como mito. Talvez por isso, até hoje, observa-se um esforço de compreensão do tema da identidade nacional. Ou, como bem pontua Schwarcz em “Complexo de Zé Carioca. Notas sobre uma identidade mestiça e malandra”:

Toda boa ocasião parece pretexto suficiente para que se rearticule um velho e conhecido jogo de construção e reconstrução da identidade nacional. Em meio aos novos planos de governo, nos famosos pacotes econômicos, no esporte – sobretudo quando saímos vitoriosos –, é sempre a identidade nacional que parece estar em pauta.¹²⁷

As perguntas “que país é esse?” ou “o que faz do Brasil, Brasil?” (incômodas, como aponta Schwarcz no artigo citado acima) parecem retornar, evocando um tema de nosso trabalho. Se a ideia de nação é criada como mito, para onde olham os filmes de Joaquim

¹²⁷ Link: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm, acessado em 28 jun., 2018.

Pedro de Andrade quando tentar falar de um país que, aqui, consideramos como seu “objeto perdido”? Ainda que o movimento do Cinema Novo tenha desejado criar uma imagem do brasileiro – eles também se depararam com a pergunta para a qual voltamos aqui, “que país é esse?” – a obra de Joaquim Pedro, nos parece, hesita ao tentar figurar essa imagem. Por isso o titubear dos planos (ou sua fragmentação, como viemos pontuando); o tempo que se repete (ou que se disfarça de outro tempo); o comentário que aparece sobre a cena, quebrando a representação realista. Seria possível mesmo cravar uma resposta a essa pergunta, a partir dos filmes? Talvez não – mas eles indicam um olhar. E esse olhar é para trás, supomos – direção contrária daquela que a identidade construída à revelia dos acontecimentos turbulentos e contraditórios de nossa formação nos aponta; que nossos mitos fundadores teimam em nos apontar.

Em regimes autoritários, afirma Jaime Ginzburg, interessa focar o passado como uma totalidade fechada, “frequentemente como mistificação unificadora, a fim de controlar as imagens das identidades coletivas” (GINZBURG, 2012, p. 221). A memória posta em debate, em uma reinterpretação constante do passado, trabalho propositalmente incompleto, é típico de convivências democráticas. “A memória coletiva não é ‘depósito fixo de significações inativas’, consenso estabelecido à força, mas resultado de constante reescritas de ‘hipóteses e conjecturas’” (GINZBURG, 2012, p. 221). Essas reescritas, no entanto, podem seguir acontecendo em situações de convivências não democráticas – como é o caso dos filmes de Joaquim Pedro, filmados durante a ditadura civil-militar. Tornados também espaços de escavação de uma matéria pulsante, sempre em transformação, eles não operam como um lugar onde se acumulam memórias fixas. Talvez por isso possam dizer tanto daqueles anos como desse tempo de agora, cinquenta e quatro anos depois do golpe de 1964.

Os projetos nacionalistas no Brasil estiveram associados ao encobrimento do impacto da violência na história do país. Isso fez com que muitas das experiências traumáticas do país fossem naturalizadas. Ainda assim, incapaz de sustentar a planificação da realidade complexa – tais como as placas da Confeitaria de Custódio, em *Esau e Jacó*, de Machado de Assis –, sob as estruturas totalizantes move-se o que se recalca e não cessa de correr, muitas vezes como fantasmagorias, no sentido contrário da História, pedindo um lugar de representação.

Um certo país arcaico, como viemos insistindo ser o objeto perdido dos filmes, que propõem um olhar sobre a formação do Brasil, foi continuamente solapada em nosso projeto de modernização – resultado de uma política de elites, que operava em uma lógica de dominação, herança da política oligárquica e da exploração colonial. Como pontua Ginzburg:

Entre a violência da criminalidade, associada à desigualdade social, e a violência institucional, praticada pelo poder público, a população brasileira acompanhou o processo de modernização do país com incerteza e ansiedade, sendo submetida a várias formas de manipulação ideológica, em nome do bem da ordem social. (GINZBURG, 2012, p. 228)

Se podemos pensar que os filmes de Joaquim Pedro de Andrade restam hoje como fragmentos de um período violento (e se faziam sob condições de autoritarismo e opressão, respondendo a elas), podemos afirmar que lidavam também com fragmentos de anos anteriores àquela década – e que se relacionavam com ela, articulando feridas que, estancadas a qualquer custo no passado, seguiam dizendo de algo que não havia passado e retornava. É assim que os filmes revelam um mundo arcaico, em que são visíveis as cicatrizes da escravidão sobre corpos e falas, em que a sexualidade reprimida tenta escapes sob imagens e personagens conservadoras, em que cenas domésticas nas quais se polarizam opressores e oprimidos revelam um *modus operandi* social. Ligando-se a essas imagens de um Brasil arrasado sob a ideia de progresso, de futuro, os filmes movimentam-se melancolicamente e na direção contrária daquela que propõem os mitos fundadores. É como se voltassem o olhar para trás, sempre para trás, ainda que seus fotogramas sejam projetados para frente, em uma curiosa torção temporal, que nos permite ver o passado continuamente no presente e no futuro.

3.7 Nação e SEMIÓFORO

Semeiophoros é uma palavra grega que se compõe de duas outras, *semeion* (sinal, signo) e *phoros* (trazer para frente, expor). Relíquias, oferendas, espólios de guerra, objetos de arte, heróis, a nação: tudo isso pode ser considerado um semióforo. Como rastros, eles são

signos trazidos à frente ou empunhados, como estandartes, indicando um valor simbólico, já que são:

(...) retirados do circuito do uso ou sem utilidade direta e imediata na vida cotidiana porque são coisas providas de significação ou de valor simbólico, capazes de relacionar o visível e o invisível, seja no espaço, seja no tempo (...) e expostos à visibilidade, pois é nessa exposição que realizam sua significação e sua existência. (CHAUI, 2001, p. 12)

Um semióforo, no entanto, por ser signo de prestígio, em geral é de posse de quem detém o poder, já que conserva um sistema de crenças que permite a dominação de um meio social. Assim, mesmo em um mundo desencantado, sem “maravilhas”, eles permanecem como insígnias, de importante valor simbólico. O que Marilena Chaui afirma é que o poder político precisa construir seu semióforo, “aquele que será o lugar e o guardião dos semióforos públicos. Esse semióforo-matriz é a nação” (CHAUI, 2002, p. 14). Assim, por meio das instituições, o poder político faz da nação o sujeito produtor de semióforos nacionais.

Construída sob a perspectiva do atraso, a identidade nacional brasileira se fez da falta. Teríamos tudo para nos tornarmos plenos, completos; bastava privar-nos de características que nos arrastavam no sentido oposto; a “integração do país” pedia que o sertão se integrasse ao litoral (afirmação de uma tese de longa persistência, a dos “dois Brasis”, reafirmada pelos integralistas dos anos 20 e 30); clamava que seus traços arcaicos fossem varridos; que a violência da escravidão fosse superada, para que a ideia da mistura das raças, da boa sociedade indivisa e pacífica pudesse solapar nossos antagonismos sociais e econômicos com força suficiente para que bloquear o trabalho dos conflitos. Só assim a nação como semióforo poderia se constituir – esse norte a ser perseguido e reafirmado por seus mitos de fundação. Tiradentes, por exemplo, como um herói da República é um desses mitos (ou um semióforo), a ser discutido em *Os inconfidentes*. O já velho clichê do país como “terra abençoada por Deus” é outro mito antigo, construído por um europeu – na carta de Pero Vaz de Caminha, diz-se que “Nosso Senhor não nos trouxe sem causa” – fazendo com que o Brasil entrasse na história pela “porta providencial, que tenderá a ser a versão da classe dominante, segundo a qual nossa história já está escrita, faltando apenas o agente que deverá concretizá-la ou completa-la a tempo” (CHAUI, 2001, p. 78). Estando escrita, essa história se inscreveria em

um tempo linear e dado, como uma reta finita, com uma única direção: o futuro. Nunca no presente, esse tempo em que de fato as coisas podem ser questionadas.

3.8 RETRATO fragmentado

Rompendo com essa reta finita, os filmes lidam com uma imagem de país aos fragmentos, de modo que o tempo neles é repensado. Sem uma imagem de futuro, o olhar se detém naquele presente. O ato de narrar é também problematizado, como nos parece ocorrer mais fortemente em *Os inconfidentes*, em que a ação se relaciona com o que consideramos ser comentários sobre o modo como os planos são construídos. Nos três filmes, no entanto, percebe-se essa variação da distância entre o lugar de onde se vê e a cena vista – e o tempo neles, e cada um a seu modo, é construído de modo a instituir um dismantelamento da linearidade. É como se a linguagem “imitasse” a fala do melancólico, dissociativa. Em *O padre e a moça* o tempo é paralisado; em *Guerra conjugal*, há uma construção de palimpsestos temporais (sob a cena aparentemente no presente, há um outro tempo evocado; desse modo, a violência aparece indiretamente); em *Os inconfidentes*, o tempo oscila, como se marcasse a operação de dominação de cada evento da história brasileira que, quando do florescimento de uma nova ordem, são absorvidos e ressignificados (como o mito de Tiradentes). Além disso, as imagens sem rosto do passado, o que restou nos cantos das histórias oficiais, a repetição da violência como sintoma e fantasmagoria – essas são imagens que recorrem nos filmes de Joaquim Pedro de Andrade. Nesses materiais fala-se, também, de subjetividades atingidas pela estrutura social, de formação autoritária.

Sendo abalada a noção de sujeito, em razão do impacto violento dessa opressão, é abalada também a concepção de representação. Esta se problematiza, exigindo do leitor a perplexidade diante das dificuldades de constituição de sentido, tanto no campo da forma estética, como no campo da experiência social. (GINZBURG, 2012, p. 235)

A problematização da linguagem, a resistência da imagem em se acomodar em lógicas lineares causais, a incorporação de indeterminações que relativizam a ideia de verdade, são dados que se apresentam nos filmes de Joaquim Pedro de Andrade e que serão olhados de

perto nesse trabalho. A relação de seus filmes com o presente, sempre a alterar o passado, a duvidar dele, apontam para uma reflexão sobre a ficção (para onde ele parecia sempre retornar, ao começar um trabalho), que não se separa de uma reflexão sobre a história de uma época, ou do país.

O modo como o passado é tratado em seus filmes – e o modo como aquele presente violento se mostra, de viés –, implica necessariamente o tempo no qual a pesquisa é escrita. Esse é, portanto, o arco que esse trabalho pretende realizar, a partir daquele traçado por esses filmes nas décadas de 1960 e 1970.

	<i>ita</i>	<i>bira</i>
<i>pedra luzente</i>		<i>candeia seca</i>
<i>pedra empinada</i>		<i>sono em decúbito</i>
<i>pedra pontuda</i>		<i>tempo e desgaste</i>
<i>pedra falante</i>		<i>sem confiança</i>
<i>pedra pesante</i>		<i>paina de ferro</i>
<i>por toda a vida</i>		<i>viva vivida</i>
	<i>pedra</i>	
	<i>mais nada</i>	

[*Pedra natal*, de Carlos DRUMMOND de Andrade]

IV. Fragmentos MINERAIS

Em 1965, um ano após o golpe civil-militar que colocou o país em uma ditadura que duraria vinte e um anos, *O padre e a moça*, primeiro longa de ficção de Joaquim Pedro de Andrade era produzido. Em 1966 ele seria lançado. A censura trabalhava na defesa da “moral pública” e nos valores de cunho conservador. Romero Lago, chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, assina a portaria 051/66 – que apontava, entre outros termos, que era preciso “zelar pela preservação da moral, cultura e tradições do povo brasileiro”.

Filmado em São Gonçalo do Rio das Pedras, na Gruta do Maquiné e na Serra do Espinhaço, em Minas Gerais, a narrativa de *O padre e a moça* parte do longo poema “O padre, a moça”, de Carlos Drummond de Andrade. Depois de ter assistido ao filme de Joaquim Pedro, o poeta escreve: “O padre e a moça no cinema. / Emoção mais funda quem há de / sentir antes este filme-poema? / Salve, Joaquim Pedro de Andrade!”.

O filme recebeu os prêmios de Melhor Fotografia e Melhor Atriz para Elena Ignez no Festival de Brasília em 1966. A produção também foi selecionada para representar o Brasil no Festival de Berlim daquele ano.

O padre e a moça: uma apresentação do filme em suas sequências

4.1 Apresentação das personagens

A cidade de pedra, a paralisia da pedra, sua imobilidade; a alusão a um tempo que não passa, à prisão a um estado de coisas, a repetição. Refrãos de um filme que se constrói sobre um tempo que parece esquecido e jamais superado, imagens pedregosas abrem e fecham sua narrativa. Na abertura de *O padre e a moça*, é a pedra a imagem que domina o quadro: a câmera percorre uma superfície rochosa (lugar onde se inserem os créditos) na direção da claridade que vem da paisagem, ela também pedregosa, acidentada. Do escuro a esse clarão (primeira antítese visual do filme, a se repetir muitas vezes), de onde o espectador observa o padre, com sua batina preta, percorrer a imensidão desabitada em seu burro, somos apresentados a esse choque de luz, tônica da película – sugerida pelo verso de Drummond, que foi seu primeiro nome por muito tempo: “um negro amor de rendas brancas” (até que Joaquim Pedro optasse por nomeá-lo *O padre e a moça*).

O claro e o escuro, o que a sombra não nos permite ler no rosto dos atores, são contrastes criados pela fotografia de Mário Carneiro que, quase como uma xilogravura feita de luzes, pontua, na superfície do negativo, o que o filme não fala. É nessa superfície em que as texturas sobre os rostos dos atores, a escuridão da batina, os vestidos e os cabelos claros de Mariana, a irregularidade dos muros e das pedras parecem dar corpo ao famoso verso de Paul Valéry, “o mais profundo é a pele”. A superfície, contrastada, rachada e muda, diz. O trabalho de Mário Carneiro, no entanto, em princípio teria desagradado Joaquim Pedro de Andrade, que queria ver claramente a expressão dos atores nos planos. Sobre a construção da iluminação do filme, diretor e fotógrafo recordam que:

O filme saiu do poema de Carlos Drummond, que era “Negro amor de rendas brancas”. Então eu via o filme sempre preto contra fundo branco, branco contra fundo preto – essas alternâncias. Mas era uma coisa complicada, difícil, discutida – mal-humorada, às vezes. Joaquim ficava irritado porque não tinha luz bastante na cara do ator. Eu ficava com minha visão muralista. (Mário CARNEIRO em *Dimensões*, ano I, n. 0, 1992, n. p., in ARAÚJO, 2013, p. 191)

Eu lembro que uma das discussões que eu tive com o Mário nessa fase foi que eu trabalhava muito os atores em determinadas cenas, e quando via o

resultado eu descobria que aquele trabalho todo não se mostrava muito: a expressão fantástica que eu tinha conseguido, depois de procurar os mais variados caminhos para inventá-la junto com o ator, aparecia em contraluz, por exemplo. Você não distinguia os traços, as nuances do rosto que indicariam aquela expressão tão rica que a gente tinha conseguido. (Joaquim Pedro de ANDRADE, em *Dimensões*, ano I, n. 0, 1992, n. p., in ARAÚJO, 2013, p. 191)

O diretor mais tarde afirmaria que teria ficado muitos anos sem assistir ao filme e que, apenas em uma retrospectiva em Roterdã, tempos depois, pode rever o trabalho de Mário Carneiro – e compreendê-lo. O que Joaquim Pedro entende após esses anos do trabalho com a luz e a sombra proposto pelo fotógrafo é que havia uma construção da imagem que levava em conta não apenas aquilo que as personagens sentiam, exprimiam ou tentavam esconder, mas o que se conjugava também (e talvez sobretudo) com o espaço oprimindo aquelas figuras.

A fotografia nesse filme é memorável porque de repente ele preferia o conjunto da imagem ao detalhe do rosto do ator. Em vez de uma opção, digamos, dramática de iluminação, ele tinha uma solução pictórica, plástica. Ele apreendia não só o pormenor revelador humano, importante, mas sobretudo o que o envolviam de ambiência, de jeito. Naquela época eu disse a ele: “Ô, Mário, você está fazendo gravura, e nós estamos aqui fazendo cinema. Então é preciso que o rosto dos atores – porque tem movimento no rosto, tem contração... – apareça nitidamente”. Depois percebi que o que ele conseguiu talvez fosse mais importante do que o que eu pretendia obter naquele momento, que era um destaque na luz do rosto, sobre o rosto do ator. [...]. A informação se enriquecia com o contexto em que aquilo estava envolvido e que era realmente inédito, cheio de carga [...]”. (Joaquim Pedro de ANDRADE, em *Dimensões*, ano I, n. 0, 1992, in ARAÚJO, 2013, p. 191)

Importante procedimento de revelação daquela “dificuldade de viver e de amar”¹²⁸ que se arrasta no filme, os contrastes criados pela fotografia ainda acentuam seu olhar melancólico ao mundo, como falaremos mais detidamente a seguir.

¹²⁸ “Havia no poema, entre vários temas, um que me interessou especialmente. É o da dificuldade de viver e de amar, de ter relação com uma pessoa, importância que essas relações têm para uma vida. Para mim talvez esse seja o tema principal do filme”. *Jornal do Commercio* 10/4/1966 – entrevista de Joaquim Pedro a José Wolf, *O padre e a moça: visão cosmológica de um cineasta*. Retirado do encarte do DVD do filme, pela Filmes do Serro.

A trilha, tão econômica quanto a narrativa ao longo de todo o filme, dá pistas do tom da cidade nesses primeiros minutos – e faz um comentário sutil sobre a chegada do jovem padre e seu encontro amoroso com a moça, antes mesmo que entremos em São Gonçalo do Rio das Pedras. Enquanto acompanhamos a viagem da personagem sobre o burro, ouvimos um coro de vozes femininas entoar um canto religioso, que diz: “Vem, meu Jesus, meu amor, eu te desejo, com fervor”. A letra descreve a paixão, o desejo que encarna nas figuras espirituais; a elocução, pontua a observância da fé em sua repetição, contenção e simplicidade; há uma ambiguidade na canção que comenta o filme que se inicia e que ainda acompanhamos à distância, pela câmera alta varrendo a planície acidentada onde o padre é um pequeno elemento, quase engolido pelo entorno (há aí, desde já, outra pista da relação do homem com o espaço: ele não é maior do que o que o cerca e está submetido às suas forças; não é fácil escapar das condições que o entorno cria, já que um homem é apenas um homem e não um herói).

Após percorrer a planície pedregosa na direção da pequenina cidade, incrustada também ela feita uma pedra nas montanhas, observamos o padre em seu burro ser avistado da janela, ao longe, por uma figura feminina de cabeça loura: é Mariana, sabemos; a moça. No instante em que a câmera a captura na janela, única testemunha da chegada do jovem padre, não temos certeza de quem ela é. É significativo, no entanto, que não se saiba com precisão que há alguém testemunhando a chegada desse padre – a moça também, pequeno ponto na janela do casarão que se vê à distância, é apenas uma mulher; não uma heroína. Está, pois, submetida ao espaço e às regras daquela casa de pedras, daquela cidade paralisada. Na composição do quadro, ela é um ponto que se vê à distância. E esse é significativamente o primeiro quadro em que ela aparece: miúda; única pessoa da cidade-fantasma a observar a chegada do jovem padre.

Quando chega finalmente à casa paroquial para assistir o antigo padre da cidade, padre Antônio, em seu leito de morte, o jovem padre cruza com algumas beatas na sala iluminada – figuras importantes da narrativa – e entra no quarto escuro onde estão Vitorino (o farmacêutico da cidade) e Honorato (o homem mais poderoso daquele lugar). Essas personagens, assim como Mariana e padre Antônio, são as únicas nomeadas no filme. Nem

mesmo o jovem padre tem um nome – o que parece reforçar a imagem de uma figura a serviço da batina, sem individualidade, sem um passado que conheçamos.¹²⁹

Quando a personagem do jovem padre entra no quarto do moribundo, mal se ouve o que as demais personagens falam naquele ambiente fechado, abafado – algumas falas soltas, muito baixas, são ditas em *off* e sugerem que o doente, deitado, quer revelar alguma coisa – é o que a personagem de Vitorino pontua: “Ele tá fraco. Parece que ele tá querendo dizer alguma coisa”. Imediatamente, Honorato arremata: “Não, ele tá delirando” e encerra as especulações do que ele estaria querendo confessar. O jovem padre então pede para ficar sozinho com ele. Antes que Honorato saia, no entanto, ele vê o velho padre deitado falar algo reservadamente ao padre recém-chegado. Nada da confissão ao pé do ouvido é escutada por ele – ou por nós. Essa sequência, enxugada na montagem final de *O padre e a moça*, era inicialmente um *flashback*, maior e com mais informações sobre as personagens, que acabou sendo montada em ordem cronológica. Na realidade, o *flashback* da morte de padre Antônio, e que contava um pouco de sua relação com a personagem de Mariana, incluía duas sequências: uma de sua agonia, assistida por Vitorino e Honorato, e outra do interrogatório que Honorato faz com Mariana sobre suas relações com o sacerdote. A primeira foi cortada e dela restam falas dispersas, como as que acabamos de assinalar. A segunda permaneceu no filme, mas acabou sendo montada em ordem cronológica.

Na edição do filme, à propósito, foram eliminados alguns *flashbacks* previstos no roteiro,¹³⁰ que eram três em princípio: um primeiro de Mariana menina, que talvez não tenha sido filmado – segundo Araújo, Escorel não se lembra de ter filmado essa sequência [cf. ARAÚJO, 2013, p. 215]; um segundo, do encontro às escondidas entre Vitorino e Mariana, que permaneceu no filme, mas que pode passar despercebido como *flashback*, (parecendo, por vezes, uma sequência em ordem cronológica);¹³¹ e um terceiro, que diz respeito à agonia

¹²⁹ No que parece ser o primeiro argumento do filme, no arquivo pessoal de Joaquim Pedro de Andrade (no qual o filme se chamava *Preto no branco / Negro amor de rendas brancas*), o padre teve dois nomes provisórios: Padre Justo e, depois, Padre João – mas nenhum deles permaneceu.

¹³⁰ Roteiro técnico – Negro amor de rendas brancas. Depositado na Cinemateca Brasileira.

¹³¹ Rogério Sganzerla, em um texto de 1966 sobre esse primeiro filme de Joaquim Pedro, também fala do *flashback* “estranho”: “Há umas cenas entre Helena Ignez e Fauzi Arap, por exemplo, que ninguém entende ou sabe que fazem parte de um *flash-back*, se não for avisado pelos autores”. *Link* para o texto completo: <http://www.contracampo.com.br/42/padresganz.htm>, acessado em 21 jul., 2018. No roteiro, há um plano de Vitorino abrindo os olhos, logo após o *flashback*, que não deixaria dúvidas de sua natureza. O plano foi

do antigo padre, articulado em duas sequências e na qual Mariana é finalmente apresentada, que acabamos de descrever.

Profilaticamente (em uma expressão de David Neves para *O padre e a moça*),¹³² o filme opta por suprimir os *flashbacks* (ou por manter alguns deles no filme em ordem cronológica ou inseridas em corte seco, conferindo-lhes ambiguidade). A linha contínua dos acontecimentos, sem muitas voltas no tempo, parece dizer de um destino inexorável a ser enfrentado pelas personagens – e pela cidade inteira, afinal. Há uma economia também no modo como o tempo se desenrola para nos contar aquela história, ainda que não se saiba precisamente quanto tempo passou desde a chegada do padre, ou que a sensação de tempo se perca na sequência da fuga, dada a confusão emocional das personagens. Segundo David Neves, há, pois, no filme, um “(...) processo profilático de essencialização” que “parece atingir um clímax” (NEVES, 2004, p. 201), e que se inicia desde seu ponto de partida – um poema – que, para Neves, seria “a forma mais sintética de essencialização”. Interessante pensar que o poema nos fornece ainda mais dados sobre a personagem do padre (que é francamente diverso daquele do filme, uma figura ativa, nada melancólica) e que nele haja uma varredura maior do espaço, uma velocidade nos acontecimentos que não há na película (que, por sua vez, trabalha a lentidão, a permanência). O filme nos suprime ainda mais que essa “forma essencial” mencionada por Neves.

Assim, nesse processo, há uma tendência de *O padre e a moça* em reprimir informações sobre as personagens: do padre não se sabe muito mais do que sua juventude (que destoa tanto da cidade e que encontra eco apenas em Mariana) e sua fé católica (que o faz culpar-se por se apaixonar por ela, precipitando o retorno fatal à cidade); dele, nem o nome se conhece. De Mariana, sabemos apenas o que Honorato conta de seu passado ao jovem padre mais a frente no filme (“O pai dela era um garimpeiro sem sorte. Um dia, quando a fome apertou, entregou a menina pra criar. Mariana tinha dez anos só”). Pouco se sabe da cidade, de sua história: o que temos dela é aquilo que ela nos dá a ver na superfície do filme – e o que, uma vez mais, Honorato narra sobre ela ao jovem padre.

suprimido na montagem final do filme, no entanto, no qual optou-se por um corte seco, sem mediação para as diferentes temporalidades entre as sequências.

¹³² Em *Telêgrafo visual. Crítica amável de cinema*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

A narrativa é taquigráfica (assim como suas personagens) e parece se fazer da captação, pela câmera, daquilo que sucintamente se deixou penetrar no instante – sem explicações psicológicas demasiadas ou contextualizações temporais. O que resulta desse processo é um filme contido que, justamente por isso, foi criticado por ocasião de seu lançamento (algumas dessas críticas diziam respeito, por exemplo, à supressão de informações na apresentação das personagens). Menos ancorada em relações de causa e efeito, no entanto, *O padre e a moça* parece apoiar-se na superfície do que é filmado – no modo como as personagens esquivam-se da luz, na fotografia repleta de sombras; na decupagem que não nos entrega uma reação que poderia nos dar uma chave para aquilo que elas não verbalizam; na montagem “profilática”, que opta pela linearidade, tentando rompê-la apenas quando da fuga do padre e da moça da cidade.

Sobre o modo de apresentação das personagens, em uma entrevista para Alex Viany, Joaquim Pedro de Andrade diz que:

No filme, optei por certos processos de desenvolvimento de roteiro, de abordagem do tema; e um desses processos, que aliás não consegui realizar satisfatoriamente, foi o de abreviar as exposições, fazendo uma seleção dos momentos importantes, de material significativo. A crítica feita à apresentação da figura do padre parece-me um tanto sem fundamento. É evidente, pelo próprio comportamento do padre no decorrer dos conflitos em que se desenvolve, que, se não tem propriamente uma vocação religiosa completa, tem pelo menos fidelidade à ideologia de um padre; de outra forma, não teria aqueles conflitos (...). Em todo o filme, procurei não partir de uma exposição para chegar aos momentos que motivassem essa exposição na perspectiva do processo de construção do roteiro: pelo contrário, procurei dar o momento que realmente importava e deixar que houvesse uma margem mais ampla de interpretações daquilo que ocorria na tela. A figura da moça foi construída dentro de uma técnica assim: não quis dar informações que condicionassem claramente o comportamento dela, mesmo porque, a meu ver, esse seria um processo grosseiramente limitativo. (VIANY, p. 1999, p. 162-3)

Há, portanto, aquilo que se mostra como imagem, texturas, contrastes – e história – na *superfície* do filme. Por ela, por sua materialidade, também aparecerão as pistas do passado e do presente daquelas personagens e da narrativa que se conta. Ainda que a única personagem na história que efetivamente conte uma narrativa da cidade seja Honorato (ele é o “dono” da cidade afinal; comporta-se como se tivesse “direitos” sobre sua história), sua fala não nos revela aquele lugar. Não há discurso que abarque aquelas contradições em sua

dinâmica. Como o filme coloca as personagens sempre em reflexão, olhando para os espaços, esmiuçando cada canto deles com o pensamento (uma característica francamente melancólica), tendemos ao mesmo movimento como espectadores – e desconfiando que o que talvez nos revele algo daquela cidade paralisada seja, afinal, nosso olhar sobre ela. E mais: como o filme se constrói sobre ambiguidades, preferindo não revelar o rastro pensamento atrás dos rostos das personagens quando eles falam ou calam, não temos respostas assertivas sobre quem são elas ou aquele lugar. Por isso, ainda que nos narre o que afirma ser aquela cidade, Honorato não detém sua verdade.

Ainda na entrevista para Alex Vianny, Joaquim Pedro fala de um desejo de proposição, ao espectador, de que ele participe ativamente do processo de construção do filme assistindo-o. “[...] Acho que um processo verdadeiramente vivo deve deixar uma margem de interpretação, de participação, ao próprio espectador” (VIANNY, 1999, p. 163). Ora, o espectador, participando do processo de construção de sentidos da narrativa por meio da atividade de observação e especulação também integra um movimento *ativamente melancólico*: diante dele, fragmentos de vida e de materiais montados de modo sutilmente fraturados, assumindo o dado da incompletude, pedem para ser decifrados. Muito diferente do processo “tradicional”, ou ainda, industrial de condução de filmes, em que, por exemplo, a montagem tende a conduzir a emoção do espectador em relação aos acontecimentos da narrativa.

Na sequência que descreveremos a seguir, por exemplo (retomando o fio da meada da apresentação do filme, após essa suspensão), não temos certeza se o que dizem as personagens é mesmo verdade. Há um jogo de luz e sombra e um recorte da *mise-en-scène* que, em vez de nos revelar intenções, as esconde. Estamos falando da sequência imediatamente depois daquela em que o jovem padre entra no quarto em que velho pároco agoniza e pede para ficar a sós com ele: Honorato chega em sua casa e encontra Mariana sentada num canto da sala, com um livro no colo. Seu tom é acusatório: “você estava na janela outra vez”, ele diz. Ela não mente – nós sabemos que ela esteve na janela –, mas não diz o que ele quer ouvir: “eu estava aqui, esperando o senhor”. Como sempre, Honorato é quem dá a última palavra de tudo – “você estava na janela. Eu te vi da rua”, ele afirma, antes de entrar no quarto.

Mariana é a figura perturbadora daquela ordem pétrea – ela põe em movimento “o que não muda” (essas são as palavras de Honorato sobre a cidade ao jovem padre, em uma sequência mais adiante do filme). Na cena seguinte, Honorato, no quarto, lava o rosto e Mariana, ao seu lado, olha para ele antes de perguntar, parecendo medir o tamanho ou o volume das palavras, “Padre Antônio irá morrer?”. A composição do quadro, uma vez mais, lança mão dos contrastes, criando uma espécie de imagem partida, em que Mariana é o revés de Honorato, espécie de seu negativo: no canto esquerdo, com seu vestido branco, ela se encosta na parede escura enquanto ele, de costas para a câmera, na porção direita da tela, lava-se, tendo ao fundo a parede branca (e um pequeno espelho desfocado, onde se pode ver parte de seus movimentos). A pergunta de Mariana a Honorato não é respondida senão por outra pergunta, sempre em tom acusatório, “por que você demorou tanto a perguntar por ele?”. A pergunta de Honorato parece esconder (ou revelar) outra, que ele só irá verbalizar mais adiante na cena – e que dirá da natureza de suas relações com a moça: “o que ele [o antigo padre] fazia com você na hora das aulas, quando vocês estavam sozinhos?”. “Nada”, ela diz, e vira o rosto para a sombra, antes de se levantar – nada é dito às claras e os gestos não aliviam as tensões que se estabelecem no quarto depois da pergunta direta. “Ele nunca me fez nada”, ela segue, enquanto tira do armário algumas roupas, sem que a decupagem ou a luz nos revele seu rosto, “só dava aula. Às vezes conversava um pouco”. Ela atravessa o quarto; a *mise-en-scène* acentua o que não se diz atrás dos diálogos – ela abre uma janela, de costas, com seu vestido branco, enquanto Honorato a observa (nós e ele).

As paredes do quarto descascadas, rompidas, fazem alusão à superfície pedregosa do espaço que acabamos de ver com a chegada do padre. A qualidade das pedras das planícies se incrustam nas casas – e nas almas. “O senhor pergunta sempre a mesma coisa e não adianta responder porque o senhor não acredita. Só se eu inventar”. Essa afirmação nos faz pensar sobre o grau de veracidade das respostas de Mariana, ao mesmo tempo em que sabemos que ela tem consciência de que há um modo correto de dizer as coisas naquela casa – e que ele deve atender às expectativas de Honorato. Imediatamente, ele retruca, quer saber: “inventar o quê?”. “Inventar. O que o senhor pensa que eu fazia com ele”. “O quê?”, ele insiste. O diálogo vai num crescendo, mas as personagens, contidas, dizem suas falas sem paixão, sem

arroubos, paradas no mesmo lugar. “Diz o quê”. Ela então responde, nos revelando o que acontece entre os dois: “As mesmas coisas que o senhor faz comigo”.

Esse é o momento em que Honorato vira o rosto para Mariana e segue sua espécie de interrogatório: “Você contou a ele?”. Ela nega. “Ele perguntava essas coisas a você?”. Mariana não responde prontamente; levanta-se do banco sob a janela, sem muita expressão e se senta na beira da cama. “Uma vez perguntou”, Mariana finalmente fala. “E por que você não me contou?”. “Achei que não precisava”, ela diz, serenamente, o olhar pousado sobre o tecido em seu colo. As perguntas seguem; Mariana acabou de dizer que talvez apenas inventando Honorato pudesse acreditar nela; suas respostas a esse interrogatório são banhadas, assim, pela sombra da desconfiança. “Você vive me mentindo”, Honorato afirma. “Mas não sobre essas coisas”, ela diz. O rosto de Honorato, de viés – a câmera compõe um quadro com os dois de perfil – parece esboçar algo, que não vemos com clareza. Na sequência, ele diz que tem um presente para Mariana; ela sorri de modo contido. “É um vestido”, ele revela. “Está debaixo da arca, debaixo dos papéis”. Ela se levanta para buscá-lo, seu corpo à contraluz, a câmera a acompanha; ela abre a arca e o alcança: é um véu noiva. Seu rosto, no escuro, não nos diz nada. Não podemos ter pistas do que ela sente, pensa (ou dissimula); restamos, talvez, tão confusos quanto Honorato: ela disse a verdade? O que ela dirá desse estranho pedido de casamento?

O filme concentra, de modo geral, planos mais abertos do que fechados, tendendo a provocar um distanciamento no espectador – muito provavelmente para manter essa separação necessária à reflexão sobre os acontecimentos cifrados em cena. Mas também, nos parece, para que não nos esqueçamos do entorno, sempre poderoso, parecendo determinar as ações das personagens, sempre carregado de decoro, privação, imobilidade. Há uma concentração maior de planos mais fechados no fim do filme, em que se dilaceram as personagens: nesse momento também a montagem sugere uma profusão de descontinuidades e a câmera na mão cria o movimento que pouco há nesse início da narrativa.

As próximas sequências são da missa e do enterro do velho padre. Ainda na igreja, após a fala do jovem padre, a câmera acompanha Mariana dar a volta no caixão. As beatas a observam de soslaio na caminhada solene; ela se inclina sobre o morto e respeitosamente o

beija no rosto. Esse é um plano interessante de ser observado: provavelmente filmado como uma teleobjetiva fixa em Mariana, ela segue seu movimento até padre Antônio. O fundo, pelo uso dessa lente, parece mover-se com mais velocidade enquanto ela se desloca; é como se Mariana varresse com mais força o espaço ao seu redor enquanto caminha. Muitos dos deslocamentos de Mariana pela cidade, aliás, parecem perturbar sua ordem paralisada, conferindo um estranho (e perturbador) movimento no entorno. Esse seu deslocamento silencioso ainda dentro da igreja, aparentemente comum, parece ser o primeiro indício ao espectador da força estranha dessa moça – que, mais adiante na narrativa, fará com que ela não tema, por exemplo, a lenda da mula, ou as maledicências sobre ter deus ou o diabo no corpo, quando finalmente fugir com o padre.

Honorato, logo após o gesto de Mariana, faz o mesmo. No entanto, como a câmera está mais distante dele do que esteve em relação à moça, a sensação de “varredura” do espaço que tivemos com ela não ocorre enquanto ele caminha. Após beijar o padre decorosamente, ele compõe um quadro com o jovem padre e Mariana – então, há um corte para a personagem de Vitorino (que, ao entrar na igreja, está visivelmente perturbado, provavelmente bêbado).

Essas são as personagens centrais da história: ao lado delas, compõem aquele lugar esquecido no tempo as personagens locais, feitas por moradores da região.

Na igreja, finda a missa, todos ali se mobilizam para levar o morto ao cemitério; Honorato dá ordens na organização das pessoas que irão segurar as alças do caixão, sempre de modo autoritário – e o cortejo parte. Tudo é feito de modo bastante silencioso e sempre pontuado pela trilha de Carlos Lyra, também econômica e melancólica. Mais uma vez, quando saem da igreja, cria-se um contraste entre a escuridão de dentro da igreja e a claridade do lado de fora.

O enterro é marcado pelo discurso inflamado de Vitorino, que não consegue se conter: “Deus levou nosso vigário quando a gente mais precisava dele. Padre Antônio sempre me dizia que a gente tem que se conformar com a vontade de Deus. Mas aqui todo mundo já é conformado com tudo. Deus achou que aqui ninguém mais precisava de Padre Antônio. E ele morreu. Ele morreu, mas aqui não pode mudar nada. Padre Antônio não deixava mudar nada aqui. Todo mundo aqui é conformado com a vontade de Deus e quer as coisas como

elas sempre foram. Padre Antônio nunca permitiu nenhum abuso aqui”. Vitorino vai nomeando de modo ambíguo seus conflitos e os da cidade, até que Honorato ordena que ele seja levado embora. Homens o agarram e, antes que ele seja arrastado, ainda diz: “Padre Antônio não era nenhum santo! Padre Antônio nunca tolerou pouca vergonha de velho!”.

Essa é uma das raras cenas em que há um arroubo. E, nela, a exposição repleta de fissuras dos acontecimentos da cidade é dita, pela primeira vez como um enfrentamento, ainda que de modo confuso, pouco claro: há uma visão ambígua dos conflitos dos afetos e uma visão mais objetiva da situação paralisada da cidade ao mesmo tempo; ambas se misturam na constatação da composição daquele ajuntamento de gente subordinado a Honorato – que detém não apenas o poder econômico da cidade, mas tem também Mariana como sua posse.

4.2 Relação entre as personagens

Podemos dizer que até esse momento foram apresentadas a cidade e suas personagens. Daqui em diante, o filme se desdobrará no novo cotidiano do jovem padre na cidade, relacionando-se com suas figuras, descobrindo aquela dinâmica. Seu primeiro contato nessa parte do filme em que as personagens se relacionam com o jovem padre é com Vitorino, o farmacêutico. Ali, em sua farmácia, vê-se a decadência do lugar; não há nada em suas prateleiras, nenhum remédio que sirva às pessoas da cidade. Os medicamentos faltam. Vez ou outra, ele bebe às escondidas da garrafa escondida entre os remédios.

Nessa relação com as pessoas – e com a cidade e sua lógica –, o jovem padre é sobretudo um espectador; são muitos os planos em que ele apenas olha o entorno, enquadrado pelos espaços por que passa (há uma profusão de quadros em que sua figura é literalmente enquadrada pela composição dos elementos, portas, batentes – essas imagens sugerem sua subordinação àquele espaço arruinado). O jovem padre não é apenas um espectador dos acontecimentos, mas um ouvinte atento, para quem Honorato conta tanto a história daquele lugar, quanto a de Mariana (a única história que saberemos de seu passado é aquela que Honorato narra). Tanto do ponto de vista, portanto, da construção dos planos, quanto do discurso de Honorato, a tônica é a decadência e a estagnação.

A sala de jantar da casa de Honorato é o lugar em que se dá seu encontro com o jovem padre, depois da sequência na farmácia de Vitorino. A unir os planos, o tema do isolamento da cidade: na cena com Vitorino, o farmacêutico fala da falta dos remédios; o padre então pergunta se não virá mais reposição. Ele diz que só quando parar de chover. Na sequência da conversa com Honorato, o velho segue falando que naquela cidade não vem mais ninguém. “Tem muita serra pra subir. Descer pra ir embora é mais fácil. Quem tinha vontade de mudar faz muito tempo foi embora. Quem ficou foi porque quis. A gente gosta dessa calma. Aqui não adianta, padre, as coisas não mudam”. Na fala do farmacêutico, o isolamento da cidade (e sua conseqüente subordinação a Honorato) é um dado de morte: os medicamentos não chegam, as pessoas restam à mingua; na fala de Honorato, seu isolamento é uma constatação natural do rumo dos acontecimentos e até uma qualidade da cidade. Honorato fala mais dele, afinal, do que da cidade, mas transfere o discurso para ela. Toda essa conversa – ou ainda, esse monólogo de Honorato – se dá enquanto Mariana os serve e observa.

Ambos, o padre e a moça, escutam Honorato narrar a época em que as pedras brotavam daquelas terras, em contraste com a atual segura, devida à exploração excessiva do espaço. Honorato fala em pedras preciosas, mas o que de fato foi explorado ali foram as pessoas, elas mesmas ressecadas, caladas, subordinadas a ele, seu devedor. As cicatrizes dessa exploração que abundam na cidade parecem aludir, de alguma maneira, à colonização – não superada, repetindo-se na figura autoritária do comerciante, para quem trabalham os moradores da cidade como se não fossem homens livres. Essa exploração que Joaquim Pedro de Andrade traduz captura também o “destino mineral” das montanhas mineiras presente na obra de Drummond, tão bem captada por José Miguel Wisnik em *Maquinação do mundo* – livro de que falaremos mais adiante.

A voz *over* de Honorato segue narrando sobre imagens do jovem padre em espaços de ruína da cidade, observando o entorno solitário, emoldurado por ele – sob a trilha discreta. Há um *raccord* entre as sequências (dentro do casarão e fora dele, com as imagens do padre), que se dá sobre um contraste – uma vez mais –, que cria uma polarização entre a imagem clara de Mariana (de vestido branco, destacada de um fundo preto; o interior do casarão) e a imagem escura do padre (sua batina preta marca o espaço claro em que ele se movimenta). E

sobre essas imagens do padre absorto pelos espaços por que passa, Honorato segue narrando sua versão da decadência da cidade abandonada, outrora rica: “Todas essa serra eles lavraram, anos e anos. Não ficou cascalho que eles não peneirassem. Hoje só o que se encontra é o que eles não quiseram. As pedrinhas miúdas feito cabeça de alfinete. É difícil encontrar alguma. Mas a gente vendo conhece logo. Ela alumia, feito uma estrela, no meio das outras pedras. Quem já achou algum, nunca mais deixa procurar, mesmo que não encontre nunca. E ele só aparece no lugar pior, na serra, onde só tem pedra, onde não dá mais nada”.

Mais uma vez, aqui, misturam-se discursos sobre a realidade da cidade e seus afetos: Honorato fala da cidade, mas parece também, em algum nível desse discurso, referir-se à Mariana. Interessante pontuar desde já o modo como a fala de Honorato, nesse momento do filme, tenta dar um sentido às imagens rompidas que o filme nos apresenta. *O padre e a moça*, ainda que trabalhe um dado de linearidade em sua narrativa, faz-se sobre uma montagem não transparente, ou seja, que não esconde os cortes da edição. Seus *raccords*, em muitos momentos, fazem-se sob rimas propositalmente contraditórias nos planos – como aquela que acabamos de pontuar entre a personagem da moça dentro do casarão (de vestido claro, sobre o fundo escuro) e a personagem do padre no ambiente externo (de batina preta, sobre o fundo claro). Há claramente um princípio de montagem que não se constrói sob uma lógica de causa e efeito, marcando suas arestas. E o discurso de Honorato, sobre elas, parece ser a tentativa, da personagem, de pôr-lhes uma “argamassa”, de conferir a elas um sentido. Em certa medida, ele consegue fazê-lo, pois a matéria do filme não lhe é evidentemente hostil nesse momento: ele fala do abandono da cidade, do quanto ela foi explorada pelos que foram ali procurar suas pedras e partiram, enquanto o padre caminha por seus espaços solitários. Mas, na sequência, quando a câmera retorna para Honorato, ele está avaliando uma pequena pedra preciosa que lhe entrega um homem que precisa pagar suas dívidas. Nesse momento, há mais evidentemente o choque entre o que ele diz e o que acabou de ser visto e falado: é difícil de acreditar que ele “ganhe muito pouco, que não dá nem para pagar as despesas” com as pedras que entregam a ele os moradores da cidade como pagamento – sobretudo quando o vemos sentado no armazém que lhe pertence, bem fornido, a calcular num livro de notas o

quanto lhe devem. Honorato, quando narra, é um narrador parcial, implicado, mas o faz como se fosse a voz da história oficial do lugar.

Há, pois, contrastando com essa voz, o que consideramos ser um movimento melancólico das imagens na montagem do filme, tanto no modo como elas se justapõem, deixando que seus “cantos” apareçam em uma edição muitas vezes não causal, com seus *raccords* feitos ao modo de rimas contraditórias (e em seus *faux-raccords* que abundam ao fim do filme), como na maneira como elas são construídas desde a luz e a *mise-en-scène* – que trabalham sempre a favor da sombra, do que não pode ser visto diretamente. Há o que se diz e há o que vemos do que é dito por Honorato.

À sequência em que Honorato diz que “se não fosse por ele, a cidade tinha acabado”, há uma fala sua, bem importante, que se dá sobre as costas do morador que acabou de lhe entregar uma pedra. Sentado, o homem olha a cidade parada, com seus habitantes sentados, como que largados, nos cantos do quadro: “quem sabe amanhã a gente não encontra uma pedra grande?”.

Essa frase parece conter o que talvez possa ser o tema que subjaz na cidade parada, um que diz respeito a uma lógica de pensamento de todo o país. E que talvez possa justificar aquela paralisia das pessoas que a sequência seguinte acentua passeando por elas, mostrando-nos seus olhares dirigidos melancolicamente o nada, com a trilha – refrão daquela tristeza – voltando, discreta, a comentar a cena. Seguem-se, então, vários planos de Mariana caminhando, pela cidade. Sua juventude, beleza e agilidade (e sempre silenciosa, séria) destacam-se por onde ela passa. A *mise-en-scène* pontua isso: à medida que ela passa, os moradores, letárgicos, largados nas calçadas, se levantam. Mais uma vez, aqui, a impressão é de que o espaço ao seu redor, nos planos, move-se com mais velocidade; como se seu corpo jovem pudesse movimentar qualquer coisa à sua volta. E movimenta efetivamente, já que os homens reagem à sua presença. São oito planos de Mariana caminhando, após um que se detém sobre os moradores sentados, observando o nada acontecer na cidade. Sete dos oito planos de Mariana nessa sequência são em movimento – é como se a câmera, em geral mais parada, não pudesse não se mover para capturá-la, sendo impelida à ação por sua figura.

Sobre essa “rebeldia” da fotografia, há um depoimento curioso de Mário Carneiro, da cena em que Mariana e Honorato conversam no quarto sobre o padre Antônio, que está para morrer, e ele lhe oferece um vestido de noiva:

Joaquim decupou muito com os assistentes: Escorel, Carlos Alberto. Na hora dos ensaios, ele sentia que as coisas estavam funcionando com a câmera ou não. Lembro de uma sequência, que tinha uma marcação muito estranha. Estava o Mário falando na cama, a Helena levantava-se e ia apanhar o vestido de noiva. Joaquim queria que a câmera ficasse no Mário. Eu disse que estava bem, embora achasse que... Na hora em que Helena foi saindo, a imagem dela estava tão bonita que eu larguei o Mário e fui seguindo ela. Todo mundo fazia sinal com a cabeça, mas eu pensei: “Agora já é tarde, tem que correr até fim”. Nem tinha feito uma luz direito para ela, mas ficou uma luz muito bonita. E a cara do Joaquim! Ele dizia: “O que é isso? Eu falo uma coisa você está fazendo outra!”. E eu falei: “Você desculpa, Joaquim, foi um rompante em que a câmera quis andar sozinha”. Ele quis fazer o plano do Mário. Mas no final o outro é que foi usado, porque ficou muito melhor. (ARAÚJO, 2013, p. 190)

A sequência seguinte, de Mariana no bar servindo os fregueses, também pontua sua diferença em relação às pessoas e ao lugar por onde ela se move: o ambiente é escuro, mal iluminado – mas nele ela se destaca, com suas roupas sempre claras. Há um plano nessa sequência que é construído claramente para marcar essa oposição: Mariana, na parte superior da composição do quadro, atrás do balcão, destaca-se, iluminada, em oposição aos fregueses que, sentados nas mesas em primeiro plano, bebem calados suas cervejas à sombra.

É nessa sequência que ocorre o *flashback* ambíguo entre Vitorino e Mariana, em que eles se encontram às escondidas: não sabemos exatamente as circunstâncias do encontro entre os dois, mas é ela quem conduz o farmacêutico, oferecendo-se. Do pouco que se sabe dela e de sua vida amarrada, esse poderia ser entendido como uma espécie de pedido de ajuda, ou de amparo. Não temos como afirmar categoricamente essa interpretação; parte do jogo do filme é manter-se reticente sobre as afirmações. O próprio *flashback*, como afirmamos, não se apresenta claramente como um: no roteiro,¹³³ havia um plano que faria a transição entre os tempos – um de Vitorino abrindo e fechando os olhos, lembrando (ou imaginando?) esse encontro – que não há no filme. Não há *fades* ou qualquer outro recurso que possa colocar esse plano no passado, apenas o corte seco; essa escolha faz com que o *flashback* passe

¹³³ Cf. ARAÚJO, 2013, p. 215.

desapercebido num primeiro momento, já não parece romper com a linha temporal do filme, reafirmando o dado de ambiguidade do filme. Até aqui passaram-se pouco mais de trinta minutos de filme, que preparam, de certa forma, a aproximação entre as personagens centrais do filme.

4.3 Padre ouvinte dos acontecimentos e aproximação com a moça

A cena que marca o início da aproximação do casal se constrói a partir de um plano de Mariana observando o padre cercado de beatas, caminhando pela cidade. Tomado pelas mulheres, que falam todas ao mesmo tempo – sobre Honorato e Mariana –, ele não consegue se desvencilhar delas. E não devolve o olhar à moça que, de longe o vê partir.

A sequência seguinte é aquela em que Honorato, mais uma vez, monologa para o padre: ele conta a história de Mariana e diz de sua intenção de se casar com ela. O jovem padre está posicionado no plano como um verdadeiro ouvinte passivo: de costas para a câmera, sentado, ele ouve Honorato, de pé, falar: a ele a menina “foi dada” pelo pai, um garimpeiro sem sorte, com então dez anos. Nessa altura da narrativa, é a história pessoal de Mariana que Honorato narra – e não mais a história da cidade; há um sentido crescente de suas conversas com o padre, na direção de algo mais pessoal: ele a quer como mulher, quer a aprovação do padre que, talvez, não tenha tido de padre Antônio. “Olha padre, eu vou lhe contar o que nunca contei pra ninguém. Nem a padre Antônio. Ninguém. Mariana dormiu comigo feito minha mulher. Nem que fosse só para reparar o mal feito, o senhor tinha que consentir nesse casamento”, ele afirma.

Cortando a conversa, vemos planos do farmacêutico caminhando do lado de fora; uma tempestade então se forma; ouvimos os trovões ao longe e, depois, vemos Vitorino, sob a chuva, olhando o casarão. Mais uma vez a voz *over* de Honorato narra sobre essas imagens, tentando um sentido a elas – como na conversa anterior em que ele fala da cidade e de seu isolamento ao padre, também narrando sobre fragmentos de cena, daquela vez do jovem sacerdote observando as ruínas ao seu redor.

No poema de Drummond, é curioso, há uma imagem – bastante forte – de um navio ancorado no ar. É no início da parte 9 do poema, em que fala-se da falta de raiz, de porto, na dinâmica da fuga: “E já sem rumo prosseguem / na descrença de pousar, / clandestinos de navio / que deitou âncora no ar”. Ao contrário do poema, em que o padre e a moça não encontram sítio para aportar, no filme de Joaquim Pedro de Andrade a cidade é âncora e pesa, grave, incrustada na terra, num terreno em que nada tem permissão de mudar. Mas, ainda assim, no filme, muitas vezes ao longo da montagem, é possível ver alguns de seus planos “desejando” descolar-se de uma linearidade temporal ou sugerindo uma rebelião, ainda que discreta em seus *faux-raccords* (os planos da fuga são os mais “eficazes” nessa rebeldia, desnorteando a linha temporal, e que acaba por marcar o retorno à cidade). A voz de Honorato narrando o passado, no entanto, parece não querer deixar que os planos se dispersem no ar, ao modo do poema; sua narração sobre eles é também sua rédea e ameniza a falta de unidade espacial (e talvez temporal) que os planos dispersos de Vitorino na chuva, da tempestade que se forma, pontuam.

Na sequência da conversa do jovem padre com Honorato, é a vez de Vitorino querer afirmar sua versão dos acontecimentos sobre a moça fascinante. “Tudo o que seu Honorato diz é mentira”, o farmacêutico diz ao padre – que começa a revelar sua perturbação em relação àquele imbróglio, para o qual é convocado a atuar por Vitorino.

O farmacêutico afirma que apenas ele poderá fazer alguma coisa para impedir o casamento que Honorato quer forçosamente realizar. Enquanto conta que Mariana está presa no casarão, o jovem padre reage com inquietação. “Ele pode estar fazendo o que quiser com ela”, Vitorino diz. A perturbação do padre é acentuada pela decupagem, pela construção da *mise-en-scène* atabalhoada, pela movimentação da câmera: se antes, na conversa com Honorato, a dinâmica era sóbria (o padre sentado, ouvia passivamente Honorato de pé a falar; a câmera parada numa posição fixa) agora, no diálogo com Vitorino, a câmera segue o padre que caminha desnorteado pela sala, fugindo do olhar de seu interlocutor fora do quadro. Encurralado pelo farmacêutico e pela câmera, ele se depara muitas vezes com os santos que abundam nas paredes da sala – e que lhe recordam seu lugar. Podemos observar nessa cena a construção da iluminação que faz com que apareçam as sombras do padre no espaço e que os contrastes de luz se acentuem sobre as personagens. Há um efeito de dramaticidade sobre

a cena conferida tanto pela fotografia, quanto pela montagem. O padre se descobre cindido nesse altura dos acontecimentos: a luz acentua essa cisão e a construção da sequência parece querer também se desordenar, acompanhando seu estado de espírito.

Nesse ponto da narrativa, o conhecimento que temos das dúvidas e inquietações do padre se dão por nosso acesso a seus momentos solitários, já que ainda na comunidade ele atua sem revelá-las: a próxima sequência mostra-o na igreja, sentado, tocando órgão, acompanhado de um coro de beatas que canta a melodia que ouvimos quando de sua chegada à cidade. Aparentemente, está tudo em ordem. É apenas quando está só, sem testemunhas, que ele não pode esconder sua inquietação: na sala paroquial, há planos dele sozinho escrevendo, perturbado, amassando as folhas produzidas; depois ele em pé, na porta, sem ação; a câmera, ligeiramente mais instável, acompanha seu rosto colado à parede e depois deitado no chão. Até que batem na porta e ele abre os olhos: é Mariana. Ela pede para entrar; ele solicita que ela vá até a igreja no dia seguinte; “Seu Honorato não deixa. Eu preciso falar com o senhor agora”, ela diz. “Então entra”.

É assim que o padre deixa que ela entre na sala; ele arruma a mesa com os papéis amassados, talvez querendo esconder seu conteúdo, e ela se prepara para se abrir com ele. A moça revela então que o que Vitorino lhe disse é mentira, que nunca foi mulher dele e que, ainda que Honorato a obrigue a se deitar com ele, ela também não é sua mulher. O padre, mais uma vez, apenas escuta; ele se vira para fechar uma porta, talvez temendo que a escutem. “Nunca fui mulher de ninguém”, ela determina. Essa é a versão dela de sua própria história.

Parte do diálogo entre eles é ambíguo nessa etapa; o padre pergunta se ela quer casar com ele, ela diz que quer, angustiada, “acho que quero sim”. Talvez porque saiba que não tem nada mais para ela em seu futuro. Mas então revela que antes de sua chegada, quando Honorato mencionou o casamento pela primeira vez e padre Antônio estava morrendo, ela quis sim se casar. Agora que o padre havia chegado na cidade, no entanto, ela não sabia mais. “Quando o senhor chegou, logo que o senhor chegou, comecei a ter medo que o senhor fosse embora”. O padre está de costas para ela e a câmera acompanha Mariana, em um plano próximo. Ela se aproxima dele, devagar, enquanto confessa seu amor. Então, num rompante, corre em sua direção e o abraça, seu rosto cola-se à sua batina escura.

FIGURA 3



Mariana abraça o padre

Essa é a primeira vez em que se tocam e essa imagem – sua figura clara sobre a roupa negra – aparecerá algumas vezes no filme, em diferentes composições. “Pelo amor de Deus, não me deixe sozinha”, ela suplica, enquanto o abraça pelas costas. O padre não se vira, resta impassível de costas. Ela então sai da casa correndo; assusta-se ao alcançar a rua, pois nota que alguém que foge e que estava escutando a conversa.

No dia seguinte, todos na cidade sabem da visita secreta de Mariana ao jovem padre. O primeiro plano da cidade de dia, um plano aberto pela manhã, é de três beatas de costas olhando na direção do salão paroquial, de onde sai o jovem padre. Uma outra senhora, ao fundo, no lado esquerdo da tela, diminuta, compõe o quadro com o corpo voltado para a igreja. Nada é dito, mas se sabe. Enquanto caminha pela cidade, o jovem padre se dará conta da hostilidade: as beatas fecharão os rostos, as pessoas fecharão as portas. Sua caminhada, agora, parece conter alguma coisa da qualidade da costumeira caminhada de Mariana pela cidade: a câmera em plano próximo o acompanha enquanto ele anda; a paisagem atrás dele parece se movimentar com mais vigor; ele se afasta sutilmente no plano, que se abre e enquadra, agora, as três beatas que o observavam de frente. Ele as cumprimenta, “bom dia”; elas viram o corpo e o rosto. Ele segue. Como que tomado por um movimento oposto ao da cidade, agora ele caminha determinado, passos firmes, veloz, na direção do casarão e, no caminho, as pessoas fecham as portas. Ele bate na porta da casa: pela primeira vez o vemos

furioso. O padre grita por Mariana e ela aparece na janela rapidamente, mas logo a fecha: uma pedra é arremessada e um vidro se parte.

“Seu Honorato, preciso falar com o senhor”. O padre então chega ao garimpo, local onde Honorato observa os trabalhadores, vigia sua produção. Agora o jovem padre não é mais o ouvinte passivo das confissões alheias, ele quer falar. E é na frente dos garimpeiros que o padre acusa Honorato do que ocorrera, já que ele havia impedido Mariana de ir até a igreja, às vistas de todo mundo. “O senhor é que é o culpado de tudo”.

A sequência desse confronto é filmada em um espaço amplo e claro, diverso daqueles em que o padre fora o ouvinte passivo de Honorato, Vitorino e Mariana. O espaço para o enfrentamento, no entanto, ainda não é capaz de dar vazão a ele – filmado com uma teleobjetiva, que achata figura e fundo, personagens e espaço ainda se misturam. “Mariana é minha mulher. Com ou sem casamento ela é minha mulher”, diz Honorato. “Ela não é sua mulher”, o padre afirma, antes que o plano se encerre – e enquanto isso, o rio segue sendo garimpado, os homens seguem trabalhando sob o olhar de Honorato; não haverá muito mais do que pedras miúdas, se as houver, a serem descobertas ali. O rio segue seu curso, as figuras da cidade escutam a conversa e fingem que não está acontecendo um desentendimento público, às vistas de quem quiser ouvir, entre a personagem que representa a igreja e a outra que representa o poder econômico do local.

Na sequência seguinte, percebemos que também Honorato se fragiliza com aquela moça e que, ao prendê-la, ele demonstra toda sua fraqueza: carregado por Vitorino, também embriagado, ele se arrasta até sua casa. Essa sequência é bem escura, o contrário da anterior: vemos as personagens se movimentando na noite alta, as texturas de pedras das paredes, as rachaduras, sombras. Na volta do casarão, num longo plano sequência, o farmacêutico, cambaleante, vê o padre observando a janela de Mariana e o provoca. “O senhor por aqui padrezinho, a essa hora...”. Ele fala longamente, irônico, enquanto o padre apenas o escuta. “A gente vem pra cá junto toda noite namorar a mesma moça” – e o padre o empurra.

Na escuridão, então, o padre caminha. E para de repente; parece ter tomado a decisão. Sua roupa escura se camufla na noite; nas paredes por que passa sua sombra se duplica. Ele se volta então para o casarão, como que se decidindo no caminho. A câmera o acompanha

por trás, dá a volta nele. Ele então age e entra na casa de Honorato, que está quase desmaiado, bêbado. O padre passa por ele: o plano recorta apenas seus pés passando ao lado do homem caído, dormindo. Mariana está na casa escura; vemos como ela se destaca com suas roupas claras no quarto em que está trancada – a iluminação pontua sua diferença com o resto da casa. O padre bate na porta, “Mariana!”. Ela abre a porta.

É nessa sequência, em dois planos longos, com a câmera na mão, que o padre diz que a levará para outra cidade, Diamantina, pela serra. “Lá o senhor vai ficar comigo?”, ela quer saber. Como ele se recusa, Mariana diz que não irá, “eu quero ficar com o senhor”. Mas acaba aceitando a fuga. No primeiro desses planos, eles conversam lado a lado, até que o padre se volta para a parede. No segundo, acompanhamos Mariana caminhar na direção dele, que resta de costas para ela. Eles quase não se olham: Mariana, de frente para a câmera, caminha na direção do armário em primeiro plano e diz que precisa se vestir. O padre resta voltado para a parede; aqui parece fazer-se, de modo bastante sofisticado, o verso de Drummond que inspirou o filme: “o negro amor” da batina escura do padre de fundo para o desenho da silhueta luminosa da moça, “as rendas brancas”, em perfil, à contraluz. É como se eles se amalgamassem ao modo do verso, com seus corpos separados no espaço – mas aproximados na superfície da tela tingida de sombras, nessa cena que antecede à fuga.

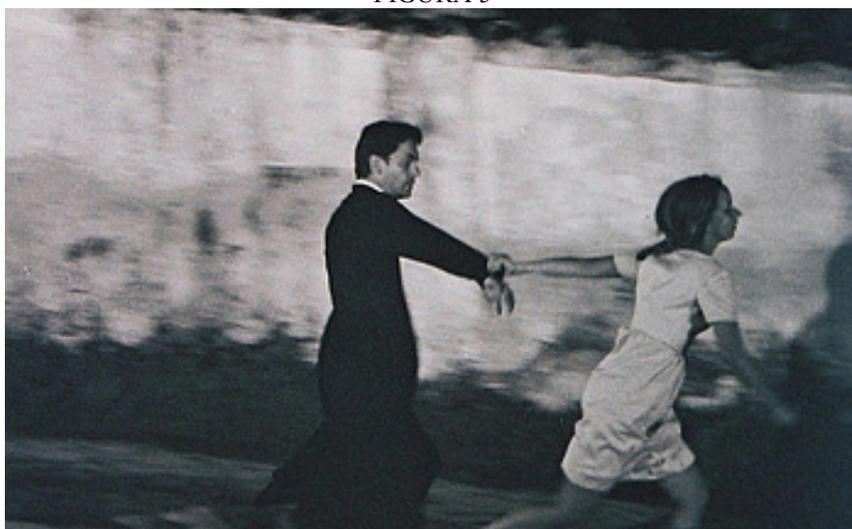
FIGURA 4



Mariana e o padre na cena anterior à fuga

As cenas anteriores à sequência na estrada são de Mariana abrindo a porta do casarão e guiando, rápida, o padre. São cinco os planos desse início de fuga, ainda na cidade: ela corre, ele ainda caminha; parece titubear. Ela então o agarra por um dos braços e sai em disparada. Ela é a força que, enfim, toma a decisão.

FIGURA 5



Mariana e o padre fogem à noite

A câmera na mão na sequência do quarto indica já um movimento que se forma, ainda em torvelinho, pequeno, dentro da personagem. Mas quando ela decide então partir com o padre, é ela a guia, o movimento, a decisão: e a câmera é atingida por seu gesto – os planos também são marcados pelo movimento (dos atores, dos *zooms*, das panorâmicas). Ouvimos alguns latidos de cachorros – esses sons retornarão quando eles voltarem à cidade, como um refrão da porção fantástica dessa moça, apenas sugerida pela montagem final filme (havia uma versão anterior em que a moça transformava-se na mula-sem-cabeça).

O plano final antes que amanheça é de ambos atravessando o espaço, que resta vazio.

4.4 Fuga

A sequência da fuga é o momento em que o filme se desorienta (sempre de modo sutil), em que se despedaça. Há mais desorientação do que decisão, no fim das contas. O desencontro de desejos e a consumação do amor entre as personagens precipitam a culpa do

jovem padre e o retorno trágico do casal à cidade de pedra, de onde eles não conseguem, definitivamente, escapar.

Vemos, de início, a estrada por que caminha o padre e a moça em perspectiva, de frente e ao fundo. A câmera acompanha o casal que anda pela estrada, em um plano mais próximo, lateral: o padre anda calado à frente; ela, mais atrás. Não há trilha, apenas os barulhos do entorno: um pássaro que não canta, mas que entoa o que parece um apito, agudo, repetitivo. O padre sai de quadro e restamos com Mariana caminhando, também quieta. Ela olha para frente; há um corte: vemos o padre de costas andando. Nessa altura da decupagem, eles não são enquadrados juntos. Como afirma Ivan Marques no artigo “O padre, a moça e um ‘brasileiro mistério’ – Drummond nas lentes do Cinema Novo”,¹³⁴ eles não estão amalgamados nessa fuga; a moça não é um aposto do padre desde o título. Ele parece ter dúvidas, Mariana se sente liberta (pela primeira vez a vemos sorrir, falar sem medo). Até que ela pergunta: “Padre, por que o senhor não olha pra mim? Tem medo?”. Ele não se vira.

Seguem-se planos separados dos dois caminhando, montados alternadamente, Mariana sempre atrás. Um plano então segue Mariana, que alcança o padre em quadro. Eles compõem um plano juntos, de costas, ele sempre à frente. “O senhor acha que eu sou bonita?”. Não há resposta. A câmera se afasta significativamente e somos lembrados de que eles são um ponto no mundo desabitado, tentando a fuga. Ou ainda, esse plano pode ser a subjetiva de alguém que os observa de longe: há um contracampo das montanhas e um vulto que, ao longe, os vê – e que foge. No plano seguinte, eles parecem notar esse alguém que os observa de longe. Mariana sorridente, sem amarras, com o rosto tomado pelo sol, monologa: “Eles dizem que mulher de padre vira assombração, mula-sem-cabeça”. A câmera passa a enquadrar apenas a moça quando ela diz que não sabe se é o demônio ou se é deus que está com ela em seu corpo. O padre não responde.

Eles então chegam a uma cidadezinha desabitada, fantasmática: ouvimos pela primeira vez desde a fuga a voz do padre gritar, “não tem ninguém?”. Nada. Eles seguem a caminhada e Mariana continua a falar, tentando provocar no padre alguma reação: “A gente não vai chegar em Diamantina. Por que o senhor não fala comigo? Por que o senhor não olha pra mim?”. Eles restam parados, ela em primeiro plano, o padre ao fundo; ele então se vira,

¹³⁴ MARQUES, Ivan. “O padre, a moça e um ‘brasileiro mistério’ – Drummond nas lentes do Cinema Novo”. *Revista Via Atlântica-Revista da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP*, São Paulo, n. 15, 2009.

há um *zoom* em sua figura enquanto ele caminha na direção de Mariana, para falar: “Eu tô olhando pra você. Eu tô olhando pra você e não sinto nada. Só raiva. Vontade de bater na boca até você ficar quieta. Calada. Você fica aí. Fica aí ou volta se quiser. Eu vou embora”.

Quase sempre de costas até então nas cenas da fuga, essa é a primeira vez na sequência da estrada em que ele fala com ela e é filmado de frente. O padre então se vira e volta a caminhar. Mariana resta sob o sol, absorta, chocada e sai correndo.

Os planos seguintes pontuam o desnorteio que se abate sobre o casal: há um plano dela correndo pequena ao fundo, a paisagem imensa, da direita para a esquerda no quadro; depois outra do padre caminhando à sua procura, da esquerda para a direita, em um plano mais fechado, que desfoca a paisagem; Mariana chega esbaforida do fundo do quadro e se ajoelha, corre da direita para a esquerda; o padre aparece em um novo plano e mais uma vez percorre uma trajetória oposta à dela no quadro. Até que eles se encontram: “Mariana vem, vem comigo”. Eles estão em pontos opostos no quadro; ela de joelhos, ele de pé. “Vem”, ele diz. “Vá o senhor sozinho”. Ele a pega pelo braço, em um plano mais fechado, que torna o embate entre os dois mais difícil de apreender pela câmera na mão; ela força um beijo e ele a repele, a joga no chão. Ela se exaspera e o padre se afasta, anda sem direção até parar de costas, tendo como fundo a paisagem de pedra – e a trilha retorna.

Dessa imagem há um corte para ele em movimento, um *faux-raccord*, indício da sequência que se desordena afinal. Esse *faux-raccord* inicia uma ruptura na linearidade dos planos montados até então, uma nova gramática, que acentua a fragmentação, a cisão das personagens e de suas histórias impossíveis – a montagem assume de vez uma espécie de melancolia que abundava antes na fotografia, no silêncio, na atitude contemplativa das personagens, parecendo dizer: a história desse amor é uma montagem de restos de planos, restos de uma história de que não conseguimos apreender a totalidade.

O padre então caminha sem direção; planos seguidos e sobrepostos dele andando perturbado ao redor da moça marcam sua dúvida (ele segue, retorna, não sabe o que fazer). Até que rodeia a moça, em um único plano, já tomado por ela e por seu desejo. A câmera o acompanha, enquadra seu rosto – até que ele se ajoelha e encosta a boca nos ombros nus de Mariana (sempre foram as costas dele, negras, o fundo para o rosto dela; agora há uma inversão).

FIGURA 6



O padre beija o ombro de Mariana

A câmera acompanha a pele nua de Mariana – “o mais profundo é a pele” – e ficamos diante de uma superfície lisa pela primeira vez, tocada pelo sol. Seu corpo é recortado pelo olhar da câmera e não apreendemos aquele amor senão por metonímias: o rosto da moça mergulhado em si mesmo e em seu prazer em muitos planos sobrepostos; a pele nua ao lado da batina escura em feixes paralelos e horizontais; um detalhe muito próximo dos olhos, nariz, boca de Mariana com o rosto voltado para cima, para o sol e o rosto do padre em primeiríssimo plano, em posição oposta, voltado ao chão; a boca um pouco suja de areia e o olhar estatelado, provavelmente arrependido.

4.5 Desenlace: o retorno trágico à cidade

O plano seguinte mostra o padre de costas, olhando a paisagem. Quando se volta, vemos apenas suas botas pisando as pequenas flores brancas no chão. É notável a duração dessa imagem: vinte e cinco segundos. Segundo Gilda de Mello e Souza, essa é uma das “mais belas metáforas” construídas pelo filme, indício da “tensão entre os valores de morte e vida” que aparece nessa obra sem transcendência:

[...] tudo se tornou presente, corpóreo, carnal e o drama deriva das interdições do grupo aos anseios de vida, como a atração mútua da moça e do padre – ambos jovens e sadios – só permitindo, na sua estagnação de morte, as relações monstruosas da moça com o padrinho ou com o impotente. (SOUZA, 1973, p. 224)

De fato, as botinas que pisam as margaridas parecem antecipar o retorno fatal à cidade, nessa lógica de retorno à estagnação e à morte mencionada por Souza. E é ele quem guia a moça à punição que ambos sofrerão.

O plano seguinte mostra o padre de costas, no fundo do quadro, enquanto Mariana refaz a trança no cabelo, também de costas, olhando em sua direção. Ela parece querer entendê-lo ao longe, sem conseguir acessá-lo. Silêncio entre os dois. Há, então, um plano próximo da nuca do padre, impassível e um corte para um outro plano de Mariana caminhando devagar em sua direção, até que ambos são enquadrados. É como se ela soubesse a resposta para pergunta que faz, com a voz novamente acanhada: “Pra onde nós vamos?”. “Não sei. Vem”, é a resposta dele.

O padre não fala mais nada – mas a partir daí os planos traduzem seu desnorтеio: o filme ganha movimento, mais uma vez conferido pela câmera na mão e pelo uso da teleobjetiva, fazendo o espaço correr veloz atrás das personagens. Claramente indeciso, o padre caminha sem direção, de um lado para o outro. A decupagem contribui para que entremos em seu turbilhão emocional, já que não aponta um sentido; há uma confusão no espaço que traduz o que a personagem não fala. “Para onde o senhor está indo? Isso é caminho para lugar nenhum”, percebe Mariana, que não consegue tirar dele palavra alguma. Ainda assim, ela o segue nesse descaminho.

O padre continua a caminhar e ela a falar com ele, em *off*, também absorta, nos planos que o seguem. Por meio de panorâmicas, o acompanhamos em sua caminhada aflitiva – o plano desfocado ao fundo acentua o “lugar nenhum” (talvez aqui o “navio ancorado no ar” do poema apareça traduzido em cena, mesmo que transgredido, já que o padre não consegue apontar em nenhum caminho em sua confusão).

As quebras propositais de eixo tornam a decisão de retornar (ou de seguir em fuga) labiríntica, enredada. “O senhor está fugindo! Fugindo só, sem saber pra onde”. Padre e moça caminham em planos separados, o que acentua a distância que se forma entre eles. Enquanto

a moça segue falando com ele, tentando chamá-lo para a vida, pedindo que fujam do destino desgraçado da cidade, acompanhamos os seis planos seguidos do padre caminhando pelo espaço, atarantado. São planos sem continuidade de sentido que, juntos, embaralham uma direção possível a ser tomada. “Ninguém conhece a gente. Se o senhor quiser, a gente pode ir pra qualquer lugar. A gente pode viver junto como qualquer pessoa. É só o senhor querer”.

Ela pede para que tentem ser livres, longe da opressão da cidade, mas ele não parece ouvi-la. Apenas caminha, desnorteado, até que no sexto plano, pára – esse é o único dos seis com a câmera parada. “Qualquer lugar servia, se não fosse essa roupa”, ela diz. Ele se volta em sua direção. Parece tentar formular alguma coisa, mas não diz nada. E ela percebe: “O senhor está voltando”.

Araújo menciona as conotações bíblicas dessa passagem, que recorda o episódio das tentações de Jesus no deserto, com Mariana encarnando “o apelo demoníaco do pecado” (ARAÚJO, 2013, p. 208). Talvez possamos ir mais longe nessas imagens e pensar no gesto fatal da mulher de Lot, que se vira para a cidade que deve abandonar e que, por isso, cai transformada em sal: o retorno do olhar àquele sítio perigoso é como a volta do padre à cidade. Inverte-se a tentação na imagem recriada no filme – ela não é mais a fuga, mas agora o retorno à cidade proibida. A moça ao seu enalço não faz muito mais do que perguntar, “para onde o senhor está indo?”. Há qualquer coisa resignada nessa caminhada de volta – mas igualmente desesperada e terrivelmente autodestruidora nessa punição do amor – que fará com que eles caiam, também por desobediência, transformados não em sal, mas em cinzas.

“O senhor está voltando”, a moça se dá conta, enquanto o vê caminhar, como que hipnotizado pela cidade. O plano seguinte é um plano próximo dela olhando para ele, consternada. Há uma elipse; um corte para um plano do padre caminhando sobre a calçada de pedras da cidade. Novamente essa entrada do padre na cidade é montada sobre planos seus caminhando sem continuidade de direção: são quatro planos do padre andando, em que o sentido de sua caminhada no quadro se embaralha, até ele chegar na porta da igreja.

Ouvimos nesse momento os cães latirem; são os mesmos latidos de quando eles fugiram da cidade. Esses sons que retornam parecem ser breves comentários da natureza

transgressora dessa moça, sua força que, solapada, pôde emergir na fuga – e que será punida pela cidade, de modo animalesco. A fotografia é ainda mais contrastada nessa sequência do retorno, conferindo um clima fantasmático à cidade na volta maldita do casal. Essa atmosfera construída pela luz é o que restou de uma sequência em que havia, de fato, um caráter fantástico sobre a figura de Mariana, mas que foi cortada na montagem final: nela, o padre persegue a mula-sem-cabeça em que a moça teria se transformado depois que eles fizeram amor na serra. Segundo Mário Carneiro, a sequência acabou ficando subexposta e foi descartada na montagem (*cf.* ARAÚJO, 2013, p. 214).

O padre entra na igreja abrindo a porta com violência; caminha desordenadamente em direção ao altar e cai no chão, aos soluços. Os planos de sua entrada o acompanham numa panorâmica lateral, em que ele abre muitas portas. Elas parecem enquadrá-lo como alguns dos planos do início do filme, em que ele olha o entorno e suas ruínas enquanto Honorato narra a história da cidade. Esses enquadramentos parecem sugerir seu retorno à ordem daquela cidade, a suas regras.

O padre cai de modo dramático e, com o rosto colado ao chão, chora copiosamente – a fotografia trabalha nessa cena com um acentuado contraste de luzes e sombras. Há um plano aberto da igreja, com ele chorando diminuto no altar, revela sua submissão. Depois, ele se acalma e se levanta, em um plano muito próximo; a fotografia sempre escura. O padre caminha pelo espaço e se dá conta de que está preso.

Beatas o trancam lá dentro, de onde ele é espiado por uma delas por uma fresta na porta; na trilha, ouvimos latidos de cachorros mais uma vez. Os latidos vão dando lugar, na banda sonora, aos relinchos de um burro (ou de uma mula?) sobre o plano da igreja enquanto anoitece, do lado de fora. Enquanto isso, Mariana, do lado de fora, é segurada por moradores da cidade; ela tenta se desvencilhar em movimentos que remetem a de um animal. A conjugação desses planos – a banda sonora com os sons da mula e a moça em seus gestos vigorosos para tentar se soltar, compõem indiretamente essa sua natureza primitiva, animal. Presa, então, Mariana não resiste mais – e os moradores a vestem solenemente com um véu; ela é uma noiva agora, vestida parcamente, violentamente. Ela é novamente domesticada, posta em arreios: a roupa do casamento é um deles.

O padre tenta escapar da igreja enquanto Vitorino aparece; tenta impedir que os homens ataquem Mariana. Vitorino, uma vez mais, faz um discurso repleto de ambiguidades na tentativa de defendê-la, e afirma tê-los observado na fuga: “Eu vi. Eu fiquei na serra. O amor deles... no meio das pedras. Eu vi o amor deles. É sagrado”. Seu discurso se dá por sobre quatro planos, montados com quebras de continuidade propositais, de movimento e ângulo, explorando mais uma vez o *faux-raccord*.

Mariana, de noiva, caminha como que sendo levada ao sacrifício, com seu véu, enquanto os moradores a observam. Então, num rompante, consegue se desvencilhar; abre uma porta e vê o padre – mais uma vez enquadrado por um batente. Ela corre na direção dele, que havia conseguido abrir com força a porta da igreja para escapar. Eles se abraçam; as beatas reagem com gritos de horror e eles fogem.

Inicia-se, assim, a perseguição violenta (sempre pontuada pela gritaria, que substitui a canção do início do filme). A caça e a punição do jovem casal é realizada pelos moradores da cidade, em planos que se aceleram em um crescendo, conferindo à fuga final uma dinâmica oposta àquela que imperou no filme: usa-se constantemente a teleobjetiva, que parece “acelerar” as panorâmicas que acompanham os velhos moradores atrás do casal. Também os planos são mais próximos e não abarcam completamente a ação, deixando propositalmente que sobrem para fora do quadro pedaços dessa luta. A música recomeça, desta vez em outro tom, mais dramático; terrível, talvez. A canção religiosa é a mesma cantada pelas beatas no início do filme (e no meio do filme), mas há dissonância – a canção se transforma, desagrega-se ela também nessa sua terceira e derradeira versão, ganhando ares soturnos. Essa música, que abre o filme como um canto devotado e apaixonado, ganha uma nova dimensão no filme: sua repetição faz com que essa última versão assombre as anteriores, impelindo-nos para trás e adiante na narrativa, por meio de uma ressonância do que não cessa, que não cessará.

O filme, nesse momento, se rompe igualmente: há nele agora uma profusão de planos curtos e a movimentação desordenada da câmera, com a teleobjetiva, cria uma visualidade que traduz essa desagregação. Tudo o que antes era contenção e imobilidade é implodido: os deslocamentos da câmera não são lineares, os planos são partidos; nota-se, afinal, que há uma

mão atrás da câmera que tenta enquadrar. O filme parece dizer: isso é um filme; ele se faz de uma linguagem que encena esse lugar feito de dificuldades, pedras, interditos. Há um olhar, pois, que se dirige a esse mundo cindido – e tão rompido quanto ele, afinal.

Padre e moça fogem por trilhas pedregosas na serra e conseguem abrigar-se em uma caverna. Nesse momento, o canto das beatas para. Do lado de fora, um *zoom-out* revela a chegada dos moradores, perseguidores sem identidade – massa amorfa, vingativa e arcaica, pontos distantes no quadro.

O casal entra na caverna e desaparece; o abrigo de pedra nas profundezas da serra é enquadrado de modo que parece remeter-se a uma igreja, com suas paredes altas, em *contre-plongée*, ao modo de um altar.

Dentro daquele espaço, o padre observa as paredes da caverna, as formações rochosas estupendas – lugar onde restarão enterrados. Então ouvimos o choro da moça. A câmera acompanha o padre, que se abaixa na direção de Mariana; eles se abraçam: ela rasga sua roupa preta, em um gesto final cansado, triste, raivoso e beija seu ombro. Quer alcançar a sua pele, finalmente, aquela por baixo da batina – de tudo o que ela representa.

A música recomeça, dessa vez de modo mais delicado. Os planos são próximos: vemos o padre em primeiro plano, o rosto iluminado. Percebemos uma fumaça que entra no lugar; ele se transforma em uma sepultura.

Do lado de fora, vistos por um plano distante ao pé da caverna, que emoldura o quadro, os perseguidores e a fogueira. A trilha se adensa, indício da morte do casal.

Na tela, aparece o verso definitivo de Drummond: “Ninguém prende aqueles dois / Aquele um / Negro amor de rendas brancas”; o fundo claro atrás das letras escuras. As cores da cartela se invertem antes do fim: fundo preto, letras brancas. Luz e escuridão, preto e branco, trocam de lugar – e padre e moça parecem se amalgamar por aquelas letras finalmente, na morte, dando corpo a essa imagem do poema. Se no poema eles estão amalgamados desde o princípio, aqui é pela morte que eles se tornam uma espécie de “um” (“aquele um”), o dorso da imagem do outro.

Os créditos finais fecham o filme como um prólogo, moldura em negativo daquela história, separando-se da cena no verso em preto e branco.

4.6 Filme e poema

Lição de coisas, de Carlos Drummond de Andrade, foi lançado três anos antes do filme de Joaquim Pedro, em 1962. O livro marcou uma espécie de balanço da obra do poeta, no qual ele experimenta múltiplos estilos, em um veio de pesquisa que não se furta à invenção: há muitos desmembramentos de vocábulos que geram sonoridades diferentes, além de variações rítmicas e uma diagramação ousada dos versos. No texto que consta da primeira edição do livro intitulado “O livro”, escrito em terceira pessoa pelo próprio Carlos Drummond de Andrade, o poeta fala dessa fragmentação da palavra:

O poeta abandona quase completamente a forma fixa que cultivou durante certo período, voltando ao verso que tem apenas a medida e o impulso determinados pela coisa poética a exprimir. Prática, mais do que antes, a violação e a desintegração da palavra, sem entretanto aderir a qualquer receita poética vigente. (DRUMMOND, 2012, p. 120)

Os poemas no livro agrupam-se em dez partes – “Origem”, “Memória”, “Ato”, “Lavra”, “Companhia”, “Cidade”, “Ser”, “Mundo”, “Palavra” e mais “4 poemas” – e inauguram uma nova fase na trajetória do poeta, “representando um corte em relação à poesia filosófica, aristocrática e classicizante dos livros da década anterior” (MARQUES, 2009, p. 91). Depositando o olhar sobre fatos de seu tempo, há no livro também um olhar para o passado, que parece tentar buscar explicações para o momento presente. Em “O livro”, Drummond refere-se a esse olhar: “O mundo de sempre, com problemas de hoje, está inevitavelmente projetado nessas páginas” (DRUMMOND, 2012, p. 120). É interessante verificar que esse parece ser também um movimento importante do filme, já que muito da história do país e suas bases autoritárias são evocadas pela cidadezinha na qual a história do padre e da moça aporta.

Chamado *Lição de coisas*, um dos títulos dados aos materiais didáticos da infância do poeta, há, no livro, uma retomada da observação concreta do mundo, sugerida por esses livros escolares, como forma de aprendizagem: tenta-se, por meio da forma poética, apreender o outro, o mundo, à medida que o eu-poético realiza uma espécie de escavação de si e do seu entorno. Nesse escavar-se – e o poema “O padre, a moça”, com o qual trabalhamos, termina em uma gruta – há um inevitável reencontro dessa voz com uma raiz arcaica,

procedimento no qual a cultura e os lugares são rememorados. E tudo isso por meio do “desatar das palavras de seu encadeamento opressivo com o peso do passado, descoladas da obrigação de referir-se tão somente ao que antes designavam” (BOSI in DRUMMOND, 2012, p. 108). Não à toa, o verso “negro amor de rendas brancas” descola-se na primeira parte do poema nesse processo, como se do entorno que os persegue e da ação da fuga, aquele amor tencionasse (ou fosse fadado a) se libertar:

[...]
Ninguém prende aqueles dois
aquele um
 negro amor de rendas brancas.
[...]

O poema “O padre, a moça” é composto por dez partes, sendo o primeiro da seção “Ato”. *Ato*, vocábulo que se remete à ação, diz daquilo “que se faz ou se pode fazer”; pode dizer igualmente “do exercício voluntário do ser humano”; “do processo de criação ou de transformação do ser humano” ou, ainda, de “cada uma das partes em que se divide uma peça de teatro”. Em suas muitas acepções, há sempre movimento na palavra – qualidade de que o poema se imbuí –, e uma carga de dramaticidade que, segundo Viviana Bosi, “intensifica ainda mais esse mundo mineiro perdido, no mesmo passo em que matiza os enredos com olhar reflexivo, para o qual a fábula é tão somente um primeiro acicate detonador” (DRUMMOND, 2012, p. 110). O filme de Joaquim Pedro de Andrade, em um primeiro olhar, parece operar apenas no sentido oposto ao da palavra *ato*; no entanto, a qualidade trazida por ela está presente na figura de Mariana como potência: a chegada do jovem padre apenas detona um movimento que a personagem possui, ainda que escondido, solapado (como observamos, há no filme muitos planos em que a simples caminhada de Mariana pelo espaço parece arrastar o entorno com ela). Se o poema é puro ato – a fuga constitui-se do galope da partida às pressas, em que o espaço percorrido tece uma espécie de metáfora topográfica para aquele amor, que precisa de liberdade para acontecer – o filme é o ato em contenção, engatilhado. Nesse sentido, a mulher age como transgressora, penetrando espaços que não

lhes são permitidos (o mundo), na medida em que dá passos em direções inesperadas, rompendo expectativas.

Assim, inspirado pelas histórias ao redor da Gruta do Padre e pela lenda da mula-sem-cabeça, o longo poema de Drummond conta a história do “furto” da moça pelo padre. Juntos, eles percorrem, velozes, os quatro cantos do país em sua fuga, perseguidos por bispos, repórteres, helicópteros. E não apenas: também deus e o demônio participam dessa perseguição, em que se realiza um verdadeiro embate entre a orbe divina e a humana.

A seguir, destacamos a primeira das dez partes do poema, em que se nota a velocidade que os versos, por meio de parataxes e repetições, propõem à fuga. O verso que quase deu nome ao filme – e que funciona como uma espécie de posfácio à narrativa – se destaca levemente deslocado à direita:

I.

O padre furtou a moça, fugiu.

Pedras caem no padre, deslizam.

A moça grudou no padre, vira sombra,
aragem matinal soprando no padre.

Ninguém prende aqueles dois,
aquele um

negro amor de rendas brancas.

Lá vai o padre,

atravessa o Piauí, lá vai o padre,

lá vai o padre, a maldição monta cavalos telegráficos,

lá vai o padre lá vai o padre lá vai o padre,

diabo em forma de gente, sagrado.

Na capela ficou a ausência do padre

e celebra a missa dentro do arcaz.

Longe o padre vai celebrando vai cantando

todo amor é o amor e ninguém sabe

onde Deus acaba e recomeça.

(ANDRADE, 2012, p. 25)

Nesse primeiro trecho do poema, é possível perceber um sistema de repetição de pares de palavras e frases que cria uma tensão permanente no poema. Essas repetições, ao lado dos contrastes (negro/branco; diabo/sagrado; acaba/recomeça) e do modo como a pontuação aparece e desaparece dos versos, colocam-no em movimento, em *puro ato*: “lá vai o padre lá vai o padre lá vai o padre”.

Em *O padre e a moça*, por sua vez, observamos um movimento que avança e titubeia, pois recua – ao passo que o poema parece uma reta desgovernada, “lá vai o padre”. Um verso possível para filme poderia ser “lá vem o padre”: passo a passo sobre o burrico ele vem; depois, guiado por Mariana ele vai (ele faz a proposta da fuga, mas uma vez aceita é ela quem se desabala para alcançar a estrada, puxando-o pela mão) –; mais tarde, porém, ele volta mais uma vez. A cada passo dado em direção ao que seria a recusa da opressão, há um que retorna a ela. O filme acompanha em sua linguagem essa hesitação do padre em sua decisão reticente (por meio dos avanços e recuos dos planos, que se encavalam em muitos momentos; por meio da fotografia, repleta de sombras, ou do que não se diz e nem a decupagem revela). É como se, de plano em plano, com as interrupções causadas pelos *faux-raccords*, o filme aproximasse e distanciasse o espectador da narrativa, forçando-o a assumir também a posição repleta de desvios dessa personagem. É assim que sentimos a gravidade daquele entorno sobre sua decisão e podemos questionar o peso das instituições sobre ela, que faz com que suas decisões sejam contraditórias, rompendo expectativas.

Um outro ponto para pensarmos quando colocamos as obras lado a lado é que se o poema enfoca o conflito entre o mundo divino e o humano, o filme recoloca esse embate em novos termos, dessa vez entre o homem e seu entorno – dentro do qual a esfera divina é uma das faces do autoritarismo e opressão. As estruturas sociais têm gravidade e operam sobre as personagens na película. Além disso, se ao fim do extenso poema o padre e a moça são redimidos pelo fogo – ou ainda, como afirma Bosi no posfácio da edição de 2012 do livro, “nem anjos nem demônios vencem afinal – apenas o amor humano acima de todos os poderes sobreleva seus perseguidores” (DRUMMOND, 2012, p. 111), no filme aquela morte parece

ser a aniquilação do amor (representado pela juventude, pelo desejo, pela liberdade) em prol da manutenção da ordem da cidadezinha submetida a muitos poderes visíveis (a igreja, a estrutura econômica) e invisíveis (o decoro, a moral).

Partindo do poema quase homônimo de Drummond, o filme não é, definitivamente, uma adaptação de “O padre, a moça” às telas. Sua cartela inicial, inclusive, pontua essa distância, ao afirmar que a obra fora *sugerida* pelo poema. Assim, *O padre e a moça* apresenta algumas interessantes diferenças como as que foram apontadas em relação ao poema, e que se verifica logo nos versos iniciais do poema: nele, a moça mistura-se ao padre na fuga, “A moça *grudou* no padre, vira sombra”. Se em Drummond,¹³⁵ “o padre furtou a moça, fugiu”, no filme, é ela quem tenta agir sobre seu destino e vai se encontrar com o padre, pedir para ser “salva”. Ela é uma figura assombrosa, e por isso mesmo, a única que consegue rebelar-se efetivamente, fugir (ainda que sua fuga seja frustrada). A palavra assombro, aliás, é bastante precisa para essa mulher, por carregar tanto os significados de espanto e terror (assombração é uma faceta que ela carrega, assemelhada que é à figura da mula-sem-cabeça), quanto admiração, maravilhamento.

No início de seu ensaio sobre o filme *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, Gilda de Mello e Souza diz das diferenças entre uma *O padre e a moça* e “O padre, a moça”, a começar por seus nomes, que apresentam uma diferença sutil. “A adaptação cinematográfica da obra de Carlos Drummond de Andrade já oferece, no título do filme, o primeiro afastamento, imperceptível, em relação ao original, na medida em que substitui a vírgula do título do poema”. (SOUZA, 1973, p. 223). Esse ponto poderia passar despercebido se não houvesse, segundo Souza, um enriquecimento do relato com “intrigas suplementares” pelo roteiro, “definidas com o senso do detalhe do romance realista” (SOUZA, 1973, p. 223-4). Além disso, segundo a ensaísta, a história de Drummond é sobre um amor livre, em campo aberto, “fuga fantasmal e sem abrigo” (SOUZA, 1973, p. 223). O filme, por sua vez, não trabalha com um espaço sem limites e personagens gerais e descarnados; nele, segundo Souza, espaço e tempo se coagulam e a narrativa se fixa na cidadezinha longínqua. Tudo se torna corpóreo, ganha forma, peso. Nada se ancora no ar.

¹³⁵ ANDRADE, Carlos Drummond. *Lição de coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Souza também observa a mudança entre filme e poema, importante em nossa análise, no que diz respeito à substituição, ela afirma, do plano ontológico pelo plano social na película que, ainda assim, conserva a tensão básica do poema, “relembrada no belo oxímoron, posto como epígrafe: ‘negro amor de rendas brancas’” (SOUZA, 1973, p. 224). Não é à toa, portanto, que uma das personagens mais importantes do filme seja a cidadezinha: ela parece determinar boa parte do comportamento de seus moradores, concentrando simbolicamente a opressão sobre eles como uma rocha. Esses seres, em suas dimensões transcendentais, cindidos, respondem a uma quebra do mundo, representado no filme pela cidade. Nela, nota-se as fissuras de uma história feita de muitas camadas de repressão – visíveis pelos vestígios da exploração predatória do espaço e das pessoas. Impossível não nos remetermos ao período colonial, tanto na dinâmica de exploração das pedras preciosas, quanto na relação subserviente que as personagens têm com a figura de Honorato. Essa prática exploratória restou como uma cicatriz daqueles anos, repetindo-se no tempo: em uma entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo* em agosto de 2018, José Miguel Wisnik¹³⁶ fala de seu livro, *Maquinação do mundo*, no qual propõe uma leitura de Drummond a partir de uma consciência do poeta de sua cidade natal como um lugar assentado sobre as maiores jazidas de minério de ferro do mundo e que entrou, por essa via, no quadro do capitalismo internacional. Ao lermos essa entrada melancólica da cidade de Itabira do Mato Dentro – em câmera lenta e surdamente – no epicentro oculto da mineração brasileira, convertendo suas montanhas em crateras, não podemos deixar de pensar nesse poema que, traduzido por Joaquim Pedro de Andrade em película, o faz por meio de imagens pedregosas, ruínas de um tempo perdido (no filme, aliás, as personagens da cidadezinha seguem trabalhando com mineração). Na apresentação de seu livro, Wisnik afirma que:

A vastidão da poesia de Carlos Drummond de Andrade admite muitas entradas. Neste livro explora-se uma delas: a relação do escritor com a mineração e, em particular, com o “destino mineral” de sua cidade natal, Itabira do Mato Dentro, pequena povoação de origem colonial incrustada entre imensas jazidas de ferro. Essa condição, que a pôs desde o início do século XX no alvo do interesse econômico internacional, fez da cidade o epicentro silencioso de uma acirrada disputa pelo controle da exploração

¹³⁶ A entrevista com José Miguel Wisnik sobre seu novo livro, *Maquinação do mundo*, lançado em agosto de 2018, pela Companhia das Letras está na *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 4 de agosto de 2018. Link de acesso: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/livro-de-jose-miguel-wisnik-investiga-o-impacto-da-mineracao-na-obra-de-drummond.shtml>, acessado em 4 ago., 2018.

ferrífera, envolvendo desde a miúda realidade local até o cenário político nacional e o mercado mundial de minério. (WISNIK, 2018, p. 17)

A montanha, elemento estruturador daquela cidadezinha, é uma imagem igualmente importante no filme: Araújo menciona a paisagem do filme como aquilo que enquadra a cidade e seus moradores. No excerto abaixo, ela descreve a importância do entorno sobre aquele lugar – em relação ao fragmento abaixo destacado, pontuamos apenas que o signo da melancolia segue nos filmes posteriores a *O padre e a moça* e não se restringe aos primeiros trabalhos de Joaquim Pedro de Andrade – como refletiremos nos capítulos dedicados a *Os inconfidentes*, *Guerra conjugal* e no esboço dedicado ao roteiro *O imponderável Bento contra o crioulo voador*.

É ela que rege a cidade, seja para a fortuna, seja para a maldição: a montanha isola a cidade do contato com o mundo, com as mudanças, e acaba por revelar o perseguidor mais eficaz, ao aprisionar padre e moça na gruta. Além disso, a recorrência de planos que enquadram as montanhas ao fundo reforça sua carga simbólica de impedimento, de limite. De resto, pode-se bem pensar os primeiros filmes de Joaquim Pedro, até *O padre e a moça*, sob o signo da perda, do luto, da melancolia. (ARAÚJO, 2013, p. 231)

Assim, quando “o padre sente a gruta e a gruta invade a moça”, procurando um lugar para se abrigar, podemos entender essa simbiose como o a aniquilação do casal feita da mesma violência com que eram aniquiladas as montanhas. O espelhamento (ou ainda, a duplicação) entre sujeito e montanhas é também pensando por Maria Arminda do Nascimento Arruda no livro *Mitologia da mineiridade*, no qual a autora reafirma essa espécie de fusão entre homem e realidade. É como se o caráter dos habitantes de Minas Gerais pudesse ser determinado pelo impacto da paisagem: Araújo, apoiada em Arruda, diz das considerações de Alceu Amoroso Lima sobre essa simbiose entre o mineiro e as “montanhas negras”:

[...] para que a montanha é quem dá ao mineiro “aquele melancolismo”: os efeitos das montanhas negras “pesando sobre o coração dos homens” só vem realçar “os efeitos da tristeza produzida pelo clima e pelo solo”. Tanto é assim que o escritor não hesita em qualificar todos os mais importantes poetas da região como “irremediavelmente melancólicos”. (ARAÚJO, 2013, p. 231)

Impossível não se deixar impressionar pela descrição melancólica do que sobrou da montanha do Cauê, de que “cada um de nós tem seu pedaço”,¹³⁷ em *Maquinação do mundo* – ela “*não está mais lá*, a não ser como presença alucinada de uma ausência” (WISNIK, 2018, p. 35):

Explorada pela Companhia Vale do Rio Doce, que foi criada especificamente para isso em 1942, quando da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, e com sua escavação recrudescida a partir dos anos 1950, visando o mercado mundial do aço, a montanha, de excepcional teor ferrífero, foi roída pela atividade mineradora, ao longo das décadas, a ponto de ter se transformado numa inominável cratera que cava seu perfil em negativo no fundo da terra. (WISNIK, 2018, p. 35)

Se voltarmos ao poema “O padre, a moça”, verificamos o universo do fundo das minas ser absorvido pela memória longínqua e quase desvanecida das figuras entrançadas, ao relento, em um movimento menos brutal, mas igualmente melancólico:

8.
Ao relento, no sílex da noite,
os corpos entrançados transfundidos
solvem o mesmo sono de raízes
e é como se de sempre se soubessem
uma unidade errante a convocar-se
e a diluir-se mudamente,
Espaço sombra espaço infância espaço
e difusa nos dois a prima virgindade
oclusa graça.
[...]

O verso “Espaço sombra espaço infância espaço” parece dar corpo à lembrança da personagem, por trás da sombra e da infância, marcadas – ou ainda, entrecortadas – pela

¹³⁷ “Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê” é o primeiro verso do poema “Itabira”, de *Alguma poesia* (1930).

presença inescapável do lugar na palavra “espaço”. O espaço talha essa memória e conduz a sombra à infância. Sobre esse momento do poema, Gilberto Mendonça Teles, em *Drummond: a estilística da repetição*, fala do passado se projetando no presente e do espaço como um “tempo concretizado”:

[...] É noite, e o padre, abraçado com a moça, se deixa levar em sonho às recordações da infância, que se vem projetando sobre a presente realidade de sua vida. Mas essas recordações não aparecem seguidamente: são como focos de luz, que de vez em quando atravessam o pensamento e vêm portanto interrompidas por espaços de tempo de que o padre não se pode lembrar. O espaço funciona como algo imóvel – um campo, uma plataforma, um tempo concretizado –, em que outro tempo, subjetivo e obscuro, se vai delineando até se presentificar naquela “oclusa graça que ocupa todo o “espaço” seguinte e que o leitor espera por causa da enumeração gradativa de sobra – infância e... oclusa graça [...]. (TELES, 1976, p. 122)

No verso “Espaço sombra espaço infância espaço” notamos a mesma “qualidade fraturada” que observamos na película, no que afirmamos ser uma encenação melancólica da realidade, que incorpora a qualidade de sua topografia acidentada, quebradiça, explorada: também mais notadamente ao fim do filme, como já apontamos, por meio de *faux-raccords*, sentimos esses “talhos” na linguagem, em planos que se repetem sobre si mesmos, gerando discontinuidades de direção e de movimento. Também a canção que abre o filme, e que reaparece mais duas vezes em *O padre e a moça*, produz um efeito sombrio no espaço por meio do recurso da repetição – bem ao modo do verso, em que a palavra “sombra” assombra a palavra “infância”. Esses movimentos no filme dizem de uma situação igualmente cindida, destruída as personagens, atravessadas que são por aquele espaço imenso, esquecido, pedregoso, que segue se refratando no lugar do que não se diz, chamando à tona, do fundo das pedras, a “aura não verbal do vivido” (WISNIK, 2018, p. 33).

Em um mundo tomado por muitas escalas por dispositivos de dominação e exploração, também as pessoas são destruídas como as serras. Wisnik fala sobre isso na entrevista para a *Folha de S. Paulo*, mencionando o poema “A montanha pulverizada”, cujos primeiros versos falam dessa exploração: “O maior trem do mundo / Leva minha terra / Para a Alemanha / Leva minha terra / Para o Canadá / Leva minha terra / Para o Japão”. O crítico

compara o poeta a João Guimarães Rosa em seus olhares sobre os morros de Minas Gerais – e chega até os dias de hoje, marcados pelo desastre de Mariana:

A obra de Drummond anuncia a devastação mineradora, cuja consumação ele chegou a assistir (veja-se o poema “A montanha pulverizada”); a obra de Guimarães Rosa é o esplendoroso canto do cisne do cerrado. As duas se encontram, de certa forma, na catástrofe de Mariana, quando os rejeitos da mineração desabam sobre o sistema fluvial e sobre sítios povoados do mundo rural mineiro.¹³⁸

Esse olhar nos parece estar de alguma forma também no poema “O padre, a moça”, uma vez que suas figuras centrais acabam aniquiladas em uma gruta. Também no filme, feito um ano depois do golpe civil-militar de 1964, é realizada mais uma volta na espiral de imagens de repressão e dominação, que dizem indiretamente daquele contexto histórico. A contenção extrema do filme e seus arroubos traduzem a sensação de que naquela cidade há uma espécie de crime (ou pecado?) não nomeado, ligado à fatalidade de um destino pétreo, cometido às vistas de todos, mas por ninguém dito. Esse “crime” diz respeito à vida de Mariana naquela casa, de que ela tenta escapar sem sorte.

Assim, a gravidade que a cidade exerce sobre as personagens, que não conseguem afastar-se dela – a fuga nada mais é do que um voo curto ao seu redor, em que padre e moça orbitam labirinticamente suas pedras –, sugere uma ordem a que estão submetidas que solapa suas forças. A batina escura do padre que a moça rasga no final do filme, tentando atingir o corpo do padre (ou o corpo do homem), representa uma dessas ordens – afinal, a cidade se organiza tanto em torno da igreja, quanto de Honorato. A insubmissão nesse lugar de ordens tão rígidas, pesadas, será sempre castigada, já que não há nele espaço para libertação (ou para o amor).

Há uma comparação frequentemente feita, e acertada, entre *O padre e a moça* e o filme *Diário de um pároco de aldeia*, de Robert Bresson. Em ambos os filmes, além da contenção nas interpretações, o protagonista é um padre introvertido, às voltas com dificuldades na aldeia em que acaba de chegar – e que tem sua fé abalada. A diferença é que

¹³⁸ Destaque da entrevista de José Miguel Wisnik para *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 4 ago., 2018.

o que em Bresson é metafísico, em Andrade ancora no corpo: é uma mulher que abala esse padre e a constatação de que aquela cidade é um ambiente de forte opressão, que se catalisa em Mariana – o que acentua o caráter social de *O padre e a moça* já mencionado.

Ainda sobre as diferenças entre a figura do padre no poema e no filme, para marcarmos mais um contraste entre o filme e o poema de Drummond, Joaquim Pedro fala um pouco a respeito, em uma entrevista dada a Alex Vianny em 1966:

O padre do filme é um sujeito em luta com uma ideologia castradora, corporificada na batina que veste. O padre do poema está longe de ser o padre de meu filme: é um outro padre, um padre poderoso, um garanhão de Deus, mas na imagem de um padre com uma moça estava a matéria de meu filme, por interpostas figuras. (VIANNY, 1999, p. 162)

O fato de o jovem padre não ter um nome no filme faz com que ele não se individualize e, portanto, atue menos em um plano dramático do que represente, na dinâmica da narrativa, o lugar de um homem submetido às estruturas de autoridade. É como se ele carregasse, portanto, quase uma qualidade trágica, enquadrado que é constantemente por dentro dos planos do filme em batentes e portas. O padre no filme pesa, é carregado de materialidade, que não permite que ele escape por si do peso da batina. Esse homem que é apenas um homem que aparece também no poema, “por si mesmo limitado / em si mesmo refletido” – mas este flutua no espaço sem raízes, perdendo o eco de seu passado:

7.

Quando lhe falta o demônio

E Deus não socorre

Quando o homem é apenas homem

por si mesmo limitado

em si mesmo refletido;

e flutua

vazio de julgamento

no espaço

no espaço sem raízes;

e perde o eco

de seu passado,
a companhia de seu presente,
a semente de seu futuro;
quando está apropriadamente nu;
e o jogo, feito
até a última cartada da última jogada.
Quando. Quando.

Quando.

Nos versos “Quando. Quando.” / “Quando.” que finalizam essa sétima parte do poema, há a repetição de um adjunto adverbial de tempo: é como se a poesia ganhasse “um tom mais filosófico e grave”, a exprimir um “diálogo unilateral e eterno do homem com Deus” (TELES, 1976, p. 163). Aqui, talvez, os dois padres – do poema e do filme – se aproximem, na medida em que se deparam com uma questão teológica: o de Drummond, no entanto, o questiona (“Por que Deus se diverte castigando?”); o de Joaquim Pedro de Andrade se submete e retorna.

É possível dizer que Mariana tenta também, de alguma maneira, salvá-lo de um mesmo sistema de opressão a que é submetida – ao pedir ajuda, ela também age sobre o padre, sobre sua história, ainda que não consiga mais do que rasgar sua batina nesse desejo de libertação, em um gesto simbólico ao fim do filme. A moça de *O padre e a moça*, ela sim nomeada, também difere substancialmente da moça do poema: ela age. Está menos sujeita ao movimento que está na figura do padre no poema e move-se pelo desabamento da contenção de suas forças – que a movem adiante, mas têm empuxo; essa é uma força primitiva também, que assusta o padre (a metáfora da mula-sem-cabeça encarna essa qualidade primitiva, tão cheia de vida quanto de destruição – e que está também na cidade).

4.7 Conjunção “e” e oposições

É desde o nome, pois, que verificamos essa espécie de fusão entre eles no poema. Ivan Marques¹³⁹ desenvolve essa pequena e importante diferença: “A vírgula transforma o segundo termo em aposto (desdobramento) do primeiro, promovendo uma justaposição que equipara e amalgama as duas personagens”. Joaquim Pedro, por sua vez, coloca a conjunção “e” no lugar da vírgula ao nomear o filme – e é assim que eles seguem na fuga: juntos, mas não amalgamados. É notável, no filme, essa diferença entre eles enquanto caminham, na cena da estrada: o padre à frente, segue silencioso; ela atrás, solta a voz, faz piada com a mula sem cabeça, pede para ser olhada por ele. A fotografia de Mário Carneiro reconfigura, de maneira ainda mais acentuada do que no resto do filme, o contraste entre eles: a câmera recorta a batina escura do padre, sobre a pele clara e o vestido branco de Mariana. Se no poema abundam antíteses ao redor do divino e do mundano, no filme, elas são recolocadas também na oposição ordem e subversão – a moça encarnando a insubmissão, o desejo, o ímpeto por libertação. Nesse sentido, o fracasso da fuga, no retorno à cidade, é um interessante dado para ser visto de mais perto, pois acentua o caráter trágico dessa figura – e tudo o que ela encarna: a juventude, a coragem, o desejo. Não há escapatória para ela, não há possibilidade de mudança real.

Outra interessante oposição que se cria entre uma obra e outra se dá nas imagens de movimento e estagnação que uma e outra propõem a partir da fuga. Desde o título do poema há um indício de velocidade dado pela vírgula que separa o padre da moça; o filme, por sua vez, opera principalmente na chave da paralisia: o “e” os liga, mas ainda é uma pequena palavra *entre* eles. O poema simula o puro ato da fuga, a recusa ao estático, por meio de parataxes e das repetições mencionadas: a sequência de frases justapostas, sem a conjunção coordenativa, como já dissemos, confere movimento ao poema – “Lá vai o padre / atravessa o Piauí, lá vai o padre, / bispos correm atrás, lá vai o padre”. Em carreira desabalada e aos galopes, como sugerem essas justaposições, o padre (e a moça) seguem tentando escapar do que impede aquele “negro amor de rendas brancas”. O cineasta, no entanto, coloca um “e”

¹³⁹ MARQUES, Ivan. “O padre, a moça e um ‘brasileiro mistério’ – Drummond nas lentes do Cinema Novo”. *Revista Via Atlântica-Revista da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP*, São Paulo, n. 15, p. 92, 2009.

entre os dois; rompe a justaposição. E, ao criar as cenas que antecedem a fuga dessas personagens no filme, ele o faz em um ambiente de pura estagnação, um mundo paralisado, arcaico. Mesmo a fuga – momento chave do filme, que rompe com essa paralisia também formalmente, propondo uma fragmentação do espaço e dos corpos das personagens pelos movimentos de câmera e pela montagem –, é atravessada (e atravancada) pela imobilidade de onde partiram. Os planos não se montam em linha reta; eles também se justapõem, se atravessam. Não à toa, a estrada por onde partem não os levará à libertação.

“Aqui as coisas não mudam”, sentencia Honorato para o padre, no início do filme. Ou mudam apenas o necessário para que nada mude, perpetuamente – e o retorno do padre e da moça para a cidade, depois de partirem, é exemplar dessa espiral de paralisia. “Aqui não adianta, padre”, Honorato repete, “as coisas não mudam. Elas mudam sim, mas tão devagar, que ninguém sente”. Essa parece ser uma frase refrão do filme, aquela que o sintetiza – e que propõe uma dinâmica oposta ao do poema, que galopa desabaladamente acompanhando a fuga do casal.

4.8 Fratura e superfície

Há um modo de construção dos planos no filme que nos sugerem um olhar melancólico ao mundo. Falamos continuamente em “fraturas”, pois acreditamos que essa seja uma característica do filme, ainda que sutil, na composição dos quadros (quando apontam para o que está fora de cena, no que enquadramento não capta; nas personagens nas beiras ou no que entra em cena apenas pela banda sonora). E não só: também na montagem que, sóbria, se despedaça em *faux-raccords* à medida que as personagens também se cindem. Essas fraturas revelam o cinema como um modo de ver e não como a visão em si mesma: o filme palmilha o mundo em seus fragmentos, propondo uma colagem de seus pedaços, em que a “cola” se dá a ver. Não há ali possibilidade de totalidade e isso é reforçado pela linguagem que se encena, que se mostra – e que só assim é capaz de dizer desse mundo igualmente despedaçado. Também nesse movimento, o filme chama atenção à natureza daquela linguagem como construto social, feito dela e de suas contradições.

Essas fraturas também se revelam pela fotografia, pelos planos que igualmente se arrebatam, pela profusão de claro-escuros e nas antíteses de luz, que reforçam a desarmonia da vida naquele lugar. Como o mundo em que estão é rígido, como a cidade sobre a qual o filme deposita seu olhar é dura como pedra, a superfície que é olhada se parte como resposta ao movimento que a moça provoca ao redor. E é por ela, pela “pele do filme”, que temos as pistas de uma história que se conta paralelamente pela cor, pelas texturas dessa superfície, pelas rimas que se repetem ao longo de *O padre e a moça* entre o preto e o branco, pele e batina, interior das casas e planície aberta.

Se as formas melancólicas respondem à corrosão das condições de enunciação, inscrevendo-se na linguagem, observamos como *O padre e a moça* incorpora elementos “ruidosos” (*faux-raccords*, sombras, as antíteses mencionadas) – que não são capazes de encontrar um pouso, perturbando a ordem da cidade – ainda que o filme atue na tônica da imobilidade. Ao fim, esses elementos ruidosos parecem evocar aquilo que se deseja esquecer ou superar a qualquer custo (certos desejos antigos, o que de mais arcaico ainda se conserva nas almas), mas que retorna inevitavelmente. Ao redor da moça transgressora e da ação da fuga ouve-se, feito imagens estranhamente familiares a assombrar a cidade, sons de animais (latidos, relinchos), que emergem parecendo evocar aquilo que dela se quer sufocar, esquecer: o desejo, a paixão, a liberdade. Há uma captura, ou uma tentativa de captura pelo filme, do que escapa à apropriação: o amor daqueles dois, que sinaliza o desejo de libertação. Uma vez que pelo mundo externo esse amor é negado – e por eles mesmos, afinal das contas, submetidos que estão a esse mundo –, o desejo não aporta em nenhum corpo e resta fantasmático, perturbando a cidade e as personagens. Por isso a alusão à mula-sem-cabeça parece querer capturar, mesmo que de viés, pelo som, esse objeto que escapa (ainda que a sequência que se referia mais diretamente a ela no filme tenha sido cortada e a mula-sem-cabeça esteja sutilmente sugerida quando eles voltam à cidade)

Nosso olhar também sofre a ação da gravidade desse espaço e somos impelidos a ver atentamente os detalhes do quadro, já que as falas das personagens ou as situações dramáticas nos revelam tão pouco. O filme nos convoca também a uma postura melancólica – e ativa – como espectadores. Há um estado de espírito que se constrói na materialidade das coisas, portanto. Elas são capazes de dizer o que o filme não diz; são, assim, retomando a epígrafe

de Quignard que usamos no capítulo sobre o conceito de melancolia, “o que resta daquilo que passa”. Isso que “resta daquilo que passa”, por sua vez, materializa um tempo que *não passa*, já que suas personagens parecem eternamente presas nas bases arcaicas da cidade. Essas bases revelam o que há de mais primitivo no país – a alusão à colonização não é, pois, uma volta demasiada no tempo. Esse retorno a uma imagem antiga do país colônia parece ser, julgamos, uma tentativa de compreender o presente, aquele em que o filme se realizava, olhando para o que ainda restava de passado nele: não há rumo de transformação possível no horizonte nesse exame, já que o olhar esbarra sempre no universo arcaico que se quer esquecer. Assim, o casal não pode senão retornar. A fuga é a iminência de um acontecimento que não se dá, mas que permite que as personagens possam vislumbrar um segmento que seja de suas vidas, queimadas com fogo e luz. São quase como essa mulher que tanto mencionamos nesse trabalho, que se volta para olhar a cidade caída e, antes que alcance o chão, parece ter um vislumbre das coisas que perdidas, mas que não podem ser extirpadas dela.

A investida de sair dessa lógica pelo padre e a moça, afinal, faz com que eles sejam punidos e retem ainda mais incrustados naquela paisagem pedregosa, enterrados no fundo de uma gruta. Essa imagem final fala também, nos parece, da permanência das velhas estruturas, aquelas para as quais é preciso dirigirmos o olhar, sob a pena de que práticas violentas se repitam. *Permanência* parece ser um substantivo importante para o diretor nesse filme – palavra que aparece atrás de outras, como pudor, contenção, recusa, nesse seu depoimento para Alex Viany:

[...] O pudor, a contenção, reflete uma recusa, também, de determinados elementos, às vezes de explicação, às vezes de desenvolvimento. E essa recusa parece-me legítima: tudo o que recusei, tinha por que ser recusado. Apesar disso, muitas vezes não encontrei aquilo que deveria ser formulado. [...] Minhas limitações e minhas tentativas de me libertar dessas limitações aparecem no filme. (VIANY, 1999, p. 164-5)

Se o acento de *O padre e a moça* é a permanência, vale ressaltar que esse pode ser visto como um filme “substantivo” de Joaquim Pedro de Andrade, não à toa surgido por um

poema (que contém, por sua vez, ainda mais ação do que a película). As imagens “substantivas” compõem os quadros com uma qualidade estática: se os verbos dominam o campo da ação, os substantivos permanecem, revelando-se verticalmente – há muitos sentidos atrás de uma mesma palavra, bem como há muitas camadas atrás de uma mesma imagem no filme. Por exemplo, a palavra *longiperto* usada por Drummond no poema conjuga distâncias diversas, presença e ausência, solidão e promessa de retorno do corpo transformado em mula-sem-cabeça que ele não encontra na madrugada:

8.

[...]

Mas de rompante a mão do padre sente
o vazio do ar onde boiava
a confiada morna ondulação.
A moça, a madrugada, não existe.
O padre agarra a ausência e eis que um soluço
Humano desumano e longiperto
Trespasa a noitidão a céu aberto.

[...]

No filme, a profusão de teleobjetivas (que apontamos na descrição do filme no início deste capítulo) parecem trabalhar a ideia de “longiperto” por dentro de uma mesma imagem: por meio delas, há um aparente “achatamento” nos planos do quadro (como elas fotografam objetos em uma distância elevada, as distâncias relativas entre os objetos se tornam menores). Há um longe-perto recriado dentro de um mesmo quadro, no qual, por exemplo, gera-se a ilusão de que o fundo é mais rapidamente percorrido pelas figuras enfocadas quando elas estão em movimento. Ou seja, uma mesma imagem dá a ver movimentos diversos, camadas em que há diferentes planos fusionados.

Além disso, a repetição tantas vezes mencionada, presente no poema, reaparece encenada de modo transfigurado: as reduplicações nominais ou de frases inteiras parece fazer, em Drummond, com que a palavra se projete para além de si, como uma sombra; no

filme, são as figuras dos atores que se duplicam ou se replicam nas paredes, no espaço ou uns sobre os outros com suas sombras, criadas de modo proposital pela fotografia. Essas sombras parecem aludir àquilo que se perde desses corpos – e dessas palavras – e que não pode ser resgatado em sua dimensão primeira (mais uma vez recordamos aqui o verso “Espaço sombra espaço infância espaço”; o passado sobre o qual se projeta a sombra, levada à palavra infância nos intervalos que a palavra espaço propõe). É como se houvesse uma impossibilidade, marcada nas imagens sombrias que se projetam desses corpos no espaço, de fazer coincidir tanto a linguagem com os objetos olhados por ela, quanto dessas figuras com elas mesmas, com seus próprios desejos. Em relação às personagens o padre e a moça, podemos dizer que é como se houvesse um outro alojado em seus corpos que se projeta no espaço. Ou ainda, se consideramos a cidade como uma importante personagem do filme, é como se ela, talhada em sombras, também se duplicasse: ora escondendo, ora revelando seus aspectos violentos. É como se pelas sombras que replicam essas figuras no espaço, a linguagem “vazasse o duto negro da escrita em eterno luto pela inexorável perda de seu objeto vazado” – para usar novamente a expressão de Seligmann-Silva em relação à poesia de Mallarmé (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 230). A palavra em Drummond se repete e produz uma sombra, um eco. As figuras do filme também. Esse eco apenas marca aquilo que delas se perde no espaço imenso e esquecido daquela cidade.

4.9 Imobilidade e violência

Em seus silêncios e em sua imobilidade, talvez sobretudo em suas beiras, *O padre e a moça* parece ter sido filmado sobre os estilhaços de práticas autoritárias e violentas, naturalizadas em nossa sociedade. Tentamos olhar esses fragmentos como forças do passado, como eles se reconfiguram sem deixar de expor suas marcas, ainda que elegantemente – bem ao modo do conceito japonês *wabi sabi*, afinal. No filme, portanto, as contradições da realidade aparecem como contradições formais, por meio de deslocamentos e operações metonímicas promovidas pela montagem e pelos movimentos de câmera; na duplicação de gestos violentos na tradução do poema para a tela, que reitera a violência como um sintoma social; na paralização de um mundo regido por regras arcaicas, em que uma personagem

trágica – a moça – tenta resistir, sem sucesso, a um destino que lhe é dado. Assim, talvez o mais importante para nós na diferença entre o padre e a moça no filme está na estranha força dela, Mariana, que perturba a inércia da cidade.

“Propriedade” do coronel Honorato, como sabemos, ela foi dada a ele pelo pai para ser criada, ainda menina. Único comerciante da cidadezinha, espécie de fantasma que evoca o coronelismo mineiro, Honorato a toma para si, como mulher – como coisa. A cidade inteira, diga-se de passagem, parece ser propriedade de Honorato, “trabalha” para ele; seus habitantes são seus devedores. “Todos eles me devem. O que eles apuram não dá pra pagar a comida e as ferramentas que eu forneço. A dívida só faz aumentar. Se não fosse eu, esse lugar já tinha acabado”, sentencia Honorato, na cena em que abate alguns cruzeiros da dívida de uma personagem local, que lhe entrega uma pedra para ser avaliada. Essas personagens, de alguma maneira, são também fantasmáticas: paralisadas em um tempo que não cessa, sempre no passado, elas evocam os escravizados de um tempo não tão distante assim, já que não são personagens propriamente livres. Para além do que se ouve dos diálogos – poucos – entre as personagens do filme, essa pertença a um único homem, verdadeiro coronel, e essa paralisia, se dão a ver no modo como o filme constrói seu olhar sobre a cidade: muitos planos-sequência, tomadas gerais, em que se vê interpretações contidas. É a existência determinada pelo espaço, nunca descolada dele. Quase sempre estáticos, com pouca interferência de cortes – à exceção da sequência da fuga, que rompe com essa lógica, propondo, inclusive, perturbações na continuidade do filme –, os planos se detêm sem pressa alguma sobre povo e paisagem; a figura humana sempre nos cantos, “espelhando a imobilidade mineral das montanhas da região”.¹⁴⁰ E Mariana é a figura que atravessa essa paisagem, faz um corte nela. Ela é a força que passa por essas pessoas, provocando pequenos abalos na inércia que os rodeia.

O longo plano no início do filme que descrevemos no início do capítulo, no qual Mariana caminha pela cidade em uma velocidade claramente diversa àquela das demais personagens – e, ao passar por elas, ao longe, faz com que elas se levantem – marca essa diferença dela com o resto das pessoas na cidade. A figura do farmacêutico também encarna

¹⁴⁰ ARAÚJO, Luciana Corrêa de. “Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos”. *Contracampo – Revista de cinema*, n. 42, <http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm>, acessado em 17 mai., 2017.

essa perturbação: incapaz também de agir, ele tem forças apenas para gritar sobre a conformação, sem poder mudá-la, como na cena do enterro do padre Antônio, que abre o filme (não à toa o filme começa com uma morte, um fim). Há, no entanto, uma personagem não conformada àquilo, que tentará escapar de seu domínio: a moça.

Assim, Mariana parece ser mais do que a moça que foge, em pecado, apaixonada pelo padre. Quase a mulher de todos, em certa medida, pois capaz de abalar a cidade, ela é também – e talvez principalmente – a vítima que tenta se libertar do seu opressor. Aquela que tenta a mudança. Ao tentar fazer isso, no entanto, ela fracassa. E esse fracasso, sendo Mariana mais do que a moça (e sendo o filme mais do que o drama amoroso), diz muito da incapacidade de superação de certos entraves sociais que impedem a real mudança – e permitem a repetição da História em seus gestos de violência e autoritarismo. O golpe de 1964 havia ocorrido pouco tempo antes.

Sequência chave do filme, a fuga propõe, em seu fracasso – e pelo modo como é construída sobre imagens conflitantes – a tradução de uma ideia de indefinição e de falta de rumo, que só poderia caminhar para a permanência das velhas estruturas. “Pra onde o senhor está indo? Isso é caminho pra lugar nenhum”, Mariana diz ao padre, enquanto ele se perde, retornando para a cidade. No filme, no plano da dramaturgia, a permanência é esse retorno (e à morte dos dois na gruta, queimados pela própria população, de maneira inquisitória). Nessa sequência, a sobriedade do filme é perturbada: a série de panorâmicas sobre o padre seguem direções contrárias, sem continuidade e sem direção, chocando-se em planos sucessivos, traduzindo para o espectador desnorteio, dúvida, culpa. Não há mais trilha a ser percorrida. A estrada, lugar de libertação, de horizonte, é tensionada ao limite, revelando suas limitações (e as contradições daquela tomada de decisão). O silêncio impera na sequência, pontuado por alguns pios de aves. Se o primeiro plano da estrada revela o horizonte, aos poucos o “até onde a vista alcança” são as pedras das montanhas. Não há para onde seguir. Em dado momento da caminhada, Mariana fala ao padre: “Eu sei que a gente não vai chegar em Diamantina. O senhor também sabe”.

É interessante verificar como há uma problematização do lugar do cineasta no filme: essa estrada por onde caminham as personagens em fuga parece ser também o lugar onde o

cinasta parece se colocar, no plano subreptício do discurso, como quem também *tenta dizer*. E como alguém que, tentando dizer, fracassa. Ao nosso ver, Joaquim Pedro, como artista, também se problematiza na cena da fuga – a câmera parece fazer esse comentário crítico, ao hesitar sobre as personagens na estrada, recortando metonimicamente tanto o espaço (que aos poucos perde o horizonte), quanto o sentido da caminhada das personagens (perde-se o senso de direção no modo como os planos se montam) e seus corpos (os planos se aproximam consideravelmente deles, numa mudança de comportamento até então). É impossível apreendê-los numa totalidade, é impossível abarcá-los. O deslocamento se dá tanto espacialmente – eles enfrentam a estrada, afinal –, quanto poeticamente – em uma trajetória crítica sobre o impasse que enfrentam. A imobilidade da ação, da fuga, revela-se, dando uma volta a mais na espiral de inércia que envolve, inevitavelmente, as personagens.

Em uma entrevista de 1966 para Alex Viany, Joaquim Pedro diz do lugar de dúvida na criação do filme e de uma postura em movimento, não assertivo, na elaboração das questões como artista, que parece refletir nossa leitura da sequência da fuga:

O padre e a moça é o filme mais sofrido que já fiz. Nele eu me entreguei a um processo de tentativa de conhecimento através do cinema – o que é um negócio meio maluco, já que o filme custou cerca de sessenta milhões de cruzeiros. Quando parti para fazê-lo, não tinha um programa que me desse segurança e tranquilidade. Fiz o filme atingido por todas essas dúvidas que podiam ocorrer a um brasileiro contemporâneo que se pusesse diante daquele tema. Assim, o filme funcionou muito para mim, e digo isso sem qualquer falsidade, como um processo de conhecimento de solução de problemas; e se resolveu alguns, deixou muitos outros em aberto. Essencialmente, a questão para mim é a seguinte: acredito que uma posição ideológica definida, uma posição geral, firmada, a definição de uma pessoa face ao mundo, uma visão crítica do mundo, orientada de um ponto de vista seguro e bem-situado, implica a solução imediata de uma porção de problemas secundários. O problema formal, por exemplo, deixa praticamente de existir quando uma posição foi tomada pelo realizador do filme. Acontece, porém, que não tenho tal posição firmemente tomada. Sou uma pessoa em dúvida, em movimento, tentando entender melhor as coisas, tentando situar-me e definir-me diante do mundo pelas atitudes críticas que vou tomando; uma pessoa em busca de seus valores. Meu filme integra-se em todo esse processo de tentativa de conhecimento, de procura da posição e da ação corretas. E estou chegando à conclusão, depois de tudo isso – que é uma história longa, com muitos descaminhos e outras persistências –, que tal ideologia, tranquilamente, definitivamente apresentada e definida, talvez não seja para mim. Minha única certeza é de que eu tenho o direito de duvidar de tudo e o deve de expor essa dúvida no empenho de superá-la

para agir, ou de agir para superá-la, usando a ação como processo de conhecimento. (VIANY, 1999, p. 160-1)

4.10 A impossibilidade do amor, da fala: filme de negação

Joaquim Pedro de Andrade “metonimiza” o poema narrativo de Drummond, propondo um equivalente filmico do poema que diz muito quando não narra. Quando se entrega à dificuldade de dizer, tentando traduzir o que não se pode falar. Quando joga luz sobre essa impossibilidade, conduzindo o olhar do espectador para as elipses do filme, para o que está fora de seus quadros ou em suas bordas – como o povo, a figuração local. Eles abundam nas periferias das cenas. O que está nas bordas dos enquadramentos apoia os planos do filme, iluminando a história que se conta no centro dela, pela negação. Se no poema de Drummond, a moça gruda no padre, “vira sombra”, no filme, essas figuras locais – o povo ali representado, alvo das críticas do CPC por figurarem justamente ali, nos cantos – grudam na história central, contando outra, paralela e tão urgente quanto, impedindo que seja apenas vista em sua superfície. Torna-se, pois, sua sombra, assombrando a fuga de amor com uma história que se conta junto da primeira, quase invisível, sem palavras – separada dela apenas, talvez, por uma vírgula veloz –, e que fala de repressão, violência, autoritarismo. O filme de Joaquim Pedro de Andrade causou estranhamento quando foi lançado talvez porque nele haja mais dúvidas e contradições na construção de um pensamento crítico dessa sociedade do que certezas. E essas hesitações, construídas sobre fragmentos de um passado violento, nos guiam novamente à palavra (ou ao ato de dizer, de nomear) como fratura. Dizer além do nome, do que se vê à superfície, parece ser uma tentativa do filme. Ou ainda: dizer não além do que se vê na superfície, mas exatamente o que se deposita sobre ela. Em *Cascas*, Didi-Huberman diz que “há superfícies que transformam o fundo das coisas ao redor” (Serrote #13, março 2013, p. 131). Tomamos essa constatação na caminhada sobre o filme. Joaquim Pedro nos propõe perambular em sua superfície sem medo das direções inesperadas – e sempre atentos à sua topografia, no que as lascas visíveis da cena dizem do que não está mais lá.

Assim, em *O padre e a moça*, Joaquim Pedro desvela camadas autoritárias da sociedade por muitos caminhos: ora por meio de personagens que se movimentam (e se moldam) em um contexto repressor e violento; ora pelo modo como, no filme, é trabalhada

a ideia de margem (o que está nos cantos dos enquadramentos contam uma história paralela àquela que se arma no chamado “centro” do filme – além disso, para fora do quadro, lugar que não se vê, parece estar sempre projetada uma solução inalcançável à inércia que figura dentro do plano); ora pela articulação da narrativa, que encarna de diferentes maneiras a ideia de quebra, de fragmento: em uma chave metonímica, o filme apresenta inúmeras elipses e é “recortado” por dentro de seus planos, por meio de closes e deslocamentos da ação do centro para a periferia da cena. Além disso, ao recolocar o presente em tempo póstumo, no filme o passado reaparece nas relações entre as personagens, de modo fantasmático. Acreditamos que *O padre e a moça* tente dar voz a essas ressonâncias do passado, em um momento bastante violento da história do país, sem apregoar exatidões.

A ideia de país do futuro é a ideologia que afirma que há somente uma direção para olhar. Esse “para frente” é a direção para a qual as personagens no filme, na tentativa de fugir daquela cidade opressora, não seguem; elas voltam. Nesse sentido, ainda que retornem às velhas estruturas, elas sabem, quando voltam a pisar na cidade, que é impossível permanecer nela depois de terem partido uma primeira vez. Sem plano de fuga, desabaladamente, eles tentam escapar uma vez mais, no susto; desta vez, no entanto, são encurralados.

O retorno ao passado, esse olhar para trás, ainda que possa nos transformar em estátuas de sal, é preciso. Ou, caminhando (supostamente) para frente, acabaremos enredados pela espiral do passado que retorna e que nos captura. Na cena da fuga, é interessante pensar que Mariana, seguindo atrás do padre, clama para que ele olhe para ela. “Por que o senhor não olha para mim?”, ela insiste. Ele então se vira para ela; a câmera se aproxima em *zoom* de seu rosto, vemos a perturbação em seu olhar. É ali, naquele instante, que a fuga começa a “caminhar para trás”, inevitavelmente. É impossível seguir adiante sem que eles se olhem, sem que olhem para o que ficou – e que os persegue. *O padre e a moça*, filme de negação, de crise, segundo as palavras de seu próprio diretor,¹⁴¹ segue se inscrevendo nesse agora, pedindo que olhemos para trás. Há um reconhecimento da inevitável melancolia nesse olhar, já que ele reatualiza eventos passados. Se é – talvez agora pensando novamente em Bergson, sobre o qual falamos muito rapidamente quando introduzimos o tema da melancolia como

¹⁴¹ Em entrevista publicada no Jornal *O Globo*, em 21 de março de 1966 e do texto “Depoimento Especial”. In: *O cinema de Joaquim Pedro de Andrade*, publicado em 1º de agosto de 1976, por ocasião da retrospectiva de Joaquim Pedro, organizada pelo Cineclube Macunaíma.

nosso guia ao enfocarmos esses filmes de Joaquim Pedro de Andrade – “na emergência da duração, (...) quando destacada das circunstâncias que a insensibilizam e a recalcam que ‘conteúdos do passado individual entram em conjunção, na memória, com os do passado coletivo’” (WISNIK, 2018, p. 34), aproveitemos o tempo em que esse filme dura (esses noventa minutos) para parar. E nos voltarmos, então.

*Que o dever dos brasileiros,
Sem de opinião saber,
É neste dia se unirem
Para preito te render.
Portanto, vós monarquistas,
E vós outros anarquistas,
Juntai aos positivistas
Os corações a bater.*

[José Pereira de Araújo, *Tiradentes*, publicação avulsa do Centro Positivista, 1884]

*O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios,
mas também a releitura desses vestígios.*

[Changeaux in Le Goff, 2003, p. 420]

V. O CORPO fragmentado da história

Foi em 1972, quatro anos após o AI-5, que Joaquim Pedro de Andrade filmou *Os inconfidentes*, seu terceiro longa-metragem. O ano marcava os 150 anos da independência do país.

O filme, misturando em seu roteiro os relatos dos *Autos da Devassa* contra os acusados de traição à corte portuguesa, poemas de integrantes da conjugação mineira e o *Romanceiro da Inconfidência*, da poeta Cecília Meireles, propunha a reconfiguração de um retrato, feito de ambiguidades, dos líderes da inconfidência – que, antes de chegarem à ação, acabaram sufocados. Esse retrato se relaciona, não à toa, ao quadro do país naqueles anos, em particular às instabilidades da consciência política e do engajamento no contexto da modernização conservadora, sob o regime militar.

***Os inconfidentes*: uma apresentação do filme em suas sequências**

5.1 De TRÁS pra frente

Se em *O padre e a moça* os créditos iniciais se dão sobre imagens de pedra, em *Os inconfidentes*, Joaquim Pedro de Andrade usa a carne: sua imagem ensanguentada sendo partida alude ao esquartejamento de Tiradentes após o enforcamento. E não só: é como se o corpo de Tiradentes, por sua vez, encarnasse a história, aquilo que é possível fazer com ela quando não a investigamos, quando não a questionamos em suas nuances – ela se presta a um alto grau de violência e, conseqüentemente, à repetição. O filme, que começa sangrando (e exposto à putrefação, como indicam as moscas que pousam sobre a carne no plano fechado), também termina sangrando depois que o passado “emborça” no presente: Tiradentes cai na forca alta e a câmera troca de eixo; o pulo do homem e a troca de lugar no espaço ocupado pela objetiva revelam a plateia que aplaude à execução – e que segue aplaudindo ainda, tantos anos depois. Enforcamento e filme transformam-se em espetáculo com os aplausos. Personagem histórico e espectadores modernos, vestidos com as roupas daqueles anos em que o filme era rodado, encontram-se depois do pulo, momento síntese do filme.

Pelo plano da carne ensanguentada repleta de moscas que abre o filme, podemos pensar na figura de Tiradentes como uma imagem que será muitas vezes usada por diversos setores do poder (inclusive por monarquistas, como aponta o historiador José Murilo de Carvalho em *A formação das almas*). Assim, sobre seu corpo mutilado, muitos orbitarão: a imagem de Tiradentes moldada e apropriada por movimentos ideológicos de matizes muito variados, sempre no papel de herói, está ali, de algum modo, metonimizada. Além disso, a carne esquartejada que abre o filme indicia, além da violência desmedida daqueles eventos,¹⁴² um modo de operação da narrativa que se dará aos pedaços, em que as muitas versões da história entrarão em contato, mostrando-a como um campo de disputa de sentidos.

¹⁴² Essa violência na representação dos episódios da Inconfidência apareceu no campo das artes visuais com Cildo Meireles e Artur Barrio. Em abril de 1970, em Belo Horizonte, para os festejos da Semana da Inconfidência, eles participam do evento Do Corpo à Terra. Cildo Meireles apresentou a obra *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, em que dez galinhas amarradas a um poste foram queimadas vivas. Artur Barrio distribuiu, no centro da cidade, trouxas ensanguentadas que continham pedaços de carne e ossos. A polícia e os bombeiros chegaram a ser acionados para recolher os despojos sangrentos. (Cf. MELENDI, 2017, p. 123)

Em *A formação das almas*, Carvalho fala da importância da imagem do alferes, já que conciliatória, para a constituição do mito de origem da República, que precisava de um herói para se estabelecer. Não há regime que não promova o culto a seus “heróis” e a falta de envolvimento real do povo na implantação da República, como bem sintetizou Machado de Assis em *Esau e Jacó*, levaria à tentativa de uma compensação simbólica – que não encontrara eco nos participantes do 15 de novembro, cuja densidade histórica fora pequena (teria havido apenas uma passeata militar). “Era pequeno o número de republicanos convictos, foi quase nula a participação popular, e os eventos se deram na escorregadia fronteira entre o heroico e o cômico” (CARVALHO, 1990, p. 57). Desta maneira, seria com Tiradentes – ao redor do qual houve uma batalha historiográfica intensa – que a busca por uma imagem teria êxito.

A literatura começou a se ocupar da imagem do alferes antes da historiografia, pontua Carvalho (1990, p. 60). Na década de 1840, *As Liras* de Gonzaga são publicadas. Em 1867, Bernardo Guimarães escreve o conto “A cabeça de Tiradentes” e Castro Alves, entre 1866 e 1867, escreve a peça *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, representada pela primeira vez no mesmo ano em que sai o conto de Bernardo Guimarães. Ainda que Gonzaga esteja no título do texto dramático e nele ocupe um primeiro plano na liderança do movimento, na peça a idealização ao redor da figura de Tiradentes e sua comparação com Cristo aparece no poema que a finaliza, declamado pela personagem Maria:

Ei-lo, o gigante da praça,
O Cristo da multidão!
É Tiradentes quem passa...
Deixem passar o Titão.
(ALVES, 1956, p. 579-661)

Não à toa, a imagem de Tiradentes seria também explorada nas comemorações do sesquicentenário¹⁴³ – em que eram “celebrados”, igualmente, os oito anos de golpe no país,

¹⁴³ Em 1965, Castello Branco escolhe Tiradentes como o “patrono da nação brasileira” – em 9 de dezembro de 1965, a lei n. 4.897 determina, por exemplo, em seu art. 2º, que “as Forças Armadas, os estabelecimentos de

em 1972. A imagem do alferes interessava àquele poder: um ano após o golpe civil-militar, Castello Branco editou um decreto no qual nomeou Tiradentes como “patrono cívico” do país. A necessidade de unir a sociedade em torno do objetivo de consolidar o golpe passava pela imagem do *sacrifício* e do *civismo*, que a imagem do alferes parecia traduzir exemplarmente.

A interpretação da Inconfidência como movimento abolicionista, além de libertador e republicano, ligava Tiradentes às três principais transformações por que passara o país: Independência, Abolição, República. Da trindade cívica dos positivistas, Tiradentes era o único a poder resumir e representar os três momentos. Podia ser aceito pelos monarquistas, desde que não se excluísse Pedro I; pelos abolicionistas (republicanos ou monarquistas); e pelos republicanos. (CARVALHO, 1990, p. 70)

Antes, no entanto, de nos determos na imagem de Tiradentes – e em tudo o que ela *arrasta* do ano em que foi filmado *Os inconfidentes* para dentro do filme, sobretudo na cena final do enforcamento (em que o alferes é empurrado para a morte e os tempos se encontram em um mesmo plano), façamos o percurso da narrativa em suas sequências.

Logo após a abertura silenciosa com carne ensanguentada, sobre a qual pousam moscas (como dissemos, podemos pensar nessas moscas sobre o corpo destruído como os vários setores do poder que se apropriaram da imagem de Tiradentes ao longo dos anos), há um plano próximo de Cláudio Manuel da Costa (interpretado por Fernando Torres) enforcando-se na prisão. Os planos próximos e os espaços fechados, como veremos, serão uma tônica do filme, diferentemente de *O padre e a moça*. São em menor número os planos abertos e as externas: é como se o espaço fosse ceifado, tanto pela câmera, quanto pelas grades e janelas fechadas. Não há horizonte.

Talvez muitas das escolhas possam ter vindo como uma alternativa à dificuldade de filmar em Ouro Preto já modernizada – mas os planos, ao confinarem as personagens no quadro, reforçam não apenas o caráter secreto do que se armava entre eles, como também, nos parece, uma falta de perspectiva real entre aqueles homens, de vidas apartadas da

ensino, as repartições públicas e de economia mista, as sociedades anônimas de que o Poder Público for acionista e as empresas concessionárias de serviço público” deveriam homenagear o patrono da nação com a inauguração de seu retrato no 21 de abril de 1966 e, a partir de então, as homenagens deveriam ser anualmente programadas. A imagem sugerida era a de um quadro de Tiradentes a caminho da forca.

realidade da cidade de Vila Rica – majoritariamente negra e analfabeta. Em *O Tiradentes*, o historiador Lucas Figueiredo descreve a população da cidade:

Não era difícil notar que Vila Rica era um pedaço da África nas Américas: 80% da população da capitania era formada por negros e pardos. E, entre os negros e pardos, três quintos eram escravos. Os homens brancos eram apenas 10% dos habitantes, minoria que compunha de forma exclusiva a elite local. (FIGUEIREDO, 2018, p. 35)

Esse início de filme apresenta o fim de cada um dos inconfidentes, dissolvendo a cronologia dos fatos: depois do suicídio de Cláudio Manuel da Costa na prisão, o próximo plano é o da morte de Inácio José de Alvarenga Peixoto (Paulo César Pereio) na prisão. Dentro dela, a fotografia é escura; “Brasileiro rico perdeu única coisa que lhe restava”, é a fala de um guarda branco dentro da cela apertada. Outro guarda, negro, se dirige a um escravo deitado no canto do quadro, à sombra: “Levanta. Trabalho pra ti”. Nesse plano, é apresentada uma composição do quadro que se repetirá muitas vezes ao longo do filme – os escravos negros, na maioria das vezes em que aparecem em cena, estão bordas. Também não há imagens de povo, o que acentua ainda mais essa sensação de apartamento daquelas figuras do resto da cidade. É como se aqueles intelectuais vivessem de fato em um mundo impenetrável dentro da cidade de Vila Rica, do qual raramente punham a cabeça para fora para olhar.

Algo espectrais, as figuras do povo aparecem como um aspecto fantasmático da narrativa também no filme anterior de Joaquim Pedro de Andrade, *O padre e a moça*, no qual, como já apontamos, a figuração local está sempre nas quinas do quadro. Em ambos os filmes, ainda que se situem nos cantos, essas figuras assombram a cena, parecendo contar com a mesma força uma história paralela àquela que se constrói no centro do quadro. Em *O padre e a moça* essas figuras, ao fim do filme, serão aquelas que precipitarão o destino dos protagonistas; em *Os inconfidentes*, a ausência delas na dinâmica da conjuração teria sido seu fracasso – essa é uma hipótese que o filme levanta na reconstrução do caminho da conjuração e suas personagens, sempre apartadas do entorno. Há também aqui algo de “estranho familiar” na imagem do povo aparentemente esquecido nas bordas: ela evoca o que

se deseja esquecer, o que se desconhece, mas que está profundamente emaranhado na história.

O último dos inconfidentes de que o filme apresenta o destino nesse seu início é Tomás Antônio Gonzaga (Luis Linhares). O poeta está em uma praia, supostamente em Moçambique, no degredo. Gonzaga corre; parece tentar fugir, escapar de algo. Uma mulher tenta contê-lo e ele a empurra. Um menino, então, joga areia em seu rosto e a mulher repreende a criança: “Não faça isso, meu filho! Ele é seu pai!”. (Nessa sequência, uma das poucas externas, mulher e menino vestem-se com roupas coloridas, bufantes; Gonzaga usa um camisolão branco, composição que lhe confere um ar abobalhado). Há então um corte para um plano próximo de Gonzaga; ele ouve a repreensão da mulher à criança e reage a ela; parece que vai desmaiar. Desnortado, ele se volta em direção ao mar – é quando começam os primeiros acordes de *Aquarela do Brasil*. O oceano que o separa do Brasil é intransponível. Nessa cena, sua figura parece sintetizar o intelectual e poeta exilado olhando para trás, para o que deixou e não pode mais enxergar: o Brasil abandonado e mal compreendido é uma realidade distante, mas que ainda o atinge.

A música avança, tema do filme, sobre imagens da paisagem de Ouro Preto. Os títulos dos créditos sobre as imagens têm letras vermelhas, cor que abre o filme e que aparece pontuando as figuras de poder nos figurinos – como veremos adiante. (*Aquarela do Brasil* voltará novamente, mas apenas no fim de *Os inconfidentes*, parecendo comentar ironicamente violência da cena do enforcamento, que une passado e presente, em seu tom vibrante, grandiloquente). Nesse início de filme ainda, é preciso pontuar, a letra da música famosa inicia-se não do início, mas do verso “Deixa cantar de novo o trovador / À merencória luz da lua / Toda a canção do seu amor...”. (Esses versos se dão justamente sobre a cartela que diz que os diálogos do filme foram feitos a partir dos *Autos da Devassa* e de versos de Claudio Manuel da Costa, de Tomás Antônio Gonzaga, de Alvarenga Peixoto e de Cecília Meireles). Seria essa entrada da canção, justamente nesse verso e sobre essa cartela, uma espécie de comentário a dizer que agora é o filme que cantará sua versão dessa história tantas vezes contada – reconfigurando alguns dos materiais que se debruçaram sobre ela? Pode ser. Há também um *revés* desse cantar: falar, declamar, discutir é tudo o que esses homens sabem

fazer, mas há muito pouca ação concreta em suas palavras. Sendo o filme centrado nas figuras desarticuladas dos inconfidentes, em que se constrói a crítica ao despreparo desses homens, esse canto é pura inação, sobrevoos dos problemas reais do país.

Há uma luta ideológica que atinge os conceitos e a representação da História, sobretudo em períodos ditatoriais, em que o debate de ideias é solapado. *Os inconfidentes* é feito sobre uma linguagem que se mostra como construção, manipulando esses materiais às nossas vistas – lembrando-nos para a existência deles na narrativa, já que, por exemplo, os versos dos diálogos são inequivocamente declamados. Ou seja, o filme se coloca nessa luta, expondo-a – ainda que para isso tenha tido que se transvestir de filme histórico (o que ele é, mas não apenas). Afinal, como afirma Jean-Claude Bernardet,

Tem uma significação política o fato de *Os inconfidentes* aparecerem em 1972, ano do sesquicentenário, apresentando uma história que nada tem de pomposa, num período em que o Ministro da Educação exortava os cineastas a produzirem filmes históricos que, obviamente, deviam servir aos propósitos ideológicos do governo, ano em que é lançado *Independência ou morte*, que o governo reconhece como uma interpretação válida da história. (BERNARDET, 1982, p. 81)

A significação política mais contundente do filme, nos parece, é dizer ao *presente*, momento da história do país em que o poder se concentrava entre os militares e os direitos civis eram continuamente atacados. Passado e presente, pois, mostram-se como pertencentes ao mesmo universo em *Os inconfidentes*, não apartados um do outro, ou homogeneizados. E isso se faz por meio da cronologia quebrada da narrativa; naquilo que as falas, sempre literárias, dizem para além da dimensão dramática, ao modo de comentários sobre a cena; na quebra do espaço ficcional, com os atores se dirigindo ao público. Esses expedientes criam “fissuras” na narrativa, que permitem que o presente a invada. Dessa ponte que se cria entre tempos aparentemente distintos, a propósito, Bernardet reflete sobre a imagem do suicídio de Cláudio Manoel da Costa, que abre o filme (fato não comprovado), relacionando-o ao assassinato do jornalista Wladimir Herzog na prisão. “Se tivesse realizado o filme após a morte de Wladimir Herzog, certamente Joaquim teria dado outro tratamento ao caso” (BERNARDET, 1982, p. 82), o crítico de cinema especula, pontuando que fatos e

preocupações atuais podem orientar o trabalho do cineasta na interpretação dos fatos históricos.

5.2 Uma apresentação dos inconfidentes

Passados os créditos de abertura, a primeira sequência é na casa de Alvarenga: a cena começa com um escravo que dá aulas de piano à filha do senhor. Ela toca muito mal; ele a repreende: “Parece certo, não é? Pois está tudo errado”, o escravo diz. Essa fala, aparentemente simples, revela mais do que diz sua dimensão dramática – parece ser mais um dos comentários que o filme faz sobre si mesmo e a matéria que enfoca (assim como fizera o recorte específico de *Aquarela do Brasil* nos créditos iniciais). Posta assim no início do filme e na boca de um escravo, referindo-se também à ideia de filme histórico com a qual *Os inconfidentes* brinca,¹⁴⁴ ela diz muito sobre essa dimensão crítica e aparentemente oculta da narrativa, correndo sob ela, comentando-a. Esse é um recurso que se repete em *Os inconfidentes*: falas de personagens que podem ser lidas como comentários à ação dramática, pondo em contato tempos diferentes – um de Vila Rica, outro da então Ouro Preto, à luz dos acontecimentos daquelas décadas de repressão (a expressão mais evidente desse choque de temporalidades se dá no final do filme, na cena a que já nos referimos, do enforcamento de Tiradentes). Esse recurso – espécie de palimpsesto criado pela cena, que revela mais de uma camada temporal – também aparece em *Guerra conjugal*, como veremos no capítulo dedicado a este filme.

A menina, filha de Alvarenga, erra novamente a música sofrível ao piano e o escravo dá um tabefe nas costas de suas mãos; por consequência, sua mãe, Bárbara Heliodora Guilhermina da Silveira, aparece. “Ele me bateu”, a menina diz. Vestida de vermelho, Bárbara Heliodora caminha solene em direção ao escravo; a câmera a enquadra em plano médio, até abarcar ambos (ele de costas para a câmera, a cabeça baixa). “E como te atreves?”, ela pergunta. “Ela assim não se adianta, dona Bárbara. Sem um pouco de civilidade”. A

¹⁴⁴ E brincou tão bem que o filme foi exibido também na televisão, pela Rede Globo, em comemoração do Sesquicentenário da Independência (cf. Documentário *Histórias cruzadas*, de Alice Andrade, 2008).

resposta de Bárbara parece dar a medida do olhar do filme para o tema que enfoca: “Tem de tratar a minha filha como um escravo trata uma princesa. A princesa do Brasil, que é o que ela será. Ninguém nesse continente pode disputar a antiguidade de nossa nobreza de paulistas. Eu sou uma Bueno. Eu sou Silveira. E essa casa que sempre foi das primeiras, será a primeira quando o Brasil for dos brasileiros. Agora sai daqui. Vai pensar no perigo de ser ignorante”. Quem são os brasileiros e de quem é esse país, afinal?

Essa é a fala da mulher de um dos inconfidentes, com quem partilhava os desejos de um país liberto. Ela mostra um pouco do horizonte de expectativas dessa elite incomodada com o peso da monarquia, mas que poderia se comportar como ela. O filme parece pontuar, de saída, a miopia daquele grupo que queria uma independência restrita, que recolocava a opressão em novos termos.

O escravo sai. Passa por Alvarenga, que olha a esposa, devotado. “Bárbara bela. Serás rainha”; ele se aproxima da mulher. A filha entra em quadro, ele se dirige à menina: “serás princesa”. Esse é o primeiro discurso de um inconfidente em cena, cujo fim já conhecemos e que revela seu um total descolamento da realidade local.

Há em seguida uma alternância de planos de Cláudio Manuel da Costa sozinho, recitando versos nos montes, e de Gonzaga acompanhado de sua musa, Marília (Teté Medina). Ele também lhe recita versos. Enquanto Cláudio, em ambiente externo (mas em plano próximo, fechado em seu rosto), dirige-se sério à câmera, a cena entre Gonzaga e Marília tem algo de ridículo, de irônico: eles vestem roupas verde e amarelas, Gonzaga recita os versos de modo excessivamente galante, afetado, mas não se comunica bem com sua amada (é como se ele recitasse os versos para si e não para ela). Gonzaga diz um verso, “ façamos desse feno um breve leito”; ela estranha, “feno?”. O poeta desvia o olhar, contrariado pela interrupção e retorna: “e façamos desse feno um breve leito...”. Marília se distrai, olha para a flor no decote e Gonzaga segue falando, para si mesmo e sua própria poesia.

O próximo plano, mais uma vez bastante fechado, mostra uma escrava deitada. Ela então se levanta com o barulho de alguém abrindo a porta do quarto. É Gonzaga (falando como Critilo, personagem de *Cartas chilenas*) que entra na casa de Cláudio (que lhe responde

como Doroteu) para acordá-lo, chamando-lhe para tomar conhecimento do andamento dos planos da conjuração. “Amigo Doroteu, prezado amigo! Abre os olhos!”.

Enquanto isso, a escrava se levanta como se não estivesse ali, nua; ela atravessa o quadro, veste-se no canto da cena, ao fundo: ela ata uma saia ao redor da cintura. Os poetas seguem conversando – sempre por meio de versos – como se ela não estivesse lá. Os diálogos como Critilo e Doroteu, bem como a presença da escrava tão exposta e tão invisível, reforçam a suspensão dessas duas figuras da realidade.

Na sequência, Alvarenga também aparece na casa de Cláudio; ele se dirige a eles num tom debochado (todo o tom da interpretação nesse filme, sobretudo dos inconfidentes, é bastante irônica). Gonzaga toma seu café; Cláudio se junta a eles – os três conversarão sobre como seria uma nova bandeira caso os planos de libertação dessem certo – não há pragmatismo, nenhuma relação desses intelectuais com a realidade. Eles se deixarão levar por conjecturas ao redor de uma bandeira que não poderá existir senão, naquele momento, em suas imaginações.

A escrava passa ao fundo da cena com uma chaleira e os serve; faz o café enquanto Gonzaga segue em versos a conversa com Alvarenga e Cláudio (que a acaricia como se ela fosse um móvel, uma estátua, talvez, no meio da sala). Ela estará sempre lá, calada, orbitando a conversa como se não fosse alguém. Eles comem, conversam, até que Gonzaga diz: “Deixa os versos e vamos ao fato”. E o fato, como dissemos, é uma reflexão sobre o nada, sobre o que eles ainda não tem ou sobre a periferia daquilo que eles imaginam que terão sem dificuldades: “Pois bem. Reunião na casa do Tenente coronel Francisco de Paula”, diz Alvarenga. “Discutimos a bandeira. Tiradentes queria um triângulo simbolizando a santíssima trindade”. Cláudio ri. “Mas minha proposta venceu: um índio quebrando grilhões”. Gonzaga pede para que ele tenha “cuidado com essa bandeira”, fechando uma janela.

Na conversa entre os três há a primeira menção a Tiradentes, em tom de galhofa. Toda a longa sequência dita entre versos e resvalando na bandeira reforça, como dissemos, o apartamento dos inconfidentes da realidade local. Com uma população majoritariamente analfabeta e a dificuldade da vinda de livros para a colônia, como afirma o historiador Lucas

Figueiredo no livro *O Tiradentes*, aqueles homens que se moviam com bastante desenvoltura entre referências literárias eram claramente uma minoria bastante privilegiada.

Na Vila Rica do final dos Setecentos, não era tarefa banal encontrar alguém que pudesse escrever qualquer coisa além do próprio nome ou, mais difícil ainda, que fosse capaz de ler. O analfabetismo grassava na comarca, o que, diga-se de passagem, não era diferente do restante de Minas Gerais e nas demais capitânicas do Brasil. No entanto, muito em razão das oportunidades econômicas criadas pela corrida do ouro, havia exceções, e elas faziam de Vila Rica um lugar especial. Uma pequena – porém brilhante – porção de intelectuais tinha trazido o mundo para a vila. Eram homens que entre si conversavam em profundidade sobre filosofia e poesia e que escreviam sonetos, élogos, canções e cantatas, às vezes em italiano perfeito. Mesmo vivendo em uma colônia onde era proibido imprimir livros ou editar jornais, e onde um livro importado custava o mesmo que duas ovelhas, esses intelectuais possuíam fartas bibliotecas, algumas com dezenas ou mesmo centenas de livros, que abarcavam as mais diversas áreas do saber (literatura, direito, teologia, ciência, artes, poesia etc.). (FIGUEIREDO, 2018, p. 35-6)

“Que tal um versinho de Virgílio?” segue dizendo Alvarenga sobre a bandeira imaginária. “*Libertas quæ sera tamen*. Liberdade ainda que seja tarde”. “Lindo”, diz Gonzaga, “não acha lindo?”, ele segue, olhando para Cláudio. Enquanto isso a escrava segue servindo aos três, calada. Mais uma vez, antes do fim da sequência, Tiradentes será mencionado como um homem que “ainda pode nos fazer muito mal” – são as palavras de Cláudio.

5.3 Suspeitas e traição de Silvério dos Reis

A primeira aparição de Tiradentes (José Wilker) se dá aos quase quinze minutos de filme, em um plano próximo, andando pela cidade. O enquadramento aos poucos vai abrindo, enquanto ele caminha. Ele fala alto a tropeiros, que se deslocam com suas carroças ao fundo no quadro e mal o escutam, ocupados que estão com suas funções: “os filhos dessa terra são tão estúpidos que eles mesmos carregam o peso do que lhes roubam” diz, de modo inconsequente, o alferes.

A primeira cena em que vemos Tiradentes no filme também mostra um comportamento apartado do povo – ainda que, ao contrário dos demais inconfidentes, ele apareça em relação àquelas pessoas, falando de algum modo com elas na rua (os demais estão quase sempre em suas casas, em ambientes privados). Tiradentes fala sobre opressão e liberdade a quem queira ouvir, como se o que faltasse àquelas pessoas exploradas caminhando na rua fosse “consciência”; como se lhes faltasse apenas agir contra a coroa. Diferentemente dos demais inconfidentes, ele é menos discreto e certamente não tão sofisticado – há uma diferença de tratamento entre ele e os demais, afinal, eles têm origens diferentes. O alfares é uma figura mais popular, ainda que igualmente problematizada, pelo menos no primeiro terço do filme.

O primeiro diálogo que Tiradentes estabelecerá será com Joaquim Silvério dos Reis (Wilson Grey), aquele que o trairá. Os outros inconfidentes, falando do alfares, sempre o fazem com tom de desprezo, indicando que não havia propriamente uma integração entre aquelas figuras.

Há um olhar corrente a *Os inconfidentes*, que aparece em Gilda de Mello e Souza no artigo “Os inconfidentes” (cf. SOUZA, 1973, p. 231), no livro *A ditadura em tempos de milagre*, de Janaina Martins Cordeiro (cf. CORDEIRO, 2015, p. 274-5) e na biografia de Joaquim Pedro de Andrade por Ivana Bentes (cf. BENTES, 1996, p. 110), que afirma que a figura de Tiradentes é a única que permanece *intocada* entre os inconfidentes. Problematizemos essa afirmação. Ainda que ao fim do filme Tiradentes se dispa diante do carrasco negro e beije seus pés e mãos, reforçando sua aproximação com Cristo (aspecto de sua história¹⁴⁵ que recorre em suas muitas representações e que “neutraliza” sua figura rebelde), não consideramos que o filme o poupe inteiramente, mantendo sua imagem

¹⁴⁵ Segundo José Murilo de Carvalho em *A formação das almas*, Joaquim Norberto de Souza Silva, no livro *História da conjuração mineira* (livro que marca, em 1873, a construção do mito de Tiradentes) fala sobre transformações – provavelmente verdadeiras do ponto de vista histórico – que teriam operado na personalidade e no comportamento do alferes por conta do prolongado período de reclusão, dos muitos interrogatórios e da ação dos frades franciscanos: “Seu ardor patriótico teria sido substituído pelo fervor religioso (...). Tiradentes, segundo Norberto, tinha escolhido morrer com o credo nos lábios em vez de o fazer com o brado da revolta – viva a liberdade! – que explodira do peito dos mártires pernambucanos de 1817 e 1824. Norberto resumiu assim as razões de seu desapontamento: ‘Prenderam um patriota; executaram um frade’”. (CARVALHO, 1990, p. 63) Ainda que os republicanos tivessem protestado diante dessa representação do alferes (e de que Tiradentes tivesse beijado as mãos e os pés do carrasco como Cristo), essa imagem permaneceu. Providencialmente, ela neutralizava a figura do rebelde, de modo que seu culto pôde ocorrer nos mais diferentes âmbitos do poder.

intocada – pelo menos no primeiro terço da narrativa, há sobre ele um olhar igualmente crítico.

Sua primeira aparição mostra-o não como um homem de ação, pelo contrário – ele é descuidado, falastrão e não consegue olhar de fato para aqueles homens que caminham com suas mulas. Mas o mais importante é que Tiradentes (e isso é enfatizado no filme) tem escravos e se comporta como se não visse as contradições locais – afinal, não é bem por estupidez que os “filhos dessa terra carregam o peso que lhes roubam”. Esse foi o primeiro filme em que o fato de Tiradentes ter escravos é mencionado.

De fato, sua figura é muito menos criticada que a dos demais – Tiradentes não era um intelectual como os outros. Ele mantém até o fim sua convicção do que estava fazendo e, na situação limite da submissão aos interrogatórios, é o único que mantém-se de pé (literalmente – na cena em que recebem a sentença, como veremos adiante, ele é o único que não se ajoelha ou perde a cabeça). Na narrativa, ele toma a responsabilidade do levante para si, sendo abandonado pelos demais: depois da delação de Silvério, o alferes assume a liderança da conjuração, isentando os outros conjurados e caminhando só para a forca – isso marca, de fato, uma diferença de tratamento entre Tiradentes e os demais inconfidentes. O início do filme, no entanto, não deixa de aprontar para contradições das quais também Tiradentes não escapa.

Segundo Alcides Freire Ramos, sua figura em *Os inconfidentes* é menos a de um herói intocado do que a de um herói que fracassa, que precisa por isso mesmo ser deglutida, assimilada – olhar mais próximo daquele que vemos no filme.

Com efeito, ele é um militante combativo, mas sucesso em sua empreitada junto às camadas sociais oprimidas. Luta em nome de interesses coletivos/populares e, ao mesmo tempo, é profundamente marcado pelos valores das camadas dominantes. Apesar do empenho, participa de um movimento apoiado em frágeis bases militares. E, sobretudo, embora tenha sido movido pelas ideias trazidas do exterior por um representante do segmento dos intelectuais, não encontra nesses homens de letras, que militam ao seu lado, uma segura direção política. (RAMOS, 2002, p. 265)

O que ocorre com a figura de Tiradentes em *Os inconfidentes* é que o processo que o leva a se tornar um mito, ou um herói, se dá menos por suas ações do que pelo que fazem

dele – o fato de ter sido abandonado, de ter tido uma pena tão severa. Talvez por isso justamente sua figura tenha interessado tanto ao poder. Quando cai na forca e a câmera revela o grupo de escolares, os anos 1970, aplaudindo sua morte, há uma imagem ambígua que se cria, na qual podemos pensar que a figura de Tiradentes segue sendo explorada, pois usada pela história pelos mais diferentes tipos de poder. Jean-Claude Bernardet desenvolve esse olhar sobre a figura do alferes no filme no artigo “O caso Tiradentes, nota”:

Apesar de Tiradentes aparecer indiscutivelmente como o polo positivo, enquanto os outros são o negativo, Joaquim Pedro mostra-se constantemente distante do herói. [...] por mais distante que Joaquim Pedro se mantenha do herói, por menos que Tiradentes apareça no filme, ele se heroifica em “negativo”, isto é, não tanto pelo que ele faz, mas é por oposição ao comportamento deletério dos intelectuais que Tiradentes ganha a sua positividade. E esta atinge a dimensão heroica pelo veredito e pelo castigo que não atinge os outros. (BERNARDET, 1982, p. 77)

Ainda que reste como um herói da Inconfidência – e o filme mantém esse lugar para ele –, esse herói parece ter uma trajetória final próxima da de *Macunaíma*, filme anterior de Joaquim Pedro de Andrade. Nele, o “anti-herói de nossa gente” é devorado por Uirapuru, nada mais sendo, afinal, do que um “brasileiro devorado pelo Brasil” (essa é a frase síntese do cineasta para *Macunaíma* – a história de um brasileiro comido pelo Brasil). Nesse filme, sua morte se dá ao som de Villa-Lobos (“Desfile dos heróis do Brasil”), comentário irônico que, segundo a pesquisadora Meire Oliveira, “enterraria também a ideia de antropofagia festiva, problematizada pelo modernismo brasileiro, em que o povo, já sem nenhum caráter definido, é só espelho de um país arcaico e moderno (...)”¹⁴⁶ (2018, p. 4).

Tiradentes, também devorado pelo país e transformado em herói cívico de nossa gente, em *Os inconfidentes* é mutilado ao som festivo de *Aquarela do Brasil*, em uma sequência na qual pelo menos dois tempos são postos lado a lado, revelando o que de arcaico se soterrava, a qualquer preço, diante do projeto de modernização.

A sequência de Tiradentes com Silvério no filme mostra como o alferes fora ingênuo, despreparado para a ação. Enquanto os tropeiros seguem caminhando ao fundo do quadro,

¹⁴⁶ O texto da pesquisadora Meire Oliveira, “Joaquim Pedro de Andrade e o cinema de nossa gente” está no catálogo de filmes do Instituto Moreira Salles de setembro de 2018, ocasião em que houve uma mostra que exibiu seus filmes em 35mm.

Tiradentes ainda grita: “pobre não deve sonhar!”. Parte de seu despreparo relaciona-se a essa sua imagem gritando pela cidade, sem ter propriamente uma relação com ela. Quando finalmente cruza com Silvério, ele lhe conta, sem reservas, que está preparando um plano e que vai ao Rio de Janeiro.

A próxima sequência já mostra a delação: Silvério vai até o Visconde de Barbacena (Fábio Sabag) e conta tudo o que sabe. A cena é claramente debochada, cômica: no imenso salão, o Visconde toma banho numa banheira no centro da sala. Ele pede para que Silvério entre na banheira com ele. Silvério obedece; ele o ensaboa enquanto delata todo mundo. Depois, é o Visconde que o ensaboa, ordenando que ele passe a seguir Tiradentes. É notável o fato de que a cenografia nesse filme se limite quase que exclusivamente à arquitetura das casas, revelando uma dimensão do presente no filme. Isso também gera um distanciamento no espectador, pois cria-se um estranhamento em cena: em geral, não há móveis ou adereços que componham os espaços. O filme não cria uma composição de estética realista – os figurinos, com suas cores gritantes e cortes bufantes, exagerados, também compõem um espaço em que a ficção parece estar sempre se impondo como tal.

A próxima sequência é uma reunião na casa de Cláudio Manoel da Costa. Eles suspeitam da denúncia e deixam combinado que negarão tudo em caso de prisão. Mais uma vez a cena é construída em ambiente fechado, janelas e portas fechadas; a cenografia limita-se a uma mesa, um banco. Estão todos reunidos ali: Cláudio, Alvarenga, Gonzaga, Álvares Maciel (Carlos Gregório), Alvarenga Peixoto, Coronel Francisco de Paula, Padre Toledo (Nelson Dantas) – menos Tiradentes.

A cena é construída em grandes plano-sequências, em geral com pouco mais de um minuto de duração, em *mise-en-scènes* que encurralam as personagens caminhando pela casa. A câmera executa poucos movimentos; os inconfidentes se movimentam mais do que ela pelo espaço. A sala da casa, no entanto, não é ampla e o modo como os enquadramentos são construídos faz com que aquelas figuras estejam sempre um pouco acossadas, enjauladas pelas quinas de paredes, portas. A ideia de cárcere perpassa todo o filme, mesmo nas cenas em que eles ainda não estão na prisão.

Toda essa conversa ansiosa e preocupada na casa de Cláudio Manoel da Costa, na qual os inconfidentes temem o fracasso de seus planos, é, pois, realizada por meio de longos planos-sequência em que a câmera está sempre um pouco enviesada, propondo enquadramentos propositalmente estranhos e marcando a presença da mesa imensa de madeira no espaço e entre eles – o que acentua a perturbação na movimentação daquelas figuras no espaço da casa tornado exíguo.

A conversa entre eles, mais uma vez – essa é uma tônica do filme – revela um despreparo daqueles homens diante de seus planos: a preocupação com detalhes desimportantes (como a precisão no uso de certas palavras, como quando Alvarenga pergunta a Maciel se o Visconde achava que ele “assustado” ou “espantado”, dizem do esvaziamento das palavras, desvinculadas que eram da ação); a falta de vigor entre eles (Gonzaga pede para se deitar; passa mal quando ouve o Visconde possa querer exterminá-lo); a culpabilização de Tiradentes; as hipóteses todas levantadas e que giram em falso, sem muita âncora na realidade (não à toa, ao fim dessa sequência Alvarenga dirá a Padre Toledo, ingenuamente: “mas quem vai nos prender, padre? Nós é que vamos prender os outros!”).

A seguir, a cena é entre Gonzaga e o Visconde – o primeiro tenta convencer o segundo a cobrar a derrama de uma só vez, parte do plano dos inconfidentes: contar com a indignação do povo diante da cobrança total. Mais uma vez aqui a direção escolhe um único plano sequência, frontal. A câmera vai se afastando, caminhando para trás e atores andam em sua direção; a cena é em um espaço fechado, não há mais ninguém na sala – que também não conta com móveis ou adereços. Os atores caminham pela sala imensa em linha reta e a câmera os captura de frente, marcando o dado da encenação – o plano de lá em que eles atuam de frente, revelando-nos pequenas reações no desenrolar da conversa; o plano de cá, de onde os assistimos como se estivéssemos na plateia. As roupas coloridas (o Visconde de vermelho – sempre uma peça vermelha nas figuras de poder; Gonzaga de verde); o isolamento daquelas duas figuras em cena; tudo tem algo de “teatral”.

Ao longo do filme, devemos pontuar, ainda que haja essa construção (o lado de lá, da ficção; o lado de cá, do espectador), somos convocados pelo olhar dos atores a entrar, muitas vezes, subitamente em cena. Essas são espécies de quebras diegéticas propostas pela

encenação que nos implica na narrativa de alguma maneira. Experimentamos alguma participação no interior da história que é, em uma primeira camada, construída a partir de uma proposição de distanciamento ao espectador (como a interpretação muitas vezes afetada, parecendo sempre comentar o que se diz; a decupagem que propõe menos uma dinâmica de plano contra plano do que a captura dos atores como se eles estivessem em um palco; a cenografia parca; os figurinos exageradamente coloridos de Anísio Medeiros – mesmo figurinista de *Macunaíma*). Somos convidados a nos afastar e a entrar subitamente na história, experimentando um lá e cá que é um movimento do filme também em relação ao tempo em que era filmado – há um lá situado no Brasil colônia e um cá, no Brasil dos anos 1970, que está sempre em jogo. É como se o filme se situasse *entre* um tempo e outro, propondo ao espectador um movimento parecido, “dentro” e “fora” da narrativa.

Em seguida, dá-se o encontro entre Silvério e Tiradentes na casa do alferes, que lhe confia a suspeita de que talvez esteja sendo seguido e diz que pensa em fugir. Mais uma vez, a câmera é parada, frontal: Tiradentes surge por uma porta ao fundo do quadro, em profundidade de campo, e caminha por um corredor escuro até encontrar Silvério, em primeiro plano. Eles conversam no pátio da casa, sob o sol. A câmera seguirá Tiradentes ao fim dessa conversa, que se levantará e dirá que venderá um negro, seguindo-o até o ambiente escuro onde o escravo está deitado (mais uma vez, o fato de Tiradentes ter escravos aparece no filme).

Esta cena que não poupa Tiradentes de uma crítica sobre seu descolamento da realidade local – depois de toda a conversa com Silvério sobre liberdade, a fala de Tiradentes é: “será bem feito que nos tratem como escravos, que nos acoitem como negros, pois podendo podendo viver livres, nós preferimos viver na opressão”. Em seguida, ele diz que venderá um escravo, já que Silvério diz que não pode lhe emprestar dinheiro. Tiradentes pede a Silvério que faça a venda por ele; aquele escravo, segundo o alferes, “já não lhe serve mais”. A câmera segue Tiradentes até a sala escura em que o negro está deitado e resta sobre este, que se veste, obedecendo seu senhor (o alferes lhe diz: “levanta! Vou te vender”). Ouvimos o resto da conversa entre Tiradentes e Silvério morrer à distância, à medida que caminham e se afastam da casa. Em primeiríssimo plano, o negro se veste em silêncio.

Há aqui um movimento da câmera em relação aos escravos a ser notado: eles aparecem, como dissemos, no canto dos quadros, na periferia das cenas; por vezes, entretanto, eles irrompem em primeiríssimo plano, sempre silenciosos, mas nos chamando atenção à suas presenças. Nessa cena há a exposição das contradições que atingiam também Tiradentes, como já pontuamos, indo de encontro à uma construção romantizada ou preservada de sua figura.

Antes que o filme entre nas prisões e interrogatórios, há a sequência na casa de Alvarenga, em que ele conversa com a mulher, Bárbara Heliadora. Mais uma vez, são dois plano-sequências dentro da casa de janelas fechadas. Alvarenga diz que pensa em fugir, já preocupado com o desenrolar dos acontecimentos; ela o dissuade.

A conversa entre eles também se dá em versos retirados do *Romanceiro da Inconfidência* e o tom da interpretação parece, mais uma vez, comentar a dimensão dramática – como a nos lembrar uma certa artificialidade daquelas palavras diante do que acontecia na cidade e uma ingenuidade delas diante do que, em seguida, acontecerá: todos serão presos.

5.4 Prisão, interrogatórios, tortura

À fala solene de Bárbara Heliadora, o plano próximo ao seu rosto (“No fundo da morte saber tudo o que desperdiçaste / E algum breve passante que conhece a tua história / suspira, um pusilânime / Se tu o não fosses / te lembraria os grandes sonhos que tiveste por estes campos / as palavras murmuradas pela varanda / e repetidas nas ceias / quando levantávamos a bandeira / querendo uma luz mais ampla”), há um corte abrupto, seco, para Tiradentes ensanguentado, pulando para trás no quadro, empurrado por seu torturador. Silvério aparece ao fundo, à sombra. Ele caminha para frente, para a luz; reforça a delação no longo plano-sequência em que Tiradentes é interrogado. A tortura de Tiradentes é mais violenta do que os demais; ele aparece mais machucado.

O plano seguinte é o do Coronel na prisão. O interrogador desata suas roupas enquanto ele dá seu depoimento, no plano único, frontal, expediente recorrente no filme –

planos frontais únicos, pouco decupados –, que reforça o aspecto teatral daqueles eventos. Ou seja, há um acento do filme que diz que o filme é uma *versão* da história, um olhar sobre ela. Há, como afirma Bernardet em “O caso Tiradentes, notas”, um comportamento da câmera, sempre sensível ao espectador, que faz com que aquele discurso se revele enquanto tal, postura de Joaquim Pedro de Andrade diante da História e do cinema (*cf.* BERNARDET, 1982, p. 75).

Talvez por isso nos parece estranha a crítica de Gilda de Melo e Souza quando diz que o poeta Tomás Antônio Gonzaga teria sido mal representado no filme.

Ao se desinteressar do comportamento irrepreensível de Gonzaga nos interrogatórios, para louvar apenas a coragem admirável de Tiradentes na tortura, o cinema aderiu, como o teatro já havia feito [Souza refere-se a “Arena conta Tiradentes”, peça de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal], à visão *obreirista* dos acontecimentos. Era uma perspectiva possível, mas extremamente partidária. Não parecia condizer com o temperamento cético e racional de Joaquim Pedro [...] (SOUZA, 1973, p. 231)

Se pensarmos que, sendo (mais) uma versão daqueles acontecimentos históricos, a representação dos inconfidentes se contamina do olhar que filma, feito das implicações de seu tempo – ou seja, há algo em jogo para além da possível fidelidade ao “comportamento irrepreensível de Gonzaga nos interrogatórios”. Há uma crítica que se constrói ao longo de *Os inconfidentes* que salienta a total ausência, por essas figuras intelectualizadas, de um projeto revolucionário, vinculados de algum modo que estavam, afinal, com o poder. A reflexão é mais sobre o lugar do intelectual na ação política do que sobre uma correspondência às histórias de cada uma daquelas figuras. Por meio de uma representação do passado – e das figuras dos inconfidentes – tomados como uma espécie de espelho daqueles anos, Joaquim Pedro de Andrade propõe um pensamento sobre as fragilidades da militância quando apartada do real e suas contradições, ou quando tomada como sacrifício (sobretudo se pensarmos no caso de Tiradentes).

Em uma entrevista para Alice de Andrade,¹⁴⁷ Jean-Claude Bernardet fala da reação ao golpe de 1964 ocorrida entre os cineastas, que acabaria por transformar suas temáticas:

¹⁴⁷ A entrevista está nos extras do DVD de *Os inconfidentes*, pela Filmes do Serro.

eles se voltam para si mesmos e se interrogam sobre seus papéis naquele contexto. Essa reflexão parece atingir seu ápice em *Os inconfidentes*, com Joaquim Pedro propondo uma leitura crítica àqueles homens que tentavam se rebelar ao império português, dirigindo esse olhar ao papel que artistas e intelectuais exerciam naqueles anos.¹⁴⁸ Na entrevista, Bernardet ainda afirma que Joaquim Pedro teria realizado um filme que se dirigia propositalmente, pela linguagem complexa, aos intelectuais. Não era um filme popular.

Essa constatação levaria Zulmira Tavares Ribeiro a se perguntar, naquele ano de 1972, do porquê de *Os inconfidentes* se fechar em uma elite cultural, se fora justamente esse isolamento alvo da crítica do filme às figuras dos inconfidentes (cf. BERNARDET, 1982, p. 76). Bernardet, a partir de Ribeiro, ainda levanta a pergunta: “será que o filme não reproduz o sistema que ele critica, que a relação cineasta-filme/público cinematográfico não seria análoga à relação intelectuais-conjurados/povo?” (BERNARDET, 1982, p. 76). Talvez. No entanto, uma crítica dirigida à própria classe talvez também se fizesse necessária.

Uma declaração de Arnaldo Jabor, pouco tempo depois daquele 1972, para o jornal *Opinião*, usa os termos *nação* e *consciência nacional* com o mesmo tom imperativo que figuras que estavam no poder. “Nós somos a nação” é uma frase que chama atenção em seu depoimento – no qual o cineasta chama para si, “os intelectuais e criadores de cinema”, um lugar de conscientização do país. Há um tom de autoritarismo neste seu depoimento que não está distante de muitas das falas dos inconfidentes no filme.

Comparemos seu depoimento à fala de uma personagem do filme. Arnaldo Jabor, para o *Opinião*, diz: “É fundamental, então, a noção de que o cinema e a cultura brasileira têm que ser preservados, porque nós, os intelectuais e os criadores de cinema, formamos a consciência nacional, nós somos a nação” (*Opinião*, 3/10/1975). Em dado momento do filme, Coronel Francisco de Paula fala aos demais inconfidentes: “se o povo levanta ou não se levanta, isso tem pouca importância. As armas não estão na mão do povo, mas bem guardadas com meu regimento. E como sou eu que comando, as armas na verdade estão nas minhas mãos”. Ambos, em suas falas, se dizem representantes de um poder – de um poder simbólico,

¹⁴⁸ Em 1967, alguns anos antes do filme, no teatro também contou-se a história da Inconfidência usando os materiais-base utilizados para compor o roteiro do filme: *Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, é uma peça em dois atos que teve como base o *Romanceiro da Inconfidência* e os *Autos da Devassa* e que utiliza aquele período colonial para falar do presente.

cultural, de um lado; do poder de fogo, de outro. Ambos, em suas falas, se apartam do “povo”, essa categoria inexata, homogênea a que *Os inconfidentes* nos chama atenção a todo momento na fala dos conjurados – que tentam definir a expressão, “povo brasileiro”, sem compreendê-la.

Interessante pensarmos também nas orientações ao redor da própria criação do Centro Popular de Cultura, em 1962 – e no episódio entre *O padre e a moça* e o CPC (o filme fora criticado duramente por eles, por não representar o povo forte, protagonista, mas nas beiras dos planos). Havia uma confiança cega em uma espécie de missão redentora a que muitos artistas e intelectuais se lançaram, crenes de seus papéis de “arauto da cultura”.

A radicalização que se apoderou do país nesses anos tornou agudo o processo de politização da cultura, iniciado nos anos 1950. A efervescência político-cultural se nutria, sem dúvida, da proximidade da esquerda com o poder, dentro do projeto nacional-popular do presidente João Goulart. A esquerda, sobretudo o Partido Comunista Brasileiro, reivindicava uma noção de povo impregnada de nacionalismo, uma imagem estereotipada do “homem brasileiro”, em torno do qual foram construídos os debates sobre modernização, democratização e identidade nacional. (MELENDI, 2017, p. 126)

A ideia de identidade nacional e de “homem brasileiro” como algo homogêneo – e não destroçado, arruinado sob aquele projeto modernizador – orbitava também boa parte desses intelectuais nessa *imagem* de povo almejada; algo que, nos parece, está no horizonte da crítica que se constrói em *Os inconfidentes*. “O lugar de um protetor, de um mecenas ideológico. Um lugar impossível”, afirma Walter Benjamin em 1934.¹⁴⁹ Ora, esse lugar impossível parece querer ser ocupado, no filme, por aqueles inconfidentes intelectuais e, naqueles anos 1960-70, também por uma porção significativa da esquerda. Nesse sentido, a autocrítica do filme é mordaz: que lugar é esse, tão impossível e tão disputado?

Se um filme histórico interessa ao presente (e é isso que Joaquim Pedro parece reforçar continuamente nesse filme), talvez esse olhar dirigido a si seja um passo importante para que a violência possa ser lida em suas muitas nuances. Em *Cinema e história do Brasil*,

¹⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011a, p. 127.

Jean-Claude Bernardet fala de uma tônica do chamado filme histórico no Brasil, passível de criar tão somente discursos dominantes.

O filme histórico brasileiro – não só reproduz uma filosofia da história e uma estética conservadora dominantes – com as devidas exceções que, o mais das vezes questionam esse sistema sem abalá-lo, porque o filme histórico brasileiro não está sozinho na sociedade: quer pela formação ideológica dos realizadores, quer pelos organismos produtores privados ou estatais, quer pela expectativa de se dirigir a um amplo público, esse gênero cinematográfico acaba sendo embebido de forma acrítica pelos fluídos ideológicos e estéticos que irrigam a maior parte do tecido social brasileiro. Que a história seja um negócio de heróis, a maior parte das pessoas não duvida, e aí está Tiradentes, que não nos deixa mentir: há poucos símbolos que conseguiram impor-se à pirâmide social de alto a baixo. Poucos os símbolos na sociedade brasileira que alcançaram tal estatuto. Além de Tiradentes, a feijoadá, o futebol. A lei não conseguiu. (BERNARDET; RAMOS, 1988, p. 8-9)

Ainda que não tenha atingido um público tão amplo quanto *Macunaíma*, por exemplo, filme anterior de Joaquim Pedro de Andrade (claramente mais popular, que também investiga a ideia de um “ser brasileiro”), *Os Inconfidentes* realiza um movimento importante ao voltar-se para si mesmo e questionar também a “formação ideológica” de seus realizadores (expressão usada por Bernardet). Afinal, sob cada um dos conjurados, havia uma crítica dirigida à classe de intelectuais que não fora capaz de compreender os rumos de um país atingido há oito anos por um golpe.

No primeiro capítulo desse trabalho, mencionamos o episódio dos “8 do Glória”, ocorrido em 1966, quando Joaquim Pedro de Andrade foi preso pela primeira vez (segundo Mário Carneiro, fotógrafo de *O padre e a moça*, esse episódio seria uma das origens de *Os Inconfidentes*). Em 20 de março de 1969, Joaquim Pedro seria preso uma segunda vez.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Na biografia de Joaquim Pedro de Andrade, Ivana Bentes descreve essa segunda prisão: “A prisão coincidiu com a abertura do Festival Internacional do Rio, com a presença do cineasta Claude Lelouch, no Metro Copacabana. De manhã, cedinho, Joaquim e Sarah acordaram com dois homens mal-encarados sentados na sala. Sarah levantara e dera de cara com os sujeitos instalados no sofá. Pediram que chamasse o marido. Ela voltou para o quarto e Joaquim soube que era a polícia. Sarah sugere que ele pule a janela e fuja para o telhado da casa. Joaquim se recusa. Pega a escova de dente, pasta, toalha e pede aos policiais que esperem no escritório, onde havia pendurado um enorme pôster de Che Guevara. Os policiais nem perceberam. Esperam Joaquim ficar pronto e o levam. Sarah telefona para todos os amigos e conhecidos avisando da prisão. Na abertura do Festival, diante da imprensa, Lelouch protesta anunciando que não exibirá seu filme sem a presença de Joaquim Pedro de Andrade. Cria-se um fato político incontornável. Lelouch tinha projeção internacional. No mesmo dia, às 10 horas da noite, Joaquim Pedro é liberado ileso da prisão do DOPS”. (BENTES, 1996, p. 107)

Esses episódios marcariam um olhar do cineasta ao país e a seu próprio papel como realizador de filmes.

Assim, não à toa, o cineasta adotou o ponto de vista do cárcere para lidar com seus textos-base. A chave de leitura do filme é a condição prisional – o filme abre com um dos inconfidentes em um plano sufocante, armando seu suicídio na cela; acompanhamos o que os teria levado àqueles fins (a cronologia se estrutura a partir da prisão); os planos e os espaços filmados reproduzem o espaço limitador e árido do cárcere.

Seguindo com as sequências do filme, a próxima figura a ser interrogada é Padre Toledo. Ele também culpará Tiradentes pelo levante e dirá uma frase que ecoará no tempo, para além do filme: “o Brasil não é para brasileiros”. O padre não apanha de seu inquiridor nesse plano único, também frontal (há uma diferença no grau de violência infligido em cada uma dessas figuras).

Há, então, um corte para Gonzaga que, na cela, recita poemas como Dirceu. Do escuro para a luz, vemos seu rosto cheio de sombras; ele está sujo, cansado. Ao fim da cena ele grita “íngrato povo” pela janela – sua revolta se dirige à categoria vazia a que ele jamais se reportou.

O próximo plano será de Cláudio Manuel da Costa em sua cela – em um plano médio único, frontal, muito escuro. Ele também culpa Tiradentes pelo levante e não poupa ninguém em sua denúncia, cambaleando pela cela (o quadro vai sendo corrigido suavemente enquanto o acompanha). Ele fala para a câmera como se o espectador participasse de seu depoimento, alternando-a para o guarda que está no fundo do quadro, no escuro. Essa cena é mais um exemplo do movimento de aproximação e afastamento que o filme propõe ao espectador.

Há novo um corte e voltamos para Gonzaga, que agora dá seu depoimento. Em sua fala, sempre muito afetada, ele reafirma sua inocência. Há uma composição artificial no modo como ele se defende, em seus trejeitos teatrais, recitando os versos que havia escrito para Marília na janela. Gonzaga afirma que por estar “bordando um vestido para o casamento”, não podia estar metido em conspirações. O tom inequivocamente declamado de Gonzaga acentua, mais uma vez, o comentário que o filme faz sobre si mesmo e sobre os inconfidentes, reafirmando-se como discurso, como construção.

Corta para o depoimento de Alvarenga, de falas empoladas – o ator brinca com o ridículo da atuação, revelando o tecido do discurso muito construído, o comentário do filme sobre ele. É como se o ator também comentasse a personagem por meio da atuação. Em dado momento da cena, por exemplo, ele corrige o escrivão que toma notas de sua denúncia e erra no latim, gesto a que a personagem não consegue escapar mesmo naquela condição, o que reforça a ironia da cena sobre o comportamento daqueles intelectuais. Em seguida, há uma série de primeiro-planos de Cláudio, Gonzaga e Alvarenga na cela, recitando versos. Paralelamente, Cláudio arma seu suicídio, usando um conto vermelho (mais uma vez a cor vermelha aparece marcando a violência do poder, a violência física).

Quando Cláudio se enforca, há um corte para um plano de Gonzaga bordando um vestido, ao som de Farolito por João Gilberto. À violência do suicídio, contrapõe-se ao ridículo de Gonzaga naquela ação vazia, na qual ele se exime de sua responsabilidade sobre os eventos. A música invade subitamente a cena, marca uma posição como comentadora daquela atividade a que se dedica Gonzaga. Um anjo está sentado na janela em sua cela; a câmera aproxima-se dele. Há, então, um corte para o casamento imaginado com Marília e anjinhos ao fundo, numa cama nupcial repleta de pétalas de crisântemos. É tudo meio ridículo nesse comentário que alude ao descolamento de Gonzaga da realidade – e a seu abandono dos companheiros, a seu “lavar as mãos”.

5.5 Confissão de Tiradentes e o início da CONSPIRAÇÃO

A próxima sequência é a confissão de Tiradentes: nela, ele diz que planejou tudo sozinho, assumindo inteira responsabilidade pela conspiração. Assim, ele livra Gonzaga da responsabilidade pelo levante. O plano médio é frontal; Tiradentes está em primeiro plano e seu inquiridor ao fundo, em foco doce.

Em seguida, há um corte para uma sequência em *flashback* de Tiradentes com Álvares Maciel, em uma das poucas sequências ao ar livre. De um plano aberto para um próximo, a câmera vai se aproximando deles, em um longo plano sequência, até que apenas Tiradentes é enquadrado. Maciel sai de quadro, restamos em um plano próximo de Tiradentes. O alferes então se dirige à câmera e segue narrando aquele encontro no passado, quebrando a

linearidade temporal. “Foi então que me ocorreu a liberdade que esse país poderia ter e comecei a desejá-la primeiro, para depois cuidar de como poderia chegar até ela”, ele diz. Novamente há um corte para Maciel, ainda no mesmo ambiente de *flashback* – mas ele se dirige à câmera como se estivesse dando seu depoimento ao inquiridor no “presente”, defendendo-se, dizendo que fora naquele encontro com Tiradentes “a primeira vez que ouvira aquela má proposição”. Suas falas misturam diferentes tempos, quebrando o espaço ficcional. Há, em seguida, um plano muito próximo do rosto de Tiradentes seguindo sua confissão, no mesmo ambiente do *flashback*. Ele diz que foi, então, procurar seu comandante. O filme volta no tempo: há um corte para plano de memória de Tiradentes (ou o plano da memória *construída* do alferes, o plano do seu discurso), em que ele está com o Coronel. O plano médio é fixo; o comandante está um pouco à frente, Tiradentes atrás, uma porta fechada ao fundo. A câmera vai se aproximando do rosto de Tiradentes. O comandante diz para o alferes “nem tocar no assunto” do levante.

A próxima sequência também mistura duas temporalidades, no qual conjugam-se o passado, ao fundo do quadro, mais iluminado e o presente, com Alvarenga preso em primeiro plano, no escuro. O comandante, ao fundo, diz que fará o levante – contradizendo o plano de “memória” anterior de Tiradentes. Alvarenga para a câmera diz que duvida. O comandante caminha então em direção à sombra, local onde está o poeta. Segue-se um diálogo entre ele e Alvarenga, no qual se misturam novamente o tempo e espaço: eles conversam em um tempo “misto” (o espaço delimitado pela fotografia parte-se em dois também pelos figurinos); há uma porção da conversa no passado (onde se situa o Coronel), outra no presente (onde se situa Alvarenga, no interrogatório). Esses espaços depois se juntam, quebrando as referências tempo-espaciais. Alvarenga se dirige ao espectador enquanto narra, alternando o diálogo com o Coronel. Mais uma vez, nesse momento, fala-se mal de Tiradentes, eles tiram sarro dele, dizendo que ele é “muito inflamado”.

Adiante, passa-se aos primórdios da conspiração, quando Tiradentes apresentava Álvares Maciel aos conjurados – sem a presença de Gonzaga e de Cláudio, em onze planos-sequência, que começa com um plano próximo de Tiradentes apresentando Maciel: a câmera vai abrindo e enquadrando os demais inconfidentes, o Padre, Alvarenga, Comandante. Todo esse

momento ocorre dentro de uma casa fechada, no qual os atores são sempre enquadrados em plano próximo – mais uma vez os ângulos são enviesados, encurralando os atores no espaço.

Fala-se em indolência do brasileiro que, devido ao clima tropical, não se rebela, por mais que o oprimam; no perigo de uma revolta dos escravos, já que eles são a maioria na colônia; na possibilidade ou não de libertar os negros. Muitas conjecturas, nenhuma relação com a realidade. Toda essa conversa é permeada por afirmações categóricas sobre o país e se dá, não à toa – e justamente por isso –, apartada da rua, naquele ambiente fechado. Nessa sequência, observamos mais uma vez os comentários do filme sobre si mesmo (e sobre o tempo em que se filmava) distribuídos nas falas das personagens, como quando o padre diz a Alvarenga, depois que o comandante discursa aos demais que “todas as armas estão em sua mão”, que “é o que temos de evitar no futuro: que tudo fique nas mãos de um só homem. Principalmente de um militar”.

Há, então, um corte para um plano americano do padre na prisão, mais uma vez defendendo-se, dizendo dos planos de Tiradentes de matar o Visconde. Na sequência, corta-se para um plano próximo de Tiradentes, em que o alferes segue complementando sua fala – ele reafirma e contradiz aspectos do depoimento do padre. Nessa dinâmica dos depoimentos, há um confronto de narrativas, uma disputa desabalada pela “verdade”, no qual todos escondem alguma coisa do inquiridor.

Voltamos ao momento na casa em que os conspiradores encenavam o momento de levar a cabeça do Visconde ao povo, quando tomariam o poder de fato, em *flashback*. O plano fixo de conjunto é frontal, como uma plateia de teatro. O dado da encenação é bastante claro nesse plano. Vemos claramente como os atores brincam com aquele momento, declamando suas falas: a ideia de liberdade não passa de uma simulação, afinal. O comandante assume a fala ao centro do quadro, enquanto os demais o observam “brincar” de assumir a liderança do levante, uma vez que o Visconde tenha perdido a cabeça. Eles tiram sarro, disfarçadamente, do delírio de poder do Coronel naquele teatro entre quatro paredes, sem perceber que fazem parte dele.

5.6 Condenações, morte, degredo

Essa parte final do filme, em que se dão a ver as consequências do motim, ocorre em doze planos-sequência. Há um corte da cena anterior (que termina com os inconfidentes “celebrando” a vitória imaginada, afirmando “não haver liderança”, que eram “todos cabeça de um corpo unido”), para a primeira a cena na prisão em que há a decisão da Coroa, dita pela figura da rainha Dona Maria I. Da celebração e da suposta união entre os conjurados, corta-se, habilmente, para o momento em que cada um quer apenas salvar a sua própria cabeça (com exceção de Tiradentes, que se mantém resoluto no pátio do cárcere).

O primeiro plano desse momento do filme em que é dada a sentença começa com Tomás Antônio Gonzaga. Ele segue falando em quatro sequências, sempre se defendendo e acusando Tiradentes – que está preso a uma janela no pátio da prisão.

Dona Maria aparece na quinta sequência, com um séquito (vestido com cores chamativas), que inclui Marília. A rainha tem uma faixa vermelha cruzando o vestido (mais uma vez nota-se o elemento vermelho acompanhando as figuras de poder ou os objetos que rondam a morte dos inconfidentes, como a cinta em que Cláudio se enforca). Na sexta sequência, Alvarenga se dirige diretamente à rainha, pedindo perdão e reforçando sua inocência por meio de versos. Alvarenga passa por Gonzaga, que está ajoelhado e por Tiradentes, de pé, num canto do quadro, acorrentado; nessa caminhada, ele diz ser “fiel a Portugal”.

A rainha afirma a todos que o crime contra a majestade é “pior do que a lepra” e sai.

Vê-se, na cena, como Gonzaga é fraco: basta a rainha sair para ele reagir; o poeta se levanta e diz, depois que ela partiu, para ela “ir embora”. Nessa sétima sequência, Gonzaga se dirige revoltado (e sempre em tom declamatório) à Marília, que vira os olhos, sem paciência; na oitava, todos gritam e acusam Tiradentes. Na nona e na décima sequências, há uma confusão entre os presos; estão todos confusos, desesperados. A câmera e a trilha acentuam essa confusão. Eles estão prestes a perder a cabeça e se exaltam – menos Tiradentes, que resta em silêncio, até gritar, reafirmando sua convicção: “dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria”. Um padre está entre eles; faz perguntas a todos – eles ficam frenéticos entre as justificativas desesperadas e a loucura (o Coronel diz, por exemplo, que “mentiu por

mentir, pois quem mente não é boa gente”; Alvarenga, por sua vez, culpa a mulher, Bárbara Heliadora, e grita que nenhum deles escapará ao laço).

É então que D. Maria I retorna (há um corte para a câmera que a acompanha caminhando de costas em direção ao pátio, em contraluz). Todos se ajoelham diante dela, menos Tiradentes – ele recebe sua sentença acorrentado e de pé. A câmera acompanha a rainha: ela caminha em direção ao alferes e se põe ao seu lado, até que o plano os enquadre em plano médio; ela em primeiro plano, ele ao fundo.

Ela profere a sentença gritando e, irada, de vez em quando, olha na direção de Tiradentes, para checar sua reação: ele segue impassível.

FIGURA 7



A rainha profere a sentença | Tiradentes ao fundo

A força e o esartejamento cruel de seu corpo é sua pena; o degredo aos demais – que recebem a notícia com alívio imenso e muita histeria. Todos passam por Tiradentes, curvando-se em agradecimento à “bondade” da rainha e seguindo Dona Maria, que sai. Nesse momento, Tiradentes se vira para Gonzaga e lhe diz: “parabéns”. Aparentemente o poeta não o escuta; a câmera resta em Tiradentes olhando na direção dos demais, que o abandonam.

Há, então, um corte para Gonzaga no mar, em direção ao degredo. O plano o captura em plano médio, o oceano ao fundo. A câmera faz o movimento das ondas, como se o poeta

estivesse em um barco não enquadrado. Gonzaga está visivelmente feliz, aliviado; sorri sem amarras enquanto segue recitando versos para Marília. Ele não perde o tom declamatório, nem a pose nessa partida forçada do país. Suas vestes são vermelhas, essa cor que abre e fecha o filme que sangra. Esse intelectual tem, pois, ao final de sua trajetória na narrativa, a imagem marcada pela cor da violência no filme; ela se sobrepõe aos versos vazios que ele recita para a amada imaginária, Marília, ou ainda, talvez, ao país que abandona.

FIGURA 8



Tomás Antônio Gonzaga parte para o exílio

A cena seguinte é um plano próximo de Tiradentes em *contra-plongée*, momentos antes do enforcamento. Ele beija as mãos e os pés do capataz negro; tira a roupa e diz: “Cristo também morreu nu”. No plano, Tiradentes é enquadrado de cima para baixo, até se levantar e ficar na mesma altura do carrasco.

Nessa sequência, Joaquim Pedro de Andrade reatualiza uma cena que aproxima o martírio do alferes com o de Cristo, versão descrita no trabalho de Joaquim Norberto de Souza Silva, *História da conjuração mineira*, de 1873 – livro que revolucionou os estudos sobre a Inconfidência.

Joaquim Norberto de Souza Silva foi chefe de seção da Secretaria do Estado do Império e teve acesso aos *Autos da Devassa* nos arquivos da Secretaria. Depois de um trabalho de treze anos sobre os autos (e sobre o depoimento do Frei Penaforte – confessor

dos conjurados –, além de um material chamado *Memória*, de um autor anônimo, que lhe chegaram às mãos), ele escreveu este livro que geraria um debate intenso, sobretudo sobre o mito de Tiradentes. Acusado de estar ao lado dos monarquistas, ele se defendeu dizendo ser um observador isento da História e dos autos – o que é questionável, já que ele era de fato um monarquista e amigo de muitos políticos do Império. Um dos fatos que gerou a polêmica é que, no livro, Joaquim Norberto desqualifica Tiradentes como rebelde e desloca a liderança da Inconfidência para Tomás Antônio Gonzaga, colocando o poeta e ouvidor no lugar de uma figura mais popular, como é a do alferes. No livro, Joaquim Norberto ainda afirma que o comportamento de Tiradentes se transformara na prisão: ele teria se tornado um místico.

Os republicanos protestaram à imagem descrita por ele no livro: Tiradentes beijando as mãos e pés do carrasco, caminhando para forca em solilóquios com o crucifixo, recusando-se a vestir qualquer roupa por baixo da alva, com a frase “Cristo também morreu nu”. Segundo José Murilo de Carvalho, curiosamente, “as revelações de Norberto que despertaram maior irritação eram provavelmente verdadeiras do ponto de vista histórico” (CARVALHO, 1990, p. 63).

No entanto, essa imagem final de Tiradentes, mística, não destruiria seu apelo patriótico – pelo contrário. As representações plásticas e literárias de Tiradentes passaram a se utilizar cada vez mais da simbologia religiosa e após a proclamação da República não apenas se intensificaram o culto a Tiradentes, mas as alusões a Cristo seguiram. O dia 21 de abril foi declarado feriado nacional em 1890 no desfile desse ano, Décio Villares, pintor positivista, distribuiu aos passantes uma litogravura em que aparece o busto de Tiradentes com a corda no pescoço. Ele tem barba, cabelos longos e o ar tranquilo, características que aproximam o alferes de Cristo.

FIGURA 9



“Tiradentes”, litografia. Décio Villares.
Igreja Positivista do Brasil

Em 21 de abril de 1891, um artigo de *O Paiz* diz da “vaporosa e diáfana figura do mártir da Inconfidência, pálida e aureolada, serena e doce como a de Jesus Nazareno” (CARVALHO, 1990, p. 64). Segundo José Murilo de Carvalho, as alusões a Cristo continuaram.

O desfile que passou a fazer parte das comemorações do 21 de abril lembrava a procissão do enterro de sexta-feira santa. As análogas apareceram já no primeiro desfile realizado em 1890. O préstito saiu dos arredores da Cadeia Velha, em que Tiradentes estivera preso, prosseguiu até a praça Tiradentes e daí até o Itamaraty, onde Deodoro saudou os manifestantes. (CARVALHO, 1990, p. 64-5)

Mesmo um trabalho como o de Pedro Américo, “Tiradentes esquartejado”, de 1893, que chocou sua época,¹⁵¹ pois mostra seu corpo dilacerado sobre o cadafalso, está enfocado levemente de baixo para cima, como em um altar. No quadro é possível observar também a

¹⁵¹ “Qualquer pessoa que não conheça a fisionomia do Tiradentes apenas verá nessa tela um açougue de carne humana. O artista dirá, talvez, que foi fiel à História; pois sim, mas que quer dizer com isso?” é a indagação do professor de estética da Escola Nacional das Belas Artes, Carlo Parlagreco, quando da exposição do quadro no Rio de Janeiro, em julho de 1893. (CHRISTO in FIGUEIREDO, 2009, p. 19)

citação do braço pendente da “Pietà” (1497-1500), de Michelangelo e da “Deposição de Cristo” (1602-1604), de Caravaggio – além da presença do crucifixo ao lado da cabeça –, que permitem uma leitura cristã do martírio:

FIGURA 10



“Tiradentes esquartejado”, de Pedro Américo
Museu Mariano Procópio

Interessante é a síntese de Pedro Américo sobre Tiradentes, em uma carta que ele endereça ao barão de Rio Branco, e que parece se aproximar de um olhar do filme sobre essa figura: “(...) audaz e imprudente conspirador, cujo maior defeito foi ser ignorante das coisas e dos homens de seu tempo, tanto quanto de si próprio” (CHRISTO in FIGUEIREDO, 2009, p. 24).

Em “Martírio de Tiradentes”, de Aurélio de Figueiredo, outro quadro famoso desse episódio, Tiradentes também é visto de baixo para cima, como um crucificado. Ele tem aos pés um frade, que lhe mostra uma cruz, e o carrasco ao fundo, que cobre o rosto com as mãos:

FIGURA 11



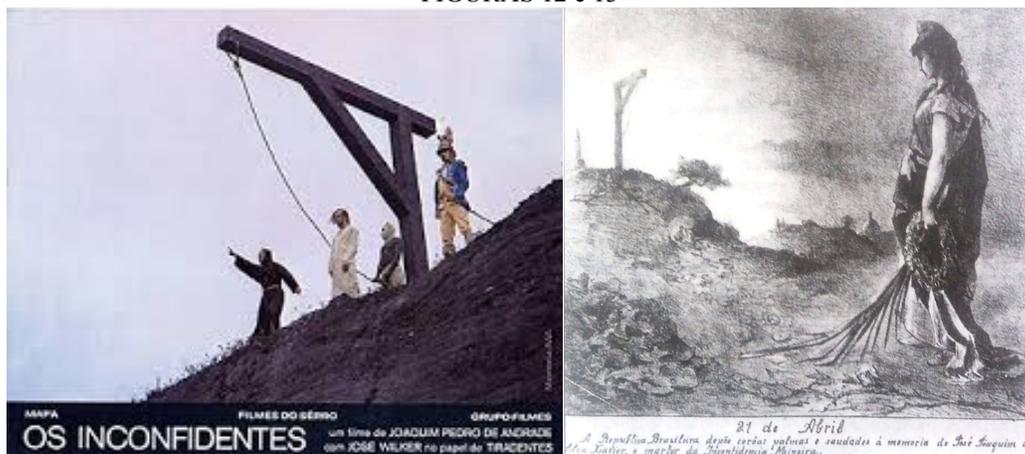
“Martírio de Tiradentes”, de Aurélio Figueiredo
Museu Histórico Nacional

Não há, ao longo do filme, uma construção mística de Tiradentes a não ser nesse plano em que ele beija os pés e mãos do carrasco. A imagem seguinte no filme, em *contra-plongée* da forca, também alude às representações de baixo para cima que colocam sua figura como em um altar. O que resta, no entanto, como signo mais forte do alferes no filme, é a dilaceração de seu corpo – e de sua imagem – nos planos que abrem e fecham o filme. O corpo despedaçado – campo de disputa, sem vontade própria, à mercê do tempo e da história do país e alvo da ação de outrem –, denuncia não apenas a violência do sistema colonial, mas aquela que se faz com a história. E que, por isso, se repete.

Assim, o próximo plano, da forca em *contra-plongée*, imensa, é em plano geral. A forca gigante e distante, assombrando a cidade como símbolo da repressão,¹⁵² é uma imagem que aparece na *Revista Ilustrada*, em 19/4/1890. Colocamos as duas imagens lado a lado:

¹⁵² Segundo José Murilo de Carvalho em *A formação das almas*, documentos da época testemunham o abalo na população da capitania e da cidade do Rio pelo processo e pela execução de Tiradentes. Carvalho afirma que o autor anônimo de *Memória do êxito que teve a conjuração de Minas*, testemunha ocular dos acontecimentos no Rio de Janeiro, refere-se muitas vezes a esse abalo dos habitantes da cidade. “Obrigado a elogiar a rainha e sua justiça, o autor usa o artifício de personificar a cidade para exprimir seus sentimentos pessoais. A ‘cidade’, diz ele, nunca vira execução mais medonha e de mais feia ostentação. A notícia da condenação à morte de onze

FIGURAS 12 e 13



Still do filme em um de seus cartazes

“21 de abril” | Revista Illustrada | 19/4/1890

Nesse plano, há uma importante intervenção de Joaquim Pedro e Eduardo Escorel no discurso do Frei Penaforte, momentos antes do enforcamento. À fala: “Não traias teu rei nem por pensamento, que as aves do céu levarão a ele tua voz!”, os roteiristas acrescentaram: “Eis como se manifesta o amor e o maternal cuidado de nossa Augusta Soberana!”. O carrasco coloca o laço no pescoço de Tiradentes nesse plano e os primeiros acordes de *Aquarela do Brasil* retornam – mais uma vez um tanto fantasmáticos, terríveis, na oposição com a imagem violenta. A frase incluída pelos roteiristas acentua a violência do discurso, fazendo um comentário a ele: a mutilação feroz do corpo, a eliminação física bárbara da oposição resulta de um “amor e cuidado maternal”, que pede (ou ainda, exige) resignação e contrição da cidade.

Há, em seguida, um corte para Gonzaga no degredo e a cena dele na praia se repete, acumulada dos acontecimentos narrados: o menino (seu filho, agora sabemos) atira areia em seu rosto. Mais uma vez, corta-se para Tiradentes, no momento em que o carrasco envolve seu pescoço com a corda, em um plano mais próximo. Somos levados, então, por meio de outro corte seco para a revelação do corpo de Alvarenga morto na prisão (outra cena que vemos pela segunda vez) – e a câmera retorna, por fim, ao instante em que o alferes cai na forca.

réus, dada no dia 19 de abril de 1792, abalou a ‘cidade’, que, ‘sem discrepar de seus deveres políticos (leia-se: de prestar lealdade à rainha), não pôde esconder de todo a opressão que sentia’”. (CARVALHO, 1990, p. 58)

5.7 Os tempos da QUEDA

Tiradentes é empurrado pelo carrasco; a câmera, nesse plano, muda de eixo: situa-se no ponto de vista de quem está atrás da forca. E essa alteração faz com que o filme salte para o presente. Isso porque não é apenas Tiradentes que salta, mas também o tempo: o espectador “cai” na cidade de Vila Rica para a cidade de Ouro Preto, no ano em que o filme era realizado. Colegiais aplaudem a queda – o encontro de tempos torna ambíguo aquele gesto. Afinal, essa reação opera também como um comentário à cena: a quem exatamente aplaude a plateia? Os aplausos podem se referir à punição de Tiradentes como espetáculo, ao filme como espetáculo, à História como espetáculo. De todo modo, há um efeito de estranhamento no espectador, que faz com que ele seja convidado a pensar na trajetória concreta do alferes, na sua dificuldade de comunicação com os oprimidos, no seu comportamento contraditório. Sua vida e morte são vistas de modo articulado nesse momento, a partir de uma situação *estranhada*, como bem reflete Alcides Freire Ramos em *Canibalismo dos fracos*:

[...] os aplausos dos estudantes servem para que o espectador seja forçado a estabelecer uma relação de estranhamento com o que vê e ouve. Afinal, só podemos conhecer realmente não aquilo que nos é absolutamente familiar, mas aspectos da realidade que, ao mesmo tempo, são conhecidos, mas que se tornam estranhos e solicitam nossa atenção concentrada. Os aplausos cumprem esta função, pois não sabemos quais foram as razões que os levaram a ter um gesto deste tipo. Neste sentido, a reação dos estudantes funciona como se fosse um comentário da cena relativa ao enforcamento e, por meio deste comentário, somos levados a, mentalmente, figurar, para nós mesmos, uma espécie de flashback. (RAMOS, 2002, p. 318-9)

Estabelece-se, pois, uma espécie de linha temporal que une aquele fim e a primeira aparição do alferes no filme, falando desajeitadamente aos tropeiros na rua. E o que se fixa, afinal, é a destruição e a devoração daquele corpo nos planos ensanguentados que abrem e fecham a história, processo de deglutição de que o filme também participa. Há uma espécie de barbárie moderna possibilitada pelo salto do alferes no tempo, uma festa antropofágica “negativa” que aparece mais uma vez em um filme de Joaquim Pedro: padre e moça são devorados pela terra em *O padre e a moça*; também Macunaíma por Uiara. É como se o moderno (ou o civilizado) repusesse os termos do “primitivo”, do arcaico, reafirmando o mascaramento da história como progresso.

Na sequência do enforcamento, o espectador é levado, pela posição da câmera em uma e outra cena, a experimentar não apenas dois pontos de vista diversos (de espectador da execução e do sentenciado), mas dois *tempos* diferentes – e tudo o que há *entre* um tempo e outro, entre uma e outra posição no espaço. Há mais de uma camada de tempo que se revela ali. Vale lembrar que o filme nos fornece muitos vestígios da História também pelas bordas dos enquadramentos, como já dissemos, quando coloca o escravo, uma vez mais, ao redor da cena, em sua margem: aqui, o negro, silencioso, é o capataz – com um capuz branco cobrindo seu rosto. Ele também realizará o salto, por sobre o corpo do alferes.¹⁵³ Quase “invisível”, mas inesquecível. Assim, por meio da exposição dos mecanismos de “representação” (a encenação da queda de Tiradentes), o filme propõe um acesso àquele presente capturado pela câmera.

Na sequência final ainda, depois dos aplausos, *Aquarela do Brasil* invade imagens de um cinejornal em preto e branco, com militares marchando sobre a cidade. Essas imagens são mostradas alternadamente a planos da carne sendo cortada. O narrador do cinejornal narra:

Ouro Preto, a antiga capital de Minas Gerais, *cidade-monumento* que é um *relicário* de tesouros e arte e das mais belas tradições de nossa formação histórica, transforma-se na data de 21 de abril em cenário de imponentes celebrações cívicas. Povo e governo aqui se reúnem para honrar a *memória* de Tiradentes e dos heróis da Inconfidência, buscando, junto aos grandes do passado, o estímulo para as conquistas do futuro.

O convidado para orador oficial da solenidade profere o discurso que é uma aula magnífica de civismo e amor à pátria *que os grandes de nosso passado edificaram com seu sangue e sua vida*.

Por seu governo como por seu povo, Minas reafirma-se permanentemente fiel aos ideais da Inconfidência.

Vibra na voz dos clarins o louvor dos heróis da nacionalidade. (Grifo meu)

¹⁵³ Esse salto duplo, digamos assim, que se dá quando o capataz negro senta sobre os ombros de Tiradentes na forca, alude a um outro “salto duplo” em outro trabalho de Joaquim Pedro de Andrade: no fim do roteiro não filmado *O imponderável Bento contra o crioulo voador*, também duas personagens – uma branca, outra negra – saltam para a morte e trocam papéis, em uma narrativa que se refere diretamente aos anos de chumbo. O roteiro, publicado inicialmente pela editora Marco Zero e pela Cinemateca em 1990, recebeu uma nova edição em 2018, pela editora Todavia.

Começamos a ouvir os sons do que em breve iremos saber ser do machado cortando a carne sobre a frase: “que os grandes do nosso passado edificaram com seu sangue e sua vida”, destacada no excerto acima. Enquanto o narrador profere o discurso oficial, que louva o civismo e o sacrifício, palavras que facilmente se associam à imagem de Tiradentes, a carne dilacerada expõe a violência sob o discurso. Há um deslocamento nas imagens de comemoração, que expõe o que há de posição nela. O sacrificado pela nação é um mito que, apropriado pelo regime militar, nada mais é do que carne dilacerada e sangue. A exaltação do heroísmo e do “grande destino da nação” na fala do narrador se dilacera nesse choque de imagens final.

Da fala desse narrador, destacamos também as expressões “monumento”, “relicários”, “tesouros”. Essas palavras se chocam com o plano da carne destruída. É como se nesses embates, o filme expusesse de modo ainda mais evidente a História como um campo de disputa, processo de que participam ativamente o conflito e a luta.

5.8 O filme como um *MNEMON*

Na mitologia, *mnemon* é o “servidor de um herói que o acompanha sem cessar, para lembrar-lhe de uma ordem divina cujo esquecimento traria a morte”. (LE GOFF, 2003, p. 433). Os *mnemones*, nos lembra Le Goff, verdadeiros arquivistas que são, servem às cidades como magistrados encarregados da conservação na memória do que é útil para a vida religiosa e jurídica. Se pensarmos nesse filme como uma espécie de “*mnemon* contemporâneo”, atravessado pela experiência da História, o que ele não nos deixa esquecer é aquilo que perturba a vida pretensamente ordenada daquela cidade, duvidando de uma narrativa que possa ser alinhavada perfeitamente em causa e consequência. Trazemos Le Goff para refletirmos sobre esse momento do filme, pensando na ideia da pedra como suporte para a inscrição de uma memória da autoridade, na criação das instituições de poder. Se a pedra e o mármore serviam – o autor afirma – como suporte à memória, e “os arquivos de pedra acrescentavam à função de arquivos propriamente ditos um caráter de publicidade insistente, apostando na ostentação e na durabilidade dessa memória lapidar e marmórea”

(LE GOFF, 2013, p. 428), Joaquim Pedro de Andrade, com seu filme, esse “*mnemon rebelde*”, recusa à cidade essa memória-monumento, marmórea.

Sua inscrição no filme – ou sua reflexão sobre essa memória do país – se dá sobre corpos, sobre o corpo de um homem. É ao lado das pedras de Ouro Preto, dos monumentos que foram erguidos aos mitos que esse corpo simbólico jaz, carregando também, para dentro do filme, o invisível: outros corpos dilacerados sem nome, sem jazigo, que seguem sendo dilacerados pelo poder. Afinal, há um diálogo evidente no filme com aqueles anos violentos da ditadura. Essa invisibilidade arrasta para a narrativa uma porção da história não dita, reconfigurada pelo tempo – com potência de dizer, ainda, do momento presente. A cidade de Ouro Preto, no filme, é mais do que uma cidade-monumento; ela é, também, uma cidade de memórias que não se veem.

Assim, às cenas de arquivo, em que o narrador segue exaltando “os grandes heróis do passado”, com dissemos, alternam-se fragmentos de uma sequência em que um machado corta violentamente um pedaço de carne: alusão a esse corpo disputado, matéria que evoca, uma vez mais, a violência, a História despedaçada. As palavras ditas ao final do filme ficam à cargo desse narrador pomposo, afirmando suas verdades sobre as cenas remontadas (em que passado e presente são reconfigurados pela montagem alternada), sempre ao som da *Aquarela do Brasil*. *Os Inconfidentes* vai terminando como começou: sangrando. Os letreiros finais sobem sobre o plano da carne sobre a qual moscas pousam. É um longo plano; quase dois minutos dessa imagem.

O “fim”, depois da imagem da carne, se dá sobre uma caveira negra, concluindo o processo de morte, de aniquilação daquele corpo.

5.9 INDAGAÇÃO dos fragmentos

A caveira, ponto final do filme, propõe um olhar para trás na história narrada; a morte dessa figura – e desse movimento de libertação fracassado –, tudo isso conjugado àqueles anos 1970, faz com que olhemos para as contradições todas da História, que não se dão a ver claramente sob símbolos e inscrições de pedra. Ou que não se dão a ver claramente, muitas

vezes, porque estão no presente – sobretudo naquele contexto de censura. Joaquim Pedro procurava fazer filmes que discutiam a realidade brasileira no presente e, nesse sentido, *Os inconfidentes* é uma espécie de espelho que refletiam aqueles anos.

Vale observarmos como mesmo as falas sobre o filme em diferentes mídias naquela época refletem de modo muito evidente o que podia ou não ser dito. Ou seja, há também que se desconfiar dos vestígios da História, indagá-los de modo desconfiado, tentar ver aquilo que aparece no que *não é posto* em palavras. Em 1973, por exemplo, Joaquim Pedro de Andrade fala sobre *Os inconfidentes* para o *Opinião*. Nele, comenta que o filme não teria sido realizado sem o apoio da TV italiana e diz, de viés, que o filme trata do presente – tudo isso sem deixar de se referir à censura, mas sem mencioná-la diretamente:

O cinema que se faz hoje no Brasil reflete muito de perto as diversas contingências políticas e sociais que o país vai atravessando. De um lado, notamos a forte pressão que se exerce através da seleção de financiamentos (roteiros aprovados) e também através de cortes e proibições. (...) O que observamos é o surgimento de uma espécie de hipocrisia, isto é, as pessoas em cinema estão proibidas de tratar com verdade uma série de temas.¹⁵⁴

Naquele mesmo ano, poucos meses depois, desta vez para a revista *Visão*, ele é mais explícito: diz que se abrigou “sob a veracidade histórica dos ataques da censura” para discutir, “ainda que indiretamente, problemas atuais brasileiros”. Ou seja, ele revela a estratégia do filme – falar do presente por meio da História.

Para fazer bom cinema hoje no Brasil é preciso, em primeiro lugar, resistir ao suborno e, em segundo lugar, sobreviver ao castigo. O suborno ocorre logo na primeira fase da produção de um filme: os produtores particulares e as instituições governamentais financiam generosamente aqueles que por aplauso ou omissão se alinham com a ideologia dominante, enquanto negam qualquer recurso ao que possam, mesmo que apenas por originalidade, destoar dela. Quando, apesar disso, se consegue filmar, o castigo vem com os cortes ou a interdição da censura, segue com o boicote dos exibidores e termina com a recusa do público, treinado para a passividade do consumidor conservador. O resultado é a liquidação do cinema que procura enfrentar de alguma maneira problemas que tenham importância maior para o país. Estamos proibidos de tratar dos assuntos que

¹⁵⁴ HOLANDA, Heloisa B. de; BRITO, Antonio Carlos de. *Dez anos de cinema nacional. Opinião*. n. 32, p. 17- 19, 11 a 18 jun., 1973.

interessam e excluídos da discussão e da experimentação criativa. (...) As possibilidades de fazer um filme como o que eu fiz, *Os Inconfidentes*, de crítica política, com um espírito independente em relação às fórmulas aprovadas e toleradas, são raras. (...). O filme só foi liberado, depois de muito tempo na censura, porque escolheu um caminho que tornava possível sua liberação: eu me abriguei sob a veracidade histórica dos ataques da censura. E consegui um filme que podia discutir, ainda que indiretamente, problemas atuais brasileiros, principalmente os da resistência das ideias políticas de um homem, das ideias maiores que uma pessoa pode ter debaixo de uma repressão forte e concreta – um problema bastante atual.¹⁵⁵

Como afirma a pesquisadora Margarida Maia Adamatti na tese *A crítica cinematográfica no jornal alternativo Opinião: frentismo, estética e política nos anos setenta*, um depoimento como este dado à revista *Visão* era inimaginável no *Opinião*, em que havia uma censura forte na área de cinema, que impedia um tratamento mais direto dos temas. Havia uma área fronteira entre censura, autocensura e estratégias de resistência sobre a qual caminhavam igualmente os textos que se produziam sobre os filmes. Também um texto de Jean-Claude Bernardet sobre *Os Inconfidentes*, escrito para o número zero e que acabou não saindo no *Opinião*, mostra-se mais contido em relação às versões posteriores:

Os Inconfidentes tem uma certa aspiração popular, mas não passa de aspiração, pois eles estão estruturalmente ligados, não ao povo, mas sim à aristocracia local, à futura classe dirigente brasileira. (...) *Os Inconfidentes* é um filme mais interessado no intelectual de hoje no Brasil do que na inconfidência mineira.¹⁵⁶

Como afirma Adamatti (2015, p. 36), Bernardet publicou mais de uma análise de *Os Inconfidentes* e o rascunho pode ter sido tanto uma pesquisa, quanto um texto censurado. Por ocasião do lançamento de *Guerra conjugal*, em 1974, o crítico retoma a análise da obra de Joaquim Pedro em *Opinião*, do qual destacamos o trecho abaixo. No excerto, Bernardet diz da ligação entre os dois filmes como parte de uma estratégia, construída pelo cineasta, para

¹⁵⁵ VENTURA, Zuenir. *Os impasses da cultura. Visão*. v. 43, n. 6, ago. 1973.

¹⁵⁶ Acervo Jean-Claude Bernardet. Cinemateca Brasileira. Pasta DJ/13. Anotações, rascunhos e textos originais publicados em *Opinião* 1972-1973.

aceitar as armas do inimigo, seja por meio da pornochanchada orientada pelo mercado (caso de *Guerra conjugal*), seja por meio do incentivo governamental ao filme histórico (caso de *Os inconfidentes*). A análise desenvolvida do texto foi publicada, como dissemos, no livro *Piranha no mar de rosas*, em “O caso Tiradentes, notas” (BERNARDET, 1983, p. 69-84).

Em 1972, (...) Joaquim Pedro realiza um filme histórico sobre a Inconfidência Mineira, aparentemente entrando na onda e atendendo às expectativas expressas pelo governo. Em realidade, ele aceita as armas propostas pelo parceiro, mas é para voltá-las contra os objetivos almejados por esse parceiro. Joaquim Pedro finge aceitar a regra do jogo, penetra e mina por dentro. *Os Inconfidentes* não apresentou uma concepção gloriosa e heróica, e no fundo marcada e ingênua, da história do Brasil. *Os Inconfidentes* representa o mais alto grau de contradições a que chegaram os intelectuais-cineastas na época, e o grande valor do filme é justamente o de ter feito aflorar claramente estas contradições.¹⁵⁷

5.10 Desvio e objeto PERDIDO

No filme, vagamos do passado para o presente, da coisa encenada para a informação oficial, da violência da história para uma festa. *Os inconfidentes* se revela ao espectador como uma pergunta, como imagem para ser lida em pelo menos dois planos: inconfidência e ditadura militar, passado e presente, imagem e discurso. É no caminho entre uma coisa e outra, entre um plano e outro que o filme se constitui, que rememora uma tentativa, frustrada de saída, de libertação do país (sem deixar de incluir nessa rememoração os festejos dos 150 anos de independência). É assim que *Os inconfidentes* lança algumas perguntas, na imagem do salto: éramos livres de fato, tantos após a independência? A história se repetia? Das celas dos inconfidentes – e das margens em que vagueiam os escravos no filme – coloca-se a pergunta: aqueles que sonhavam com a liberdade não estavam já, muito antes de se darem conta das grades, vivendo em uma prisão?

¹⁵⁷ BERNARDET, Jean-Claude. “O cinema de Joaquim Pedro: com as armas do inimigo”. In: *Opinião*. n. 127, p. 20, 11 abr., 1975.

Ao encarar melancolicamente os fragmentos da História, o filme pensa sobre seu objeto perdido. Atinge em cheio sua primeira superfície – a ideia de liberdade – até penetrar mais profundamente nele – um país esquecido por trás do país do futuro, a ser alcançado, a ser logo alcançado.

No texto “Joaquim Pedro de Andrade e o cinema de nossa gente” (que abre o encarte de cinema do IMS, que realizou uma mostra dos filmes de Joaquim Pedro de Andrade em setembro de 2018), a pesquisadora Meire Oliveira afirma que “pensar o Brasil e sua gente em meio a uma história plena de contradições sempre foi o cerne do cinema de Joaquim Pedro de Andrade” (2018, p. 2). De fato, o país é alvo do interesse do cineasta – algo que ele pontuou em algumas de suas entrevistas. No texto, Oliveira segue dizendo que em seus filmes, “o cineasta foi direto ao ponto: o Brasil muitas vezes não conhece, ou se esquece de tentar compreender, o que é de fato o Brasil”. Eis, então, o objeto perdido, pois – o que é de fato o Brasil? Tendo-o como foco de interesse, tratando de suas contradições por meio de desvios, seu cinema tenta dizê-lo sabendo que há algo que escapa dele. E ousamos dizer: que deve escapar – sob o risco de que nossas certezas sobre sua imagem criem um outro país, não real. O que é o Brasil e o que são os brasileiros é uma ideia pronta na cabeça das personagens do filme que, por exemplo, desconsideravam os escravos. Além disso, eles não se viam ligados à metrópole – e eram. Em dado momento do filme, por exemplo, em um dos encontros secretos entre os inconfidentes, um deles fala do problema que seria “matar todos os portugueses da colônia”, pois há brasileiros que têm parentes nascidos em Portugal. Há uma questão de identidade cindida que se coloca no filme, que não permite aportar em uma imagem fixa do que seja “o homem brasileiro”.

A liberdade para o país é o ideal pelo qual as personagens se movimentam; saber que ela estava perdida naqueles anos de ditadura recolocava a questão sobre se chegamos a ser, de fato, em algum momento de nossa história, um país livre. Assim, em um primeiro momento, a liberdade parece ser esse objeto que deseja ser encontrado. Joaquim Pedro de Andrade realiza, no entanto, em *Os inconfidentes*, uma espécie de desvio, de deslocamento na narrativa, a partir da construção de “imagens ao revés”. Esse mecanismo parece ocorrer de modo ainda mais agudo no enforcamento – o salto do alferes na forca e no tempo presente altera o teor das cenas que a antecedem, acrescentando-lhe novos sentidos. Há uma proposta, em *Os inconfidentes*, de dizer a História sem explicação causal, ou ainda, pedindo para que

olhemos para os intervalos entre as causas e as consequências para descobrirmos sua profundidade, as muitas pontes possíveis de serem construídas entre um lugar e outro, suas inúmeras contradições. O filme pede que o estranhemos, solicitando-nos um empenho decifrador, que se faça no espaço entre dois planos no tempo. Ou ainda, mais do que uma proposta do filme, talvez essa seja a única maneira de por esse mundo em alguma palavra, em alguma imagem.

Também a imagem do objeto perdido se constrói por esse mecanismo. Assim, o “revés” da liberdade, daquilo que está por trás dessa ideia de objeto perdido é um país que se soterra. Esse país arcaico, portanto, é o “objeto de desejo” do olhar melancólico do filme ao presente por meio do passado.

5.11 O DORSO da imagem

“Pintar o mar ao revés”. É a essa imagem que Carlo Ginzburg chega ao final do primeiro capítulo de seu livro *Olhos de madeira*, no qual faz um percurso sobre a ideia de estranhamento na Literatura. Nele, Ginzburg parte do primeiro formalismo russo (“Sabemos como é feita a vida, e até como são feitos *Dom Quixote* e o automóvel” – é o trecho da carta que Victor Chklovski envia a Roman Jakobson em 1922, que abre o capítulo “Estranhamento”), passa pelos estudos de Chklovski sobre o papel da arte como instrumento para dar a ver percepções automatizadas, pelo uso do estranhamento como expediente deslegitimador em Tolstoi, para chegar – e até aqui fomos propositalmente breves, já que nos interessa essa imagem final – a Proust. Se em Tolstoi, Ginzburg recapitula uma tradição intelectual ligada à busca do “verdadeiro princípio causal como antídoto às falsas representações” (GINZBURG, 2009, p. 36), em Proust, ele afirma, o objetivo parece ser oposto: há um desejo de “proteger o frescor das aparências contra a intrusão das ideias, apresentando as coisas ‘na ordem da sua percepção’, ainda não contaminadas por explicações causais” (GINZBURG, 2009, p. 36).

É essa a imagem do mar ao revés, pois. No lugar de nos apresentar as coisas em sua ordem lógica, começando pela causa – ou desejando alcançá-la –, a imagem ao avesso nos

mostra primeiro o efeito, revelando a ilusão que nos instiga, que nos atrai. Em *À sombra das raparigas em flor*, da imagem do mar nos quadros de Elstir, Proust diz:

Num quadro retratando Balbec num dia tórrido de verão, uma reentrância do mar, encerrada em muralhas de granito rosa, parecia não ser o mar, que começava mais longe. A continuidade do oceano era sugerida apenas pelas gaivotas que, volteando sobre o que para o espectador parecia ser pedra, absorviam, ao contrário, a umidade das águas. (PROUST in GINZBURG, 2009, p. 37)

Esse “dorso da imagem”, que recusa a ideia lógica causal ao se mostrar, parece dizer de um modo de constituição de *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, filme que tenta dizer de um passado feito de fraturas e, talvez, impossível de ser remontado em seus múltiplos cacos. Essa “imagem ao revés” parece ser o caminho melancólico pelo qual o filme enfrenta a História: olhando seus fragmentos para apreender o que escapa de uma falsa ideia de totalidade pela ficção. Se, ao pensarmos na ideia de *dorso da imagem* para capturar o objeto de desejo dessa narrativa, temos uma imagem inicial que nos instiga – a liberdade –, por meio da qual vamos chegando, aos poucos, a uma imagem de país que *nunca chega a se formar*. E o revés da História no filme é o presente.

Quando afirma que “mesmo supondo-se que a guerra seja científica, ainda assim, seria preciso pintá-la como Elstir pintava o mar, ao revés” (PROUST in GINZBURG, 2009, p. 40), Proust parece nos fornecer uma chave – ainda que ela não abra todos os cadeados da história – para ler essas imagens construídas pelo verso, pelo dorso, em materiais que falam de momentos históricos traumáticos, difíceis de serem postos em palavras. Mesmo supondo que a história seja científica (parafrazeando Ginzburg no fim desse primeiro capítulo de *Olhos de madeira*), para tentar escaparmos da condenação sisífica de repeti-la, urge pintá-la ao revés e aos pedaços.

5.12 CADEIA de acontecimentos

No ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin fala do abalo violento, capaz de tirar-nos da história e nos jogar no campo de forças do

choque, gerado pela técnica reprodutiva (que nos desliga do campo da tradição). Para Benjamin, o cinema seria a técnica correspondente à incorporação do choque no campo estético, já que interfere profundamente no aparato perceptivo do homem. Curioso pensar também no cineasta como um *mnemon* rebelde, arquiteto de uma arte que se funda no choque da recepção, repetindo incansavelmente fotogramas para *deslocar* imagens traumáticas e *perfurar* a capa encobridora do real, que a naturaliza. Esse *mnemon* contemporâneo estranha os fatos, fazendo uso de um campo estético fundado no choque para deslocar imagens encobertas, seja do próprio cinema (e não à toa Joaquim Pedro usa imagens de arquivo de comemorações oficiais da independência em seu filme), seja de seu próprio tempo.

Evidentemente, nem sempre é assim. O filme histórico, no Brasil, por exemplo, é um gênero que é quase tão antigo quanto o cinema de ficção – e atuou, majoritariamente, mantendo no foco histórias com tons heroicos, “sempre apresentando uma história feita pela classe dominante, entrando o povo com fins ornamentais, ou pra provar como a classe dominante sempre foi bondosa e voltada para os interesses populares”. (BERNARDET, 1983, p. 58). Interessante verificar como *Os Inconfidentes* “fura” esse esquema, por meio de um deslocamento de imagens se faz, como dissemos, na recusa da cadeia “lógica” de acontecimentos; pelo desejo de *mostrar* no lugar de explicar (ou encadear) os fatos; no amparo daquilo que, melancolicamente, resta.

Da pesquisa para o roteiro do filme, Joaquim Pedro de Andrade diz que “toda a história da conspiração está vista a partir da cadeia” e que, portanto, eles tinham “de um lado, um tipo de depoimento um pouco deformado pelo medo, pela pressão do interrogatório. De outro lado a poesia que obedecia em parte a esta motivação, mas tinha um olho muito fixo na posteridade”.¹⁵⁸ O filme, como vimos, acentua essas dimensões: os depoimentos fragmentados, postos lado a lado, se contradizem, se chocam; o medo e a melancolia vão tomando conta dos conjurados (há uma série de planos deles dizendo versos na prisão, olhando o nada). Além disso, o olhar na posteridade aparece no tom declamatório dos versos, no modo como eles vão tecendo, pela poesia, uma versão paralela dos acontecimentos.

¹⁵⁸ Retirado do encarte do filme (box comemorativo com a coleção completa, pela *Filmes do Serro*) em que há excertos de entrevistas concedidas por Joaquim Pedro de Andrade para o *Jornal do Brasil* (15/4/1972); na *Revista do Brasil* (número especial dedicado ao bicentenário da Inconfidência Mineira) e o texto “Depoimento Especial”, em *O cinema de Joaquim Pedro de Andrade* (publicado em 1/8/1976).

Esses vestígios, os documentos que recontam a inconfidência vista da cadeia, os poemas, são reconfigurados pelo filme de modo a não perderem sua natureza “fraturada”, permanecendo como restos do que foi em cena – sem nada, nenhum discurso que diga “foi assim”. Por não nos darem o que seja inteiro, por se mostrarem sincopados, rompidos, eles apontam para um lugar fora deles mesmos (e daquilo que o cineasta enquadra efetivamente com sua objetiva) mas que é capaz de dizer, ainda que sem palavras, do que estava acontecendo naqueles anos ao redor da produção do filme. E esse é um dos movimentos melancólicos do filme: evocar o que está imerso em cena, sob seus fragmentos.

5.13 Discurso que se EXPÕE e operações melancólicas

Em *Os inconfidentes*, a questão é menos reconstituir um passado tal como ele poderia ter sido, do que encará-lo para pensar o presente. Aliás, *reconstituir*, nesses termos, é um verbo que não se aplica definitivamente ao filme – ao contrário, daquilo que se tem do que passou, ele procura deixar às vistas suas arestas. A matéria do filme, dessa maneira, a constituição de sua narrativa, impregna-se desse mecanismo, de modo que o discurso cinematográfico se faz em função do que se tira dos episódios históricos que o filme aborda. Assim, ele nunca se mascara como discurso – aliás, reafirma-se como um, sempre que pode.

É possível notar, por exemplo, na apresentação do filme em suas sequências, em como, rejeitando qualquer tipo de expressão realista, os atores declamam suas falas – deixando clara a artificialidade de seus gestos. Os materiais reconfigurados por Joaquim Pedro de Andrade e por Eduardo Escorel para criar o roteiro do filme não se escondem em segundo plano, em uma arquitetura que expõe a tessitura do discurso. Isso ajuda a compor a crítica do filme: as palavras hiperbólicas, raras, postas em sentenças repletas de inversões, mostram tanto a erudição daquelas figuras quanto a face oca de suas falas, já que elas não levam nenhum deles à mudança. Algumas vezes, é por dentro do jogo dramático que esse comentário sobre o discurso se apresenta: por exemplo, quando Alvarenga corrige o latim do escrivão que registra seu depoimento ou quando Maciel conta que o Visconde de Barbacena havia achado Alvarenga com um ar “assustado ou espantado” e este último pede para que ele seja mais preciso: “assustando ou espantado?”. O zelo excessivo pela expressão correta

chama atenção do diálogo para si mesmo, em uma operação que, como pontua Bernardet, relaciona o discurso dos conjurados letrados com o do filme. “Só que o discurso destes é tido como ingênuo, enquanto o discurso do filme é crítico” (BERNARDET, 1982, p. 75). Ademais, a câmera – também recusando a expressão realista – coloca-se inúmeras vezes diante dos atores (que se movimentam diante dela como se estivessem em um palco). Nessa dinâmica, levanta-se uma “quarta parede” entre a cena e o espectador, de modo que se cria um ambiente teatral para aquelas palavras declamadas.

Esse desnudamento do discurso na recusa por expressões realistas atinge também, como verificamos, a cenografia, mínima – as salas das casas estão sempre vazias, não adornadas. Em outro momento em um plano externo, na cena em que Gonzaga parte ao exílio, por exemplo, não se vê o navio – a câmera faz as vezes de seu balanço, enquanto o enquadra em plano médio, mostrando apenas o mar atrás dele. O figurino, por sua vez, tem um acento não realista, sempre demasiadamente colorido, bufante.

Além disso, há inúmeras revelações do espaço ficcional, tanto por meio do comportamento da câmera – sempre sensível ao olhar em seu comportamento estranho (quando, por exemplo, encurrala as personagens nos espaços fechados das casas) –, quanto pelas quebras propostas pelos atores (quando eles olham para a câmera, trazendo o espectador para dentro da narrativa).

FIGURA 14



Fernando Torres, como Claudio Manuel da Costa, olha em direção à câmera

O comentário, no filme, está sempre entrelaçado à ação, de modo que, muitas vezes, não se distingue muito bem as fronteiras entre um e outro. A distância estabelecida em relação ao espectador é continuamente *atacada* – ora ele é guiado até “o palco” por meio do comentário, ora se coloca em uma posição na “plateia”, ora se coloca nos “bastidores” (quando, por exemplo, Tiradentes cai na forca e os colegas são revelados).

O discurso que se expõe no filme revela os antagonismos postos no presente. Afinal, quando a personagem do Padre Toledo diz, por exemplo, em uma das reuniões dos inconfidentes a quatro paredes, que eles teriam “de evitar no futuro que tudo ficasse nas mãos de um só homem. Principalmente de um militar”, somos levados a sair da “ficção” e ancorar no presente. Ou ainda: somos levados pela ficção a ancorar nesse outro tempo. Como não encontra repouso, digamos assim, na diegese, quebrando a todo momento o espaço da ficção, não se constrói no filme um discurso totalizante sobre o passado (ou sobre o presente). Tecido em uma forma que não se fixa – melancólica, pois – o discurso do filme aponta para uma “má finitude”, criando sentidos das relações entre seus fragmentos, sem atingir uma totalidade conclusiva.

Uma nação perfeitamente integrada, como aquela que sugere as imagens do cinejornal, se chocam com a matéria do filme. Esse choque aponta sobre a “mentira” da representação, ou ainda, sobre o próprio ato de narrar. Deixando-se relacionar com o comentário, a ação, no filme, se desata do compromisso realista e se constrói por meio de uma linguagem desmantelada. E isso que se “desmantela” na matéria de *Os inconfidentes* diz respeito àquele presente – e a esse país tornado homogêneo senão pelo discurso. Assim, um presente crítico é possível de ser fundado, em *Os inconfidentes*, por meio da problematização da memória do passado e da falta de imagem de um presente (e de um porvir) – a despeito dos discursos oficiais, que diziam que havíamos chegado, como país, ao futuro almejado.

Esse lugar, no entanto, permaneceria como futuro, como um lugar a ser sempre alcançado. Ao dissolver a cronologia dos eventos no filme, *Os inconfidentes* manipula o tempo – que vai e volta muitas vezes na narrativa – e nos propõe repensar a ideia artificial de um passado superado e de um futuro como uma reta, rumo ao progresso. Como vimos, a “quebra” do tempo se dá não apenas com o filme começando pelo fim das personagens, mas

também dentro das sequências: os tempos dos interrogatórios e dos *flashbacks* se alternam, por vezes por dentro das cenas, revelando as contradições dos depoimentos. Além disso, há também um tempo suspenso proposto no filme, um tempo do devaneio – como, por exemplo, aquele evocado pelas bodas de Gonzaga, com os anjinhos e a cama nupcial imaginária. Há, igualmente, o tempo presente justaposto ao tempo ficcional no plano do enforcamento, no qual o filme se mostra também como espetáculo, por meio das palmas dos colegiais. E há, por fim, o tempo entre os tempos, evocado pelos planos que emolduram *Os inconfidentes* nos créditos – a carne ensanguentada sendo partida –, e que dão a tônica da narrativa: metonímia do corpo dilacerado de Tiradentes (e da história), esses planos estão desligados da diegese, mas comentam-na.

Se, como viemos refletindo nesse trabalho, a ideia de melancolia não é tanto a reação regressiva diante da perda de um objeto, mas a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível – e se, em nossa hipótese, o objeto inapreensível e sempre desejado desses filmes de Joaquim Pedro de Andrade enfocados é um certo país esquecido, arcaico – por meio dessa manipulação cronológica da narrativa em *Os inconfidentes*, há um país que aparece como perdido entre seus diferentes planos temporais.

5.14 QUEDA e tempo

A memória coletiva é uma forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Segundo Le Goff,

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silenciosos da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p. 422)

Tendo em vista que “história” pode ser entendida não apenas como o conjunto dos acontecimentos decorridos, mas também “como conjunto dos discursos sobre esses acontecimentos” (RICOEUR, 2007, p. 362), realizar uma “torção” nesse discurso pode ser

um caminho para tentar dar a ver o que não pode ser esquecido, ou repetido. Ricoeur propõe, ao passar por Heidegger, uma reflexão em torno da ideia de temporalidade que leva em conta uma relação com o futuro: ou seja, que a ideia de uma “preteridade” seja posta em relação dialética com outra, de “futuridade”. Assim, nesse jogo, a relação da temporalidade com o futuro ilumina a sequência das demais determinações temporais da experiência histórica.

Se os esquecimentos e os silêncios da história revelam os mecanismos de manipulação da memória coletiva, jogar luz neles é, talvez, propor um novo passado a partir do presente. A sequência final de *Os inconfidentes*, que trata do enforcamento de Tiradentes, é exemplar desse mecanismo, já que, nele, há duas instâncias que narram o acontecimento e que se mostram no corte direto de um plano a outro – instante em que a personagem cai, e desloca a ação do tempo do filme para aquele em que o espectador se encontra. Nesse pulo no tempo, no instante em que, no plano, é possível ver o “presente no passado”, há uma proposta de reconfiguração desse “olhar para trás” que o filme faz a partir de uma visada para frente – e, sobretudo, para o agora. É como se, como pontuamos a partir de Ricoeur, houvesse a constituição de uma nova temporalidade a partir do filme, na qual aquele instante em que vemos os anos 1970 assistirem ao enforcamento de Tiradentes pudesse ter a potência de iluminar toda a cadeia temporal erguida até aquele momento, a partir de uma nova ótica.

Quer que eu morda ou beije?
Ai, sim, doutor, sim!
Quer que eu morda ou beije?
Ai, sim, doutor, sim!
Quer que eu morda ou beije?
Ai, sim, doutor, sim!

[Fala de Osiris, personagem de Lima Duarte para dona Olga,
personagem de Ítala Nandi em *Guerra conjugal*]

*Meus filmes vêm tentando discutir um problema só: o de uma pessoa viver no
Brasil.*

[Joaquim Pedro de Andrade]

VI. O sujeito aos PEDAÇOS

Quarto longa-metragem de ficção de Joaquim Pedro de Andrade, o filme *Guerra conjugal* parte da obra de Dalton Trevisan – mais precisamente de dezesseis contos dos livros *A guerra conjugal* (1968), *Novelas nada exemplares* (1959), *Desastres do amor* (1968), *O vampiro de Curitiba* (1965), *Cemitério de elefantes* (1964) e *O rei da terra* (1972) – para estruturar sua narrativa. No roteiro, o cineasta reconfigura as histórias em três núcleos, mantendo a estrutura de alguns dos contos, fusionando outros e fragmentando a narrativa em várias sequências.

O primeiro núcleo narrativo é formado pela dupla João e Amália, um casal de idosos que vive uma relação extremamente agressiva e que troca injúrias constantemente; o segundo, tem Osiris como protagonista, um advogado de família que assedia diversas mulheres em seu escritório e se torna amante de uma delas, a intensa Dona Olga; o terceiro núcleo tem como protagonista Nelsinho, um jovem de classe média de temperamento irritável, que visita mulheres diferentes a cada bloco narrativo, sempre procurando satisfação sexual e algum afeto. Os núcleos estanques, sem relação entre si, intercalam-se, tendo suas personagens centrais (a dupla de velhos, Osiris, Nelsinho) como fios narrativos, quebrando o eixo narrativo único.

O filme, uma comédia em chave erótica, reconfigura o gênero da pornochanchada, bastante popular no período, atacando o caráter autoritário da sociedade brasileira, sobretudo naqueles anos de forte repressão ditatorial.

***Guerra conjugal*: uma apresentação do filme em suas sequências**

6.1 Palimpsestos

As imagens sob os créditos que abrem o filme *Guerra conjugal* revelam sutilmente uma característica da narrativa: elas mudam gradativamente seu contorno central rosa circundado por uma iluminura de plantas e pássaros. A primeira imagem é um coração (sobre a qual aparecem os nomes dos protagonistas); depois, essa imagem é substituída por outra que alude à bandeira nacional (sobre a qual aparecem o nome do filme e dos demais atores); por fim, surgem na tela dois círculos, um maior, outro menor (sobre os quais aparecem os demais créditos e o nome da direção). A pequena variação dessa imagem central – sendo que uma delas alude muito claramente ao formato da bandeira nacional – dá o tom de como será a história a ser vista: transvestida de pornochanchada, manipulando seus elementos populares, sutilmente ela tecerá outras narrativas de modo sub-reptício, que expõem mecanismos de autoritarismo e violência nas relações sociais no país. Há uma história do Brasil que se conta por trás dessas relações domésticas; os créditos, logo de início, nos dão essa pista. A ideia da repetição de um mesmo estado de coisas que prevalece sobre as mudanças desejadas parece estar nas imagens que investigaremos por trás do que se mostra ao longo do filme. É como se, como verdadeiros palimpsestos, suas cenas guardassem outras dentro delas, que as comentam, ampliando sentidos.

Em *Guerra conjugal* há, muitas vezes, um conflito não escancarado entre o que se vê e o que se diz, que colabora para a ideia das muitas camadas por trás de suas imagens. Esse, aliás, é um procedimento de muitos dos trabalhos do cineasta, que permite novas leituras a partir daquilo que se deixa ver à primeira vista. Sobre *O padre e a moça*, por exemplo, Joaquim Pedro declarou, lembremos, que era seu desejo de que quem atingisse uma primeira estrutura e não percebesse necessariamente as demais, pudesse ficar satisfeito:

(...) fazia parte do jogo dar essa primeira linha fácil, acessível e mais ou menos tradicional, para que nela o público se apoiasse, e, a partir daí, haveria outras harmonias que não fariam falta, essencialmente, a quem atingisse a primeira. (AMARAL; GOULART; GRAÇA, 1997, p. 132)

Vejamos como funciona esse mecanismo de ocultação (e de revelação, ao mesmo tempo) de imagens sob as cenas do filme, que a comentam continuamente. Vejamos também como essa espécie de duplicação de imagens em *Guerra conjugal* é um procedimento acaba por espelhar um objeto que, ainda que ausente no filme, é encarado por ele: um país arcaico, soterrado pela ideia de modernização.

Guerra conjugal é um filme que parte da obra de um escritor conhecido por expor a classe média brasileira: as personagens de Dalton Trevisan se movem por mundos diversos, desprovidas de consciência, em uma espécie de “eterna danação”, sempre relacionada ao fracasso. No trajeto que traça a partir desse mundo, o filme refaz as relações repletas de hipocrisia, mediocridade (e também de boas doses de violência) que aparecem em Trevisan. *Guerra conjugal* parece também se referir àquele momento político do país no qual, a despeito da “abertura política gradual”, pessoas seguiam desaparecendo. Essa pode ser lida como uma segunda camada construída pelo filme, correndo sob a comédia erótica tão popular naqueles anos.

Os filmes de Joaquim Pedro de Andrade nos solicitam sempre uma atividade decifradora: assistir a seus filmes é se empenhar na contemplação de seus fragmentos rearranjados a partir das obras literárias de que partem – e que insistem em uma imagem de país que não corresponde àquela que se constrói sob o discurso oficial. Em *Guerra conjugal*, essa imagem do Brasil se constrói do fracasso de suas personagens masculinas centrais. Os três, João, Osiris e Nelsinho, que são apresentados no comando das cenas, impondo-se sobre as demais personagens, cairão da metade do filme em diante: encontrarão a humilhação, a sujeição, a morte. Além disso, há uma pobreza das relações entre as personagens refletida em suas condições sociais (não importa qual classe social elas pertençam, diga-se de passagem), que também parece dizer dessa imagem de país fracassada. Ou elas moram em casas empobrecidas (como dona Gabriela, e o casal João e Amália) ou em ambientes *kitsch* (como a personagem da Gorda ou a casa de Lúcia), repleto de objetos que não servem para

nada – mas que impõem sua presença, pontuando o vazio daquele acúmulo e, talvez também, a tentativa de “serem quem não são”.

Essa lida com as personagens centrais de cada um dos três episódios indicia também uma visão do cineasta sobre a modernização conservadora – já com *Macunaíma*, seu filme anterior, há um olhar sobre o herói, devorado ao fim da narrativa, que se confunde com o destino do país (segundo Joaquim Pedro, *Macunaíma* era a “história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil”). Como viemos pontuando, esse Brasil arcaico, solapado pela ideia de modernização conservadora naqueles anos, é a imagem de um país que os filmes não querem esquecer: devorador dos estímulos da cidade, numa ânsia consumista, e depois devorado por Uiara, esse “herói sem caráter” parece dizer respeito a um certo país destruído, esquecido sob os anseios da modernização. Há em *Macunaíma*, nos parece, uma ideia de fragmentação e de destruição do herói que reaparece em *Guerra conjugal* (bem como em *Os inconfidentes* e em *O padre e a moça*). Ainda que sobre *Macunaíma*, Joaquim Pedro tenha dito que o “herói moderno terá de ser uma superação de Macunaíma, embora conservando algumas características dele” (ANDRADE in RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 163), não parece haver lugar para essa superação em seus filmes posteriores. A configuração do atraso que ronda as relações em *Guerra conjugal*, por exemplo, bem como seus “heróis” medíocres e não menos violentos, aponta para uma direção diversa de um herói que ultrapassa o estágio do “herói sem caráter”.

O Macunaíma sem caráter não seria um “estágio vencido” no caminho para o herói moderno, como o quer Joaquim: glorioso e positivo (com caráter, portanto), conquistando sua identidade com o popular. A modernidade contemporânea do final da década caminha em direção diversa, adentrando sem peias a exasperação e a traição – o sentimento da história como derrota – para, no dilaceramento e na representação do grotesco, conseguir encarar seu tempo. (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 163)

Em *Guerra conjugal*, curiosamente, “a representação do grotesco” e o “sentimento de história como derrota” – para usar expressões do cineasta – aparecem. O consumo vazio que aparece sob as marcas do *kitsch* no filme funcionam como uma espécie de isca para atrair o olhar do espectador, revelando uma pretensa cultura que não alcança a sublimação estética, tampouco aceita suas raízes culturais. A propósito dessa discussão, Estevão Garcia, em “As

aventuras de Joaquim Pedro de Andrade no fabuloso mundo das pornochanchadas”, afirma que:

Aqui [em *Guerra conjugal*], Joaquim Pedro não busca atrair o espectador pela via do tosco e sim pela construção do *kitsch*. A iluminação e a cenografia não estavam atrás de um resultado final capenga. Eles estavam atrás da elaboração do “cafona” e do “brega” de uma maneira nítida, discreta e perceptível sem, no entanto, saltar aos olhos. Desde os créditos percebemos a procura por essa textura. O espectador encontra aqui uma “cor” e um “entorno” que lhe é familiar através desses recursos cênicos. O desleixo (ou a fabricação do desleixo) é deixado de lado. A decupagem é cuidadosamente trabalhada. Em *Guerra conjugal*, o estranhamento e a busca pelo progressivo desconforto do espectador foram rigorosamente planejados.¹⁵⁹

Em um movimento parecido, é interessante pensar como aparecem esses homens fracassados no filme – há um sentido para a ideia de derrota que ronda as personagens. Segundo Sérgio Botelho do Amaral, se o herói de Dalton Trevisan é um fracassado em si, sem destino, no filme ele aparece como responsável por uma ideologia, promotora da repressão política – o que daria unidade à trama, já que a cada um deles se atribui uma função na manutenção dessa ordem. Ora, o próprio mecanismo dessa ordem estaria impregnado de uma ideia de fracasso – que, não à toa, atinge em cheio as figuras que supostamente a mantêm.

Amaral, em *Cinema brasileiro: três olhares*, observa como, no filme, há um repertório de imagens que remetem à organização católica conhecida por TFP (Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade), o que confere mais sentidos “ocultos” aos enquadramentos, armados de modo a sugerir interrogatórios e torturas nas relações entre os casais. Joãozinho, personagem do primeiro episódio do filme, representaria a força bruta, aquele que repreende, o torturador. Osiris, o advogado do segundo bloco narrativo, encarnaria a figura do pai, a imagem cheia de autoridade do padre e do patrão. Nelsinho, o terceiro “herói” do filme, por sua vez, seria o típico “vampiro” de Trevisan, aquele que se no espaço e sai à caça de suas “vítimas”.

¹⁵⁹ GARCIA, Estevão. “As aventuras de Joaquim Pedro de Andrade no fabuloso mundo das pornochanchadas”. In: *Contracampo: Revista de cinema*. Link: www.contracampo.com.br/85/artaventurasjpa.htm, acessado em 8 out., 2018.

Vejamos, acompanhando as sequências do filme, como esses sujeitos violentos, que apontam para uma ideologia de modernização a qualquer custo e de repressão (e que, por fim, fracassam), aparecem no filme, apontando para uma relação tensa da sociedade consigo mesma.

6.2 Apresentação das personagens e irrupção da violência

A primeira cena é entre Amália (Carmem Silva) e João (Jofre Soares), um casal de velhos que vive uma relação bastante agressiva. João, sempre beirando a paranoia, trata a mulher Amália muito mal e sem motivo aparente, baseado tão somente em suas desconfianças – que se mostram piores a cada sequência.

No escuro, à noite no quarto, João acorda Amália: ele acende a luz, diz que está passando mal. O quadro enfoca os dois deitados na cama, em plano médio. Já nessa apresentação, estabelece-se o tratamento entre eles: Amália pede para ele ficar quieto, “que vai passar”; o marido retruca, resmungando; “diabo de velha”. Essa apresentação brevíssima já dá o tom nada apaziguado da comunicação usual entre eles. João se levanta da cama, a câmera o acompanha. Há um corte: acompanhamos João, que caminha até o banheiro, sempre reclamando. Vê-se que a casa é um lugar bem pobre: à carência de afetos naquele espaço se sobrepõe, visivelmente, a miséria socioeconômica. João toma um sal de frutas e se olha no espelho diminuto; observa o rosto envelhecido. Ele pensa em voz alta: “Amália, ladra da minha vida... Mas ela que vai primeiro! É ela! Não sou eu!”.

Como saberemos ao longo do filme, Amália vive nessa casa como se fosse uma prisioneira e estivesse sendo punida por algo que teria feito – “ladra da vida” de Joãozinho, ela é um elemento “perigoso”, que gera desconfiança, e o marido tratará de puni-la na medida de sua “subversão”. As mulheres no filme, em geral, representam essa ideia – não por serem militantes de uma ordem oposta àquela que os homens representam, mas por serem enquadradas, por eles, nesse esquema de desconfiança. Assim, ainda que elas possam eventualmente se rebelar, seus gestos serão inevitavelmente dentro do esquema imposto por uma ordem autoritária (e masculina), como veremos adiante.

João retorna ao quarto e se deita novamente – o quadro os enfoca em plano médio, lado a lado. Os planos da cama, sempre em conjunto, indiciam a situação torturante que atinge as duas figuras; afinal, João também vive essa dinâmica agressiva, dependente. Amália está acordada – João a largou no quarto com a luz acesa e ela o espera, passiva. Como o marido se deita sem apagar a luz, a mulher inicia uma conversa. “Há anos que você não me beija, Joãozinho”. Ele se vira para o outro lado, de mau-humor; ela continua falando, tentando uma reação: diz, então, que seu cunhado lhe dera um beijo no dia de seu casamento. “Na boca?!”; o marido se vira subitamente e enfurecido.

Esse é o movimento recorrente entre este casal: toda tentativa de Amália na direção de João (uma conversa, um gesto afetivo, uma provocação) provoca-lhe uma fúria desmedida e ela se resigna, submissa. Sempre deitados, eles iniciam uma discussão sem sentido e acusatória sobre o tal beijo do cunhado. O plano termina com João monologando perversamente sobre as condições de um cadáver: ele diz que o irmão, Ângelo, está morto (desde o início desse primeiro plano do casal, esse é um tema que ronda o velho: a morte). A fala agressiva, direcionada à esposa, é: “Mas o Ângelo já morreu! Teu beijo, Amália, apodreceu na boca dele! Tem uns mortos que encolhem, igual à ameixa preta em volta do caroço. Outros enchem de gás no verão e, se a cova não é bem funda, a gente escuta o estrondo de noite, quando a barriga explode”.

FIGURA 15



João e Amália

Esse tipo de agressividade diluída nas palavras, à meia voz, é uma tônica do filme, que mostra em múltiplas situações a violência incorporada ao cotidiano. Nesse primeiro quadro, João faz as vezes de torturador de Amália por meio das palavras (nos quadros seguintes desse casal, ele a torturará encarcerando-a, em um crescendo que chegará as vias do embate físico – até que a situação se inverterá).

É preciso recordar que, em 1974, um ano antes do lançamento do filme, teria início uma “abertura lenta, gradual e segura” com o governo de Ernesto Geisel. Havia uma indicação de que o regime estaria caminhando para uma redemocratização, com a promessa de suspensão da censura prévia, do início de diálogo com a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), com a Conferência Nacional dos Bispos no Brasil (CNBB) e com os setores da oposição representados no MDB. Todavia, mesmo com as promessas de abertura, a censura não diminui seu ritmo de intervenções nas produções culturais. Pelo texto “*Guerra conjugal* contra a censura”, de Leonor Souza Pinto, sabemos que o filme não passou naqueles anos como uma “porno-chanchada inofensiva”:

(...) Cartas aos jornais pedem censura mais rigorosa: “*Guerra conjugal*, que, havendo passado pela Censura, não teve cortada uma cena profundamente chocante e deseducativa. Apresenta um cão agredido por um pontapé; o animalzinho sai desesperado, ganindo. O extravasamento do ímpeto do artista bem poderia ter escolhido uma forma menos cruel e primitiva. Ninguém ignora que o cinema é um dos mais poderosos meios de comunicação. Dele muito se espera como colaborador do Lar e da Escola”.¹⁶⁰

Ao contrário do tratamento dado à porno-chanchada, a censura federal é linha dura com o filme: entre 12 e 13 de dezembro de 1974, seis censores são convocados para avaliar *Guerra conjugal* e são unânimes pela sua proibição. Apenas em janeiro de 1975 o filme é reexaminado por outros três censores, que, por fim, sugerem oito cortes.

O regime também não abandona a repressão política e a violência (inúmeros casos de desaparecimento e tortura a opositores políticos ocorrem nesse período). Essa violência se difunde pela sociedade e, no filme, é reproduzida nas relações sociais, familiares e pessoais.

¹⁶⁰ No texto “Guerra tropical contra a censura” para o encarte do DVD de *Guerra conjugal* pela Filmes do Serro.

Isso tudo era ainda agravado pelo fracasso do “milagre econômico”: o preço a ser pago pela modernização promovida pelo crescimento da economia era a redução de investimentos na área social e a não distribuição da riqueza.

As personagens de João e Maria, nesse primeiro bloco do filme, dão o tom dessa violência e opressão distribuída pela sociedade, de que se contaminará o filme. Além disso, parecem ir além, aludindo à imagem da relação torturador/torturado que ocorria nos porões da ditadura em sua dinâmica doméstica, duplicando o sentido da cena ao se referir diretamente ao aparelho de repressão daqueles anos. Esse movimento de “duplicação” ocorrerá nos outros núcleos narrativos, em gradações distintas, como veremos a seguir.

O segundo núcleo narrativo do filme é apresentado por meio de um corte simples. (Assim serão as intercalações entre os episódios: por meio de cortes secos, em que os três grupos de histórias episódicas se desenvolverão gradativamente). Esse núcleo apresenta um novo protagonista: o advogado Osiris (Lima Duarte), em seu escritório. A câmera o acompanha: ele ajeita a gravata pouco antes de abrir a porta para que entre uma cliente: Maria, uma mulher jovem, vestida em trajes mínimos, está do outro lado. Ela entra; Osiris a acompanha com o olhar – a câmera captura o modo como ele a olha de lado, enquanto ela entra. O advogado é muito solícito com a moça e a encaminha até sua mesa no escritório desorganizado, cheio de papéis. Ela se senta e, no contra-plano, prepara-se, entre o atrevimento e a timidez, para contar a sua história.

Diferentemente de *Os inconfidentes* – e mesmo de *O padre e a moça* – esse é um filme mais decupado; ainda assim, verifica-se nele a presença de planos abertos e uma autonomia narrativa da câmera em relação à diegese, características do cinema de Joaquim Pedro. Não há um grande número de planos-sequência como nos outros filmes que analisamos nesse trabalho, e que são também uma marca do cineasta. Evita-se, no entanto, o uso constante do campo/contra-campo, de modo que muito do embate entre as personagens se dá em quadros nos quais há movimento da câmera, que os capta em espaços contínuos, o que valoriza o trabalho dos atores. Vale notar, também, a captação direta do som, que sublinha a violência das relações colocadas em cena, com momentos estridentes e outros que não se escuta bem – tudo isso em contraponto à trilha, que funciona como uma comentadora da cena.

Nesse bloco, percebemos que Osiris tem o “mando” da dinâmica da cena, não apenas por conduzir as perguntas, mas também pelo modo como os planos, em sua maioria, começam com ele e seguem acompanhando-o, na medida em que ele “avança” na direção de Maria (que se movimenta pelo escritório – ora escapando do advogado, ora se insinuando). Afinal, é ele quem a submete (assim como fará com outras mulheres em seu escritório), valendo-se de sua posição autoritária de “doutor”.

Brincando com uma espécie de constrangimento fingido que a acompanhará ao longo de toda a cena, a moça revela finalmente o motivo de sua presença ali: o namorado a desonrou. Por isso, precisa de ajuda de um advogado. Osiris perscruta a “desonra”: onde foi, como foi, que idade ela tinha – ele pergunta.

Tem início uma espécie de “caça investigativa” entre os dois: o advogado sai de sua cadeira e se aproxima da moça, sentando-se na beira da mesa em frente a ela. Ele afasta a estátua “desimportante” de uma imagem da justiça para abrir lugar para si, num gesto repleto de significados: entre a tralha acumulada desordenadamente no escritório, aquela estátua é mais um objeto esquecido – e tudo o que ela representa é igualmente sem valor. Ou ainda: se ela tem algum valor, ele é submetido também àquele homem, que, não à toa, ocupa seu lugar à mesa.

FIGURA 16



Osiris (apoiando a mão displicentemente na estátua da justiça) e Mariazinha no escritório de advocacia

Enquanto fuma um cigarro, Osiris a ouve relatar o triste caso de seu noivo, que “se casará com uma loira”. (Ele segue manuseando a estátua de modo displicente, revelando sua

relação com o ofício: o advogado é a autoridade que ali a “representa”, mas segundo seus modelos morais). O diálogo desdobra-se, assim, irônico sobre a não virgindade dela, sobre o que ela deve fazer, se ir a um convento ou se entregar a um homem mais velho – até que ele se oferece para ser esse homem. À medida que a cena se desenrola, Osiris obterá confissões de Maria, pressionando-a com suas perguntas, em planos que mostram a mulher sendo encurralada por ele e pelo quadro.

Os planos nos quais a personagem aparece isolada pelo enquadramento são em menor número; notadamente, eles aparecem quando ela declara mais espontaneamente que não está gostando daquele encontro. Há, por exemplo, uma fala em que ela diz, em meio a uma profusão de clichês (diz achar “vulgar o mercado de beijos”; que “precisa de meiguice”), que quer que ele a largue. Pelo tom da interpretação e pela fala repleta de lugares-comuns, percebe-se que, ainda que em uma espécie de movimento de “insurgência” diante daquela figura cordialmente opressora, Maria não tem força alguma – e sabe disso: ela está, afinal, dentro de um esquema de opressão de que é vítima e, como provavelmente tem consciência disso, brinca com sua própria imagem.

Berta Waldman, a propósito do uso de clichês por Dalton Trevisan, diz que eles cumprem um papel no discurso “cuja meta é o silêncio, espaço onde as personagens se destroem” (WALDMAN, 1989, p. 13). Ao eliminar o traço subjetivo das falas das personagens, Trevisan as dilui em um espaço indiferenciado de narrativa anônima, em que a comunicação com o outro é repleta de barreiras justamente porque essa relação é destrutiva. As personagens “vampiros” de Trevisan sugam o outro e exploram-no na tentativa de anulá-lo, reproduzindo um processo social que atua sob os mesmos mecanismos. E essa nos parece ser uma característica que Joaquim Pedro de Andrade atualiza no filme, no qual personagens não parecem responder a partir de suas subjetividades, mas do papel que cumprem em uma sociedade calcada na violência. Há, dessa forma, uma simulação da ingenuidade, uma representação entre Osiris e Maria dos papéis que “lhes cabem” naquela dinâmica de perseguição que indicia mais uma camada da duplicação mencionada no início desse capítulo como uma característica dos filmes do cineasta. Mesmo quando Maria se desvencilha de Osiris e ele sugere que ela vá para casa, para “se acalmar”, ambos sabem que estão representando. É como se houvesse uma *desposseção* daqueles sujeitos em cena de si

mesmos, que se traduz na duplicação mencionada dessas figuras – há pelo menos duas camadas em jogo, que podem ser vistas na ocultação, em suas falas, do que é evidente em suas imagens. Moldadas por uma sociedade violenta, há um verdadeiro desencontro entre o eu e o que se vê no corpo dessas personagens. No jogo de representação e disfarces em que entram, elas acabam servindo de anteparo (ou espelho) desse contexto repressor.

O próprio filme atua nessa chave do “disfarce”, usando a linguagem da pornochanchada para discutir seu apelo em bases profundas, ou seja, os sentidos de moralidade nessa sociedade autoritária, sua pretensa revolução de costumes em tempos de milagre econômico e seus efeitos sobre as pessoas. Esse jogo de papéis entre as personagens é bastante evidente nos blocos de Osiris, nos quais ele vai encarnando, a depender de seu interlocutor, um papel diferente: ora é um “pai”, ora o “patrão”, ora um “padre”, como já afirmamos. Esses seus papéis vão sendo modulados no jogo com o outro, naquilo que as mulheres dão pra ele como resposta a suas investidas. É como se a todo momento eles estivessem se esforçando pra ser quem não são – e, com isso, suas subjetividades vão sendo solapadas. Interessante pensar como, nessa trajetória de ocultamento de suas subjetividades, no último episódio de Osiris no filme ele não consiga “dizer quem realmente é” a seu colega – veremos essa sequência adiante nesse capítulo.

Por fim, Maria faz exatamente o que o advogado espera dela e não vai embora: Osiris a encurrala; a câmera se aproxima para enquadrá-los em um plano próximo e ela diz, propositadamente sem verdade, “representando”: “não me pegue, não me pegue... ai, o que é que eu vim fazer aqui, minha santa mãe do céu? Ai doutor, tenha pena de mim, tenha pena de mim...”. Ela se deixa deitar no sofá por Osiris. A câmera o enquadra enquanto ele fala, antes de se deitar sobre ela – “quem tem pena das Marias? Quem...?”. A sequência termina com o enquadramento de uma pintura na parede depois que Osiris se deita sobre Maria, tempo morto que prepara para o próximo episódio.

A repressão se repete sobre essa figura, essas Marias, essas mulheres, ao longo de todo o filme. Osiris, como uma figura da “lei”, condena essa Maria por seu “mau passo” – e ela se deixa conduzir nessa dinâmica de opressão. Em *Guerra conjugal*, todavia, também os machões passarão pela engrenagem da devoração, como veremos adiante. Afinal, interessava a Joaquim Pedro de Andrade abordar a sexualidade, a mercantilização dos sentimentos e o

autoritarismo por meio da desconstrução das formas narrativas adotadas pela pornochanchada: interessava ao cineasta encarar esse gênero sem peias ou preconceitos e verificar como, popular que era afinal, o país poderia ser revisto por meio dele.

O terceiro episódio tem como protagonista Nelsinho. Esse bloco começa com um plano de conjunto de Nelsinho caminhando, aproximando-se da casa de Neusa. Vemos parte da fachada da velha casa e Nelsinho, um homem jovem, de paletó, gravata, óculos e bigode caminhando portão adentro. À esquerda do quadro, preso por uma coleira à entrada da casa, um cão. A câmera se move suavemente, enquadrando o homem da cintura pra baixo e o cachorro no centro do quadro. Nelsinho para na frente do bicho e, de repente e sem explicação (pois o cão está quieto e deitado), o chuta.

Observamos como no filme há uma força destrutiva que, voltada ao outro, manifesta-se, muitas vezes, não de modo direto – mas, como afirma Jaime Ginzburg em *Literatura, violência e melancolia*, de modo *intransitivo*, “como uma associação de ideias sem controle, que não exige nenhuma antecipação explicativa” (GINZBURG, 2013, p. 6). O pontapé gratuito no animal revela uma violência contida na cena que, de repente (e logo no início desse bloco), sem aviso, irrompe – mas em um gesto medíocre. Essa agressividade banal e injustificada, explícita desde o início, contamina o episódio e joga uma espécie de sombra na personagem. Sua violência em miniatura, cotidiana, parece ser, ao mesmo tempo, um sintoma da brutalidade disciplinar do governo de então. A figura de Nelsinho também parece fazer as vezes de um inquiridor, pelo modo como se relacionará com as demais personagens dentro da casa – sobretudo com a velha, dona Gabriela. Assim como ocorrerá com as personagens masculinas protagonistas dos demais episódios, que terão uma trajetória em que serão “aviltados” como machões, há aqui um indício de rebaixamento ético em Nelsinho. A cena a seguir, dentro da casa, será contaminada por esse comportamento apequenado da personagem. É interessante notar que o filme trabalha em uma chave irônica a imagem dos “heróis” do filme. A agressividade dessas figuras, outrora valorizada – em outras tradições narrativas; em personagens épicas,¹⁶¹ por exemplo –, no filme é sintoma da mediocridade que as constitui.

¹⁶¹ Um breve comentário: na tradição literária, desde a epopeia clássica, cabe aos heróis os atos violentos, que se justificaria dentro de um contexto de defesa de valores de seu grupo, de construção de imagens afirmativas do coletivo, da consolidação de mitos. Hegel, segundo recorda Ginzburg em *Literatura, violência e melancolia*,

Há, em seguida, um corte para dentro da casa: dona Gabriela, uma senhora idosa e quase cega, está tomando uma sopa dentro de casa, no escuro. Nelsinho entra e desliga o rádio, cuja última fala ouvida é “o casamento em nossa terra é indissolúvel”. Ele a cumprimenta, perguntando por Neusa; “tá no banheiro, trocando de roupa”, a velha diz. A casa é escura; a câmara enquadra Nelsinho à porta, ao fundo do quadro, e dona Gabriela sentada, em primeiro plano. À esquerda, na parede, vemos um quadro de Jesus Cristo (veremos mais imagens religiosas no interior da casa). Dona Gabriela pega uma cervejinha depois de colocar seu prato em uma mesa e há um corte para um plano próximo de Nelsinho fechando a porta. Adentrando a casa, ele se dirige a ela: “cervejinha, Gabriela? É a primeira?”, e coloca uma nova garrafa sobre a geladeira (sobre a qual há um outro quadro, com uma imagem da Santa Ceia). A cerveja é a moeda de troca entre os dois, o “segredinho” entre eles. Ela recupera o ânimo com a cerveja trazida pelo rapaz. “Minha perdição é você!”, ela diz e, como é cega, tateia pela cozinha para esconder a garrafa. Ao abrir a geladeira, vemos que está praticamente vazia: há nela apenas tomates e umas garrafas d’água. Menos empobrecida que a casa de João e Amália, a casa de Dona Gabriela é, no entanto, também um ambiente com privações econômicas.

Nelsinho segue inquirindo dona Gabriela – *inquirir* parece ser um verbo mais preciso do que “conversar” pelo tom de suas perguntas (mesmo sendo banal o assunto). A *mise-en-scène* sugere a imagem de um interrogatório: há uma economia nas perguntas, um modo de perscrutar dona Gabriela que faz com que Nelsinho se assemelhe a um verdadeiro inquiridor. Sua entonação grave, sua seriedade, bem como o modo que ele caminha de um lado a outro pela casa, investigando o espaço – somados ao gesto anterior com o cão, do lado de fora da casa – sugerem uma violência contida, quase uma iminência de perigo. A casa escura e velha, de portas e janelas cerradas, aumentam um clima de tensão; Nelsinho se movimenta ao redor da velha (escutamos seus passos no assoalho), olhando-a de cima para baixo, até perguntar em um plano próximo: “a senhora tem muito dinheiro?”. “Tem gente que pensa que eu tenho,

atribui a essa agressividade heroica uma esfera amoral: “O culto aos heróis, ainda que violentos e cruéis, está ligado a um culto de coletividades soberanas, que não precisam nem devem sentir remorso com relação aos inimigos que matam”. (GINZBURG, 2013, p. 38) Interessante pensar que em *Guerra conjugal*, essa agressividade dos heróis também se liga a uma ideia de manutenção de determinados valores de um grupo – mas marca-os negativamente, como dissemos, tornando-os figuras menores, apequenadas.

não é?, ela responde em outro plano médio, enquanto se serve de mais cerveja. Corta-se para Nelsinho – a cena é bastante decupada aqui, em planos e contra-planos, como se o diálogo entre eles fosse mesmo um interrogatório: ele de pé, caminhando de um lado para outro; ela sentada, respondendo de baixo para cima. E então ele pergunta, em plano fechado em seu rosto: “A senhora não tem medo de ficar sozinha?”. Enquanto ela responde, há um plano de dele: muito sério, sem reação.

Essa cena é eloquente: o conteúdo do que se diz nela é um tanto banal, como se fora uma conversa jogada; o modo como a *mise-en-scène* constrói o diálogo, no entanto, parece colocar uma camada de estranhamento na cena. Um pouco ao modo da cena anterior, do advogado Osíris com Mariazinha, há uma grossa camada de representação entre as personagens, como se houvesse algo de opaco entre elas e apenas nessa chave elas pudessem se relacionar. Na cena anterior, entre o advogado e sua cliente, havia um jogo claro de sedução, de “caça e caçador”, por meio do qual as personagens dialogavam (as palavras ali também eram “jogadas fora”, aparentemente desimportantes). Aqui, o diálogo banal parece se costurar sob uma violência implícita – que também se apresenta nos episódios anteriores. Nesse início da sequência de Nelsinho na casa de Neusa, conversando com dona Gabriela, as palavras parecem ser um meio pelo qual as personagens se relacionam em uma primeira camada; a decupagem nos revela outra. Há um mal-estar, um desconforto no modo como a sequência é estruturada que não se coloca em palavras – e que se se faz do contraste entre o que se diz e como se diz. É como se, voltando uma vez mais à imagem do estranho familiar em Freud, esse *unheimlich* no filme fosse justamente as imagens de interrogatório e tortura sub-reptícias na recorrência temática (a violência física e verbal impregnada nas relações amorosas).

Há, pois, no filme, encontros inquietantes, estranhamente familiares, que se repetem entre as imagens calcadas no “real”, naquilo que se vê, com outras que evocam ambientes e gestos do que deveriam ter permanecido *ocultos, recalçados*, mas que emergem pela agressividade desmedida, que não cessa – da qual as personagens não escapam e que elas não podem conter. Interessante avaliar que, como já apontamos nesse trabalho, o assustador no inquietante não é o desconhecido, mas aquilo que é justamente familiar. Ora, as imagens implícitas, subliminares de interrogatórios e torturas, evocam o que se sabia que se praticava nos porões da ditadura, propondo um mal-estar à cena aparentemente corriqueira.

Como recorda Avellar em *Cinema dilacerado*, em 1976, ao que parece, a tortura contra os presos políticos nas prisões começava a diminuir e “a brutalidade do estado se disciplinava” (AVELLAR, 1986, p. 144). Restava, no entanto, como sintoma, no “gesto comum de todo dia”, na “demonstração das boas maneiras”, na “linguagem mais erudita através da qual as pessoas se entendem” (AVELLAR, 1986, p. 144). Ou seja, “em lugar do tabefe beija-se a namorada retirando a boca no meio do beijo para protestar com nojo contra o gosto de bala de hortelã” (AVELLAR, 1986, p. 144). É como se houvesse uma invasão da narrativa daquilo que “deveria ter permanecido oculto” – uma invasão estranha, muda, como é possível verificar nessa cena do beijo com a bala de hortelã rememorada por Avellar. Essa espécie de *unheimlich* parece dizer respeito, pensamos, a fragmentos do que ainda resta no presente do que *parece ter passado e não passou*. Nesse sentido, o filme operaria melancolicamente, encarando esse outro mundo nas imagens do filme, capaz de ressignificá-lo.

Na continuidade do diálogo entre dona Gabriela e Nelsinho, as personagens falam da morte de “Carlinhos”, o marido falecido da velha. Seu discurso rancoroso sobre ele – “não sofreu nem pra morrer”, são as palavras de dona Gabriela – revela mais uma “guerra conjugal” de que ela é, muito provavelmente, sobrevivente. A morte aparece também rondando esse episódio (com o casal de velhos, a morte é um medo de Joãozinho; na cena entre Osiris e Maria, a moça se veste com roupas diminutas e pretas, “em luto por seu pai”), indício do que esperam os protagonistas do filme em suas trajetórias. Quando dona Gabriela diz a Nelsinho que ele morreu de “câncer na cabeça” e começa a descrever a hora de sua morte, ele reage e se afasta dela, se sentando em um sofá no fundo do quadro.

Neuza é anunciada por dona Gabriela, que coloca uma música no rádio (a mesma dos créditos iniciais do filme) quando a moça aparece. A trilha do filme (composição de Ian Guest), assim como em *O padre e a moça* e em *Os inconfidentes*, é bastante econômica: em *Guerra conjugal*, ela é sempre tratada diegeticamente – à exceção da sequência final. Ainda assim, executada a partir do espaço filmico, pelo modo como ela aparece sobre os créditos e na sequência final, a trilha é, como viemos afirmando, um comentário à cena: doce, suave, ela se contrapõe às relações agressivas entre os casais. Do fundo do quadro, de um corredor,

Neuza aparece usando um vestido rosa muito curto; Nelsinho a pega pela mão e a conduz ao sofá na sala.

Na conversa entre eles – a câmera os enquadra sempre em um plano de conjunto – o rapaz, de mau-humor e sem vontade, diz que não gosta do tamanho da sua roupa, do fato de ter ficado com sua avó (sugere que ela coloque vidro moído na sopa dela, que a deixe no sótão, para que ela role da escada); duvida que ela tenha trabalhado naquele dia, reclama de seu chefe e da bala de hortelã quando ela o beija. Diferentemente de Joãozinho, ele é um agressor “passivo-agressivo”.

FIGURA 17



Nelsinho e Neuza no sofá da casa de dona Gabriela

A namorada é sempre muito submissa. Você quer que eu engula?, ela diz, diante do mal-humor de Nelsinho com sua bala de hortelã. “Se você gosta de mim, você engole!”, ele responde. Há um sadismo de Nelsinho em relação à moça: depois que ela finalmente engole a bala, ele diz que não estava falando sério. Eles se beijam; Nelsinho a coloca de pé sobre uma mesa e a despe – nesse momento aparece dona Gabriela, sorrateira, de um corredor. A música havia sido desligada, mas eles não percebem. Ela não os enxerga (ou finge não perceber o que está acontecendo).

A cena que se arma revela mais uma vez o mecanismo de representação que guia as personagens: Neusa, nua, finge que estava trocando uma lâmpada, “protegida” pela cegueira da avó; dona Gabriela diz para ela buscar outra lâmpada enquanto resta com Nelsinho na sala. Ela pergunta se “eles se comportaram bem” e se senta ao lado dele. A neta retorna, finge trocar a lâmpada; dona Gabriela diz do quanto se sentiu só na sala, “uma dor fininha no

coração”. Neuza se senta ao lado de Nelsinho, nua, e começa a beijá-lo: a câmera agora enquadra os três sentados. Ou seja, dona Gabriela entra no quadro com eles – e na dinâmica de amor. Enquanto segue se queixando de solidão, ela começa a passar as mãos pelas coxas de Nelsinho; “reza por mim, meu filho”, ela diz. A sequência termina com um plano de detalhe das mãos envelhecidas de Gabriela subindo na coxa do rapaz, em direção à virilha. Há um fingimento entre os três, em que a representação de papéis é sutilmente revelada no fim da cena – dona Gabriela parece ter entendido o jogo de devoração entre eles. Alguns detalhes importantes da sequência a serem notados: a casa é escura, empobrecida, repleta de quadros religiosos e flores de plástico (vale notar que elas aparecerão em vários momentos ao longo do filme).¹⁶²

A seguir, retornamos para o bloco entre João e Amália. Joãozinho ainda está no mando da situação e a sequência revelará mais uma faceta de sua agressividade: nela, ele será o carcereiro de Amália. João volta da rua e sorrateiramente vai entrando no quintal da casa. Ele “pega” Amália na janela – a mulher vive em uma espécie de prisão, sem poder nem colocar a cabeça do lado de fora. Aborrecido, João entra em casa – sempre muito escura; seu interior contrasta com o lado de fora. Todo o diálogo a seguir é bastante cruel: há uma dinâmica passivo-agressiva nas falas, com João sempre diminuindo Amália, impaciente, grosseiro e ela, submissa. Nota-se nessa cena que, da rua, ele traz queijo e não oferece à mulher – e que, ao comer, ela não se senta à mesa com ele, mas em um banquinho no canto da cozinha. A desconfiança crescente de João em relação a Amália vai ganhando corpo, até que ele abandona o prato pela metade e sai de casa, uma vez mais. Antes de sair, há um gesto importante para a cena: ele a tranca. O plano mostra Amália do lado de dentro enquanto ele fecha a porta, presa dentro da casa escura. Por uma pequena janela, vê-se a luz do dia do lado de fora. O quadro, construído do ponto de vista de quem restou na casa, faz com que a casa escura se assemelhe a uma prisão.

¹⁶² Segundo Sérgio Botelho do Amaral, as flores seriam mais um elemento que aproxima as personagens com figuras da TFP: elas estariam sempre presentes em suas cerimônias e aparecem presas aos vestidos das mulheres, como é possível observar no livro *Meio século de epopeia anticomunista*. A personagem de Olga, por quem Osiris se apaixonará mais adiante no filme, está sempre rodeada por flores artificiais. (Cf. GRAÇA; AMARAL; GOULART, 1997, p. 151)

A violência incorporada na cena parece ser claramente o sintoma de um objeto traumático alojado naquele “corpo social” retratado – resultado dos anos de repressão, que atingem o ápice na ditadura civil-militar naquele momento. É como se essa violência não resolvida historicamente, silenciada, reprimida, retornasse à vida cotidiana reiteradamente, reforçando a intensidade de sua presença nos processos constitutivos tanto de nossas estruturas institucionais, quanto de nossas subjetividades. A cena, vale ressaltar, parece ir além desse olhar sobre subjetividades que repetem a violência: ela reproduz claramente uma situação de cárcere. “O público pode ignorar a tortura nos porões da ditadura, mas quem desconhece um marido que espanca e encarcera a esposa na própria casa?”, afirma Leonor Souza Pinto sobre o filme, no encarte do DVD, lançado pela Filmes do Serro, referindo-se à essa cena específica. José Carlos Avellar identifica a violência em *Guerra conjugal* como um dos elementos essenciais da narrativa, já que permeada pela agressividade, em múltiplas modulações.

O que realmente interessa em guerra conjugal é retratar a violência. O som e a montagem do filme não devem ser tomados simplesmente como felizes soluções formais de um problema técnico de composição cinematográfica, mas como o resultado direto de um desejo específico de mostrar em extensão a violência na sociedade contemporânea. Em alguns fragmentos a violência é vista por inteiro, como nas brigas entre Joãozinho e Amália. Mas na maior parte dos casos, a brutalidade aparece pela metade, pronunciada à meia-voz, em resmungos, numa afirmação reticente ou de duplo sentido, diluída em frases feitas, incorporada ao cotidiano. É exatamente esse tipo de violência assimilada inconscientemente que o filme procura revelar através de uma especial sensibilidade sonora e de uma cuidada montagem de fragmentos. (AVELLAR, 1986, p. 154)

Ainda que não pareça ser explícito, há um movimento melancólico no filme nessas modulações da agressividade – e a violência ganha um arranjo peculiar quando associada ao conceito de melancolia. Resultado de uma perda, esse conceito polissêmico, como vimos, diz de um comportamento caracterizado por um mal-estar em relação à sociedade. O filme, nos parece, pontua constantemente esse mal-estar, construindo sua narrativa como um campo de desconfiança, de duplicações de sentido. A violência, como vimos insistindo, é o meio pelo qual esse mal-estar é colocado de modo mais evidente em pauta, mas não apenas: também

na escolha de uma direção de arte, de uma fotografia e de diálogos que marcam a presença do grotesco, no modo como esse filme destrói por dentro a própria ideia de pornochanchada, constrói-se um olhar melancólico àquele momento histórico. Se um ponto central da condição melancólica é a atitude autodestrutiva, então a fragmentação da subjetividade das personagens em cena, a queda dos heróis nos parecem indícios de uma visada melancólica do país.

6.3 Início da queda dos “heróis”

Do escuro da casa de Amália, voltamos ao escritório de Osiris. Dona Laura entra trazendo cafezinho e sonho. O plano de conjunto mostra Osiris comendo o doce e ela ao fundo, servindo-lhe uma xícara de café. Ele a convida para comer com ele; ela recusa, sempre muito sorridente; “engorda”, ela diz. “A senhora tem um corpo de menina, dona Laura, ninguém diria que é casada”, Osiris responde, tomando seu café. Uma conversinha sobre férias tem início e ela diz que havia se afastado por um “problema de saúde”, o tratamento das varizes. “As varizes, dona Laura, onde eram?”, diz Osiris. Eles começam a falar das pernas de dona Laura, enquanto Osiris a imagina, com um sonho nas mãos. “E seu marido, dona Laura, ainda bebe?”. Da conversa sobre o marido passa-se às relações amorosas de dona Laura com ele, até que Osiris é direto: “A senhora é fria, dona Laura?”.

Há um plano/contra-plano dessa conversa, até que a câmera os enquadra num plano de conjunto: Osiris pergunta se ela já traiu o marido, pede para que ela não o chame de “doutor”.

Nesse momento do filme, os homens ainda estão no mando das relações, mas aqui aponta-se algo novo: dona Laura, percebendo as investidas do chefe, irá barganhar, ainda que acanhadamente. Osiris, o chefe, em posição de poder, faz as perguntas que bem quer à dona Laura – que, mesmo que as responda timidamente, parecendo incomodada, sabe que o que deve fazer para sobreviver naquele espaço. “Eu sou apenas uma pobre mulher, o senhor é um doutor”, ela diz, quando ele tenta pegar sua mão. “Eu devo tudo ao doutor. Eu tenho até vergonha de pedir... era difícil um lugar para o meu marido? Ele precisa tanto, coitado. Quando ele não bebe, ele é muito bom trabalhador”, ela diz, sabendo que aquela era sua chance de tentar algo. Dona Laura a compreende a “negociação” e joga o jogo. Percebendo

que a empregada está barganhando, Osíris responde secamente que não pode prometer nada, a não ser que ela siga sendo “boa” para ele. “Você tem que ser boazinha comigo, viu?”. Ela entende: oferece-lhe mais um cafezinho e limpa com as mãos um resto de açúcar em seu nariz, em um afago. “Pode ir embora, dona Laura”, Osíris ordena. Ela sai sem graça (ou simulando um acanhamento sobrevivente) e leva a bandeja. “Amanhã o senhor quer o sonho com creme ou goiabada?”, ela pergunta da porta, como que continuando a negociação sobre um emprego ao seu marido. “Com creme”, ele diz, sorrindo. Aparentemente intocável, ele ainda está seguro de seu lugar diminuto de poder, e lhe manda um beijo à distância.

Há um corte para mais um episódio com Nelsinho, desta vez com outra mulher: Maria (Zélia Zamir). Nelsinho é um caçador e em cada um dos episódios em que aparece, será com uma mulher diferente. O primeiro plano dessa sequência abre sobre uma janela imensa de vitrais (que alude a uma igreja, mais uma das inúmeras referências religiosas que aparecem no filme). Nelsinho e Maria entram em quadro: ele discute com ela, que veste um camisão branco. O rapaz pede para ela tirar a blusa; Maria diz que “assim não”. Nelsinho a xinga de “cretiiiiina” (Joaquim Pedro acrescenta os “is” na palavra no roteiro, acentuando a agressividade do xingamento) e calça os sapatos, aprontando-se para sair. Ela tira blusa, atendendo seu pedido e fica finalmente nua; ele a despreza, no entanto, dizendo que ela está “velha demais” para ele. Antes que ela atire um sapato em sua direção, furiosa, ele bate a porta.

Andando pelo casarão, Nelsinho entra em um corredor até um banheiro azulado, imenso. Ele abre uma porta e entra no quarto de uma mulher imensa (Wilza Carla), vestida como uma menina (ou como uma boneca), em um quarto completamente *kitsch*, repleto de bonecas de cera e casinhas. O quarto é como uma imensa caixinha de música, com a personagem de Wilza Carla no centro: quando a porta se abre, uma musiquinha infantil toca suavemente ao fundo (também há vitrais em seu interior). “A senhora é parenta da Maria?”. A mulher é mãe dela. Esse novo ambiente é oposto da casa de Neuza: é abundantemente colorido, repleto de objetos sem função.

Interessante pensarmos na figura de Wilza Carla, uma boneca imensa, infantilizada, quase como uma das imagens perturbadoras a que Freud se refere em *O inquietante*. Essa personagem parece evocar de algum modo as figuras de cera a que o texto se refere e que

provocam “(...) a dúvida de que um ser aparentemente animado esteja vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo” (FREUD, 2017, p. 340). Há algo de perturbador nas mulheres com as quais Nelsinho se relaciona: elas estão sempre cumprindo papéis, respondendo ao que se espera delas. Quase como bonecas de fato, elas encarnam tipos fixos (a submissa, a gorda, a velha, a fogosa), despossuídas de suas subjetividades – e ainda assim (ou justamente por isso) *dizem* algo si e de seus entornos justamente porque não podem fazê-lo como mulheres livres. Há algo de estranho nelas: parece haver qualquer coisa que se esconde por trás de suas figuras – e Wilza Carla, em seu quarto infantil, repleto de objetos, bonecos e doces que come às escondidas, nos faz encarar esse estranhamento. O estranho nessas mulheres, que não se coloca propriamente em palavras, parece assombrar Nelsinho – que, não à toa, está sempre em conflito com elas, buscando alguma satisfação naqueles encontros, sem sucesso.

Nelsinho flerta com a personagem de Wilza Carla, que lhe oferece chocolates devorados secretamente por ela em seu quarto. Eles começam a se beijar, alternando-se um sobre o outro sobre a cama, com sussurros e tapas no rosto. Maria, a filha da mulher gorda bate na porta, suplicando para que eles a abram – o casal sobre a cama a ignora, devorando juntos os doces, entre gemidos e sorrisinhos. Há uma crueldade a mais na cena do filme em relação ao texto de Trevisan, que finaliza com “toda a casa em sossego” (TREVISAN, 1995, p. 75). Nessa cena, Nelsinho (personagem que, como já dissemos, encarna o “vampiro” típico de Trevisan, sempre saindo à caça de novas mulheres), nessa relação com a Gorda é também, de certo modo, “devorado” por ela. Esse novo equilíbrio que se apresenta entre ele e esta mulher será importante para a cena em que ele será humilhado por Lúcia (Maria Lúcia Dahl).

Joaquim Pedro de Andrade, ao reconfigurar o mundo de Trevisan, herda sua concisão e suas elipses, absorvendo-as na estrutura da narrativa fílmica – no entanto, se em Trevisan, as personagens estão condenadas tragicamente a repetirem seus cotidianos, vagando pela cidade, em Joaquim Pedro, pelo modo como os episódios foram montados, há um caminho descendente em suas trajetórias. A figura do herói vai perdendo gradativamente o poder, submetendo-se a outros domínios – e o que parecia o triunfo do machão, trajetória comum da pornochanchada, vai dando corpo a sua derrocada, por meio de situações e imagens

sempre estranhamente familiares, que tem a violência como centro. Como afirma Douglas de Magalhães Ferreira na dissertação *Guerra conjugal: o cinema antropofágico de Joaquim Pedro de Andrade*:

Certamente o cineasta terá percebido a ausência de caráter heroico nas personagens de Dalton Trevisan, delas tendo se servido para o seu propósito na adaptação, qual seja, o de dissecar a figura do machão, executado da forma mais “cruel” possível, porque inserido precisamente no espaço privilegiado dessa figura: o da pornochanchada. (FERREIRA, 2015, p. 94)

Devemos, no entanto, fazer uma observação: ainda que o “machão” seja uma figura “deglutida” pelo filme, a reiteração da violência, presente na forma pela qual os episódios retornam, sempre em uma chave ainda mais violenta que a anterior, reafirma certa permanência de um estado de coisas. À violência insuspeita (que aparece na forma de favores, seduções, humores), somam-se, gradativamente, situações em que opressor e oprimido chegam efetivamente ao enfrentamento (como na cena em que Amália e João se agriem fisicamente), mas em uma chave na qual a mudança que o conflito parece catalisar, na realidade, apenas recoloca essa mesma violência em uma nova configuração. Por isso, o filme mantém sua atitude melancólica em relação a essas relações “amorosas” postas em cena: não há triunfo de um sobre o outro, ou resoluções, mas um apontar para as camadas ocultas por trás dessas relações – que revelam um olhar deslocado ao gênero da pornochanchada, atingindo o país. E que não propõe respostas.

“Advogado é padre, minha senhora. Pode confiar”, afirma Osiris na próxima sequência – que, mais uma vez, começa nele, em um plano sequência que o acompanha até enquadrar a distinta senhora vestida de vinho (com uma flor na lapela) e óculos escuros. Mais sério, nota-se uma mudança na postura no advogado: se na primeira sequência em que aparece ele se coloca como um “pai” para Mariazinha e na segunda ele se reafirme como o “patrão”, aqui ele constrói sua imagem como a de um “pároco”. A igreja, que aparecera aludida nos vitrais da cena anterior, aqui reaparece no discurso de Osiris.

Dona Olga ajeita-se (bem como sua flor na roupa) enquanto fala com o advogado, dizendo-lhe como o marido é bruto. Ela se movimenta pelo escritório – a câmera está parada, capturando o movimento dos atores no espaço exíguo do escritório –, até aproximar-se do

advogado e mostrar-lhe o olho roxo, em plano ainda mais próximo, que pontua a aproximação física (e emocional) do casal. Os planos são bem próximos nessa sequência: Osiris pergunta, encantado, se ela “delira” (como se os delírios fossem um dom divino) e diz para ela não se acanhar, pois “um advogado em serviço não tem sexo”. Osiris nesse bloco encarna a ideia da justiça misturada à igreja: suas falas dizem de uma relação de confessor e ouvinte atento.

FIGURA 18



Osiris e Dona Olga em seu primeiro encontro no escritório

Ainda que Osiris sutilmente apresente trejeitos de um vigário em sua postura séria, as imagens vão se construindo na contramão dessa relação “religiosa”: vemos como dona Olga começa a desequilibrar o advogado. Essa personagem aparecerá em mais quatro sequências e, segundo Amaral (*cf.* AMARAL; GOULART; GRAÇA, 1997, p. 140), reforçará a aproximação de Osiris com a ideologia da TFP – afinal, ela também é uma representante dessa ideologia. Advogado de causas familiares, Osiris encarna os pilares da instituição defensora da moral e da família brasileira, que teve um papel fundamental na repressão da época – e seu escritório, nesse momento, faz as vezes de um ouvidor atento das mazelas dessa mulher “distinta”, séria, respeitável.

Há um corte para o quarto escuro do casal de velhos João e Amália. Ela chora e diz estar com medo. João acende a luz, eles estão deitados. “Tá com medo de quê?”, pergunta o marido. Amália parece regredir a um estado infantil. “Estou com medo de viver”. Se a morte é o que Joãozinho teme, é a vida, aquela vida, o que Amália não parece mais suportar: vemos

como Amália está no limite de suas forças nessa relação tóxica. “Dorme”, João ordena e apaga a luz. No escuro, eles encostam as mãos, em um raro gesto afável, e ele fala da artrite deformante na mão da mulher. Sua voz é calma; sugere-se uma cena afetuosa, mas suas palavras são francamente agressivas. Amália então pergunta ao marido, desavisadamente, se ele se lembra de uma “estação de águas”. É o que basta para que a agressividade desmedida emerja: por não se recordar daquele lugar, João acende a luz abruptamente, pulando sobre ela, de modo violento.

O plano construído de cima para baixo, captando-o sobre a velha, com o fio da lâmpada sobre eles, alude a uma cena de estrangulamento (ou de interrogatório violento). Amália se desvencilha rapidamente – pela primeira vez, a velha reage. João se espanta com sua reação e grita com ela, que não se importa mais: Amália caminha entristecida (ou sem forças) até a cozinha e se senta no escuro. Pelo corredor, João anda devagar em sua direção. A sequência é construída de modo que sua figura pareça ameaçadora: ele chega até a porta da cozinha calmamente, assertivo – e, encostando o rosto no batente, diz só querer saber se ela “ainda estava ali”. É uma tortura psicológica: Amália resta cabisbaixa, no escuro. Essa cena preparará a reação de Amália na cena seguinte, em que ela responderá a seu agressor.

6.4 A queda dos MACHÕES

Voltamos a Osiris, que agora está com João em seu escritório, marido de dona Olga – mulher que o tirará do prumo. A cena será decupada em plano contra planos, nos quais o advogado perguntará ao marido se ele tem provas da má conduta da mulher, algum fato concreto. A resposta é: “fato eu não sei, mas a gente sempre desconfia”. Ora, desconfiança, como sabemos ao longo do filme, é o que basta para que haja a “punição” das mulheres. O marido sai do escritório, despedindo-se do advogado; a mulher, dona Olga, vestida de modo exuberante (flores imensas, um turbante), está do lado de fora. Nota-se claramente uma tensão amorosa entre o advogado e Olga pelo modo como eles se comportam – ela, no início, joga com a indiferença, brincando de recusar as investidas do advogado, mas seduzindo-o ao mesmo tempo. Quem está no mando da cena agora é a mulher, fato que cria uma inversão na dinâmica de conquistas do advogado Osório: aqui, há uma espécie de repetição de uma ação

ocorrida entre Osíris e Maria, mas de modo invertido. Naquela primeira cena, que apresenta Osíris, o advogado aconselha Maria a partir, sabendo, no entanto que ela ficará; ela, por sua vez, se escora na porta, pedindo para não ir embora. Nessa cena, dona Olga sai desabaladamente, batendo a porta na cara dele – que desesperado, ainda tenta um gesto para retê-la. Amuado, ele resta no escritório; é então que dona Olga abre a porta e o encurrala na parede.

Há um corte seco para o núcleo de João e Amália: ele está tomando uma sopa de feijão sozinho, fazendo muito barulho ao sorvê-la, na cena de virada entre o casal. Pela primeira vez, o filho deles (Lutero Luiz) nos é apresentado. Ele é um homem feito, mas se comporta (e se veste) como um adolescente, sem muita voz e muito submisso. O contraste de sua figura cria mais uma vez uma imagem estranha e inquietante em cena, que parece propor uma paralisia das relações ali construídas.

João ordena que ele se sente à mesa, mas o filho se esquiva, dizendo que não está com fome. “Não quer jantar, mas venha se sentar na mesa!” – e o rapaz obedece. O plano então enquadra os três, com Amália costurando ao fundo. Joãozinho segue reclamando em um longo monólogo do fato de estar comendo sozinho, no plano em que os três estão enquadrados. Amália é provocada por ele, até que finalmente diz do nojo que tem do marido – com a colher suspensa na mão, sempre agressivo, ele fala para ela repetir aquela fala se tem coragem. O filho se levanta da mesa, percebendo a “encrenca” do enfrentamento inédito, que se dará em planos alternados: de Amália, por um lado, na mesa de costura, respondendo o marido de modo sincero; dele, por outro, olhando incrédulo para a mulher.

Notamos que, quando Amália finalmente se insurge, ela ganha um enquadramento para si – em sua longa fala do porquê que não se senta com o marido à mesa, ela ocupa a cena sozinha: diz que pode lhe servir, costurar suas roupas, mas não se senta com ele, pois tem nojo de vê-lo comendo. Usualmente vista em quadro com João, ou do ponto de vista dele (ou ainda, em quadros nos quais, ainda que não sejam a expressão do olhar de João, guiam-se por ele), aqui ela é vista a partir de sua resposta, de sua voz. João ouve a mulher pela primeira vez sem interrompê-la, como se tivesse escutando-a finalmente, mantendo a colher suspensa no ar, paralisado. Sem responder, é ele quem se resigna dessa vez: João abaixa a

cabeça e segue sorvendo sua sopa em silêncio, enquanto ouvimos Amália seguir sua costura na máquina.

Na sequência seguinte, vemos Osiris pela primeira vez em um plano externo, a caminho da casa de dona Olga. Foi provavelmente por um impulso que ele foi até lá (o que revela a vulnerabilidade de Osiris em relação a esta mulher): dona Olga o recebe de bobs, despreparada – o plano sequência, sempre próximo ao casal, os acompanha enquanto ele investe contra ela e ela finge que o recusa (esse jogo de sedução e recusa é uma constante no mundo de Osiris). Depois que eles transam na sala, há um corte para os dois do lado de fora da casa – ela tem os bobs desarrumados e ele termina de vestir sua gravata, agora mais preocupado em ser visto. Fora de seu ambiente de controle, o escritório de advocacia, Osiris começa a se mover por um espaço que não necessariamente domina – até acabar encurralado no apartamento do amigo, mais adiante.

A sequência seguinte é a de Amália chegando em casa, sorrateira – em uma cena memorável do filme, a mais violenta dele. Nesse momento, e velha enfrentará fisicamente o marido – que a espera do lado de fora, bêbado, segurando um pedaço de pau. Ele corre em sua direção e bate nela com um pedaço de madeira. Sangrando, ela entra em casa, chamando-o de “bêbado, bandido e miserável”. João entra atrás da mulher: vê-se que a casa está completamente desarrumada. É do lado de fora, entretanto, que ele a encontra, sangrando. Mesmo ferida, a mulher empunha um rifle e o aponta em sua direção. “Ô velha, é verdade que você teve um filho solteira?”, ele pergunta, sem medo diante da arma, dando-nos o possível motivo do martírio dessa mulher: ela teria rompido, anos atrás, a ordem patriarcal, afinal. Amália, no entanto, não se curva à provocação: “Isso eu não conto, isso você não vai saber nem na hora da sua morte”. Ou seja, mesmo sob tortura, ela não lhe contará nada de seu passado. Essa porção de sua vida jamais pertencerá a seu marido. Possesso diante do que ele não domina – o passado de Amália –, João avança em sua direção e ela atira, sem titubear: o homem cai.

FIGURAS 19 E 20



Amália reage e atira no marido, que a havia espancado com um porrete.

No conto de Dalton Trevisan, “Dia de matar porco”, o velho é morto pela mulher; não no filme. Joaquim Pedro dará outra morte a Joãozinho – que poderá ter sido pelas mãos de Amália, ainda que o filme não crave um sentido a ela (rememoremos brevemente: na primeira sequência, o velho reclama de mal-estar; depois, se recusa a comida de Amália, dizendo que ela quer envenená-lo; por fim, na sequência da sopa de feijão, ele a come sozinho, sem companhia. Há uma possibilidade de Amália tê-lo envenenado, mas o filme não fecha nisso). Diante do homem caído, Amália caminha em sua direção: ele está vivo, afinal. “O tiro saiu pra cima”, ela explica ao homem deitado – e os dois riem.

Há, então, um corte para a quarta sequência do episódio de dona Olga e Osiris. Na casa da amante, toda decorada com motivos florais (há flores sobre a mesa, em cortinas, quadros, como é possível notar na imagem logo abaixo), jantam ela, o marido e o único convidado, o advogado Osiris.

FIGURA 21



Na casa de dona Olga, as flores de plástico sobre a mesa, no quadro na parede e no móvel à direita do quadro.

Ao longo da cena, a todo momento ocorrem insinuações sobre um caso entre a mulher e o advogado – e ela, sempre muito impaciente e irritadiça com o marido, se aborrece e sai da mesa. Após um breve momento sozinhos à mesa, dona Olga retorna. Ela beija o marido e diz inconsequentemente que, caso ele morresse, ela se sentiria feliz. Ao redor do pescoço, a mulher tem um colar de contas comprido, que Sérgio Botelho do Amaral, em *Cinema brasileiro: três olhares*, compara a um terço (cf. AMARAL; GOULART; GRAÇA, 1997, p. 157). Ou seja, não apenas Osíris traz a imagem da igreja em seu comportamento supostamente “isento” ao ouvir as confissões de sua cliente; também ela traz no corpo essas referências. Dona Olga conduz, então, o advogado até a cozinha – a câmera a acompanha de costas (ela está no mando da situação), até que ela se vira e mostra os seios a ele. “Beije”, é a mulher quem ordena agora.

No conto original, a personagem diz “abra” – Joaquim Pedro realiza essa pequena alteração, parecendo querer reforçar o caráter “devocional” da relação entre os dois. Ele deve beijar seus seios ou a medalha presa em seu colar de contas (ou ainda, esse terço, segundo Amaral)? A mistura de imagens na mulher devota e amante oferece uma oportunidade de leitura que não está evidente, mas, corroborando com a tese de Amaral, desvela outros discursos correndo sob a tela, como uma falsa moralidade da fala conservadora – afinal, as pornochanchadas tão criticadas abundavam naquela época.

Segundo Wolney Vianna Malafaia em *Guerra conjugal: as representações do erotismo em tempos de modernização autoritária*, a ação da censura, exercida pelo Estado autoritário, não ocorria com critérios claros em relação ao que pudesse ser considerado imoral ou agressivo para a “família brasileira”, “mas sempre com os olhos muito bem voltados para questões políticas que poderiam conferir à obra cinematográfica um sentido mais subversivo do que o seu roteiro pudesse sugerir” (MALAFAIA, 2016, p. 51). As pornochanchadas, curiosamente, proliferaram-se nessa época, em virtude da modernização do aparato técnico de produção, entre outros fatores. Segundo José Carlos Avellar em *O cinema dilacerado*, a pornochanchada é definida como uma linguagem inventada pela censura. Se havia desentendimentos entre elas, “serviam só para reforçar uma das partes da briga” (AVELLAR, 1986, p. 118):

A censura não podia censurar o que já nascia censurado. A autoridade do poder não tinha nenhuma autoridade sobre quem tinha se colocado de tal modo à margem que podia até, dentro dos limites da margem, agir como um poder igualmente autoritário. No íntimo a censura gostava da pornochanchada, que de um certo modo servia de justificativa para aquele trabalho besta de vigiar, cortar, proibir, esconder e calar. A pornochanchada, no íntimo, gostava da censura, justificativa (quando não modelo) para o trabalho besta, sujo, mal acabado, cheio de tropeços. Xingavam-se, mas isto, lá à maneira delas, era uma conversa amorosa. Xingavam-se, perseguiam-se, porque num sistema autoritário cada autoridade quer ser mais autoridade que a outra. (AVELLAR, 1986, p. 118)

No artigo “As aventuras de Joaquim Pedro de Andrade no fabuloso mundo das pornochanchadas” para a Revista *Contracampo*, Estevão Garcia lembra de outro texto de Avellar, em que ele compara diretamente pornochanchada, censura e sistema opressor:

Muito já se falou da conflituosa e íntima relação estabelecida entre a pornochanchada e o regime militar. José Carlos Avellar em seu texto *Teoria da Relatividade* expôs a tese de que a pornochanchada, assim como a censura, era filha legítima do sistema opressor. As duas seriam irmãs gêmeas xifópagas, duas cabeças comandadas por um mesmo corpo – uma legitimando a presença da outra. A pornochanchada justificaria a ação da censura e vice-versa. Em *Guerra Conjugal*, Joaquim Pedro faz a mesma leitura. Ele associa o gênero com o regime em vigor. Criticando a pornochanchada, ele estaria criticando o sistema que a gerou. Se a pornochanchada era uma repetidora do discurso oficial, filtrado pela

"grosseria" de sua estética, como apontou Avellar, ela também era um registro da sociedade brasileira de então.¹⁶³

Inseridas no processo de modernização, as pornochanchadas se apoiavam em um modelo estrangeiro testado e com uma porção definida do mercado, interessado em narrativas caracterizadas pelo preconceito, pelo consumo, pela reafirmação de relações sociais hierarquizadas e ausência de crítica. Ora, o filme de Joaquim Pedro de Andrade lida com todas essas instâncias, deglutindo-as por dentro, na medida em que seus heróis são francamente humilhados e derrotados ao longo do filme. Analisando *Guerra conjugal*, Amaral aponta para a simpatia velada entre a linguagem da pornochanchada e a ideologia da repressão que nota em sua análise do filme:

Colocando pornochanchada e ideologia da repressão num mesmo espaço, num mesmo plano, *Guerra conjugal* aponta a velada simpatia, a hipócrita comunhão existente entre elas e que encobria a gravidade de outros acontecimentos. Guerra conjugal é alegoria e também síntese. O filme revela a pornochanchada, em primeiro plano, como exacerbação erótica de seres daltonianos perdidos em relações conjugais doentias, regidas por uma ideologia também promotora de repressão política que... através da censura fecha o ciclo estimulando, contraditoriamente, a produção de novas pornochanchadas. Tudo isso às vezes num único fotograma. (GRAÇA; AMARAL; GOULART, 1997, p. 168)

Ainda que reconfigurando criticamente elementos da pornochanchada em *Guerra conjugal*, Joaquim Pedro de Andrade atraiu críticas de intelectuais progressistas e não apenas da censura, do regime ou de uma ala mais conservadora da crítica (segundo João Carlos Rodrigues, em um texto intitulado “O que aconteceu com Joaquim Pedro?”¹⁶⁴ o filme carecia de humor – e não convencia como pornochanchada –, nem de conteúdo crítico – sem convencer como obra autoral. E em “A pornografia é o erotismo dos outros”, alguns anos depois, o mesmo João Carlos Rodrigues pontua, afinal, que o moralismo não se restringia aos conservadores:

¹⁶³ O artigo na *ContraCampo* pode ser encontrado no link: <http://www.contracampo.com.br/85/artaventurasjpa.htm>, acessado em 8 out., 2018.

¹⁶⁴ RODRIGUES, João Carlos. “O que aconteceu com Joaquim Pedro?”. In: *Crítica*, maio de 1975 *apud* GUERRA Conjugal. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67260/guerra-conjugal>, acessado em 08 out., 2018. Verbete da Enciclopédia.

Revolucionários como Glauber Rocha também incorreram nos mesmos exageros, perdendo-se num mar de erros depois de terem achado a pista do certo. Num texto pouco conhecido (crítica, 01 a 07 de setembro de 1975) ele chegou a bradar: “este cinema de pornochanchada é o miserável espelho de um fascismo congênito. As pornochanchadas realizadas por analfabetos grossos e cafajestes de classe média servem apenas como relatório, informação do grau de fascismo. [...]. As realizadas por diretores intelectualizados são piores ainda, porque revelam o acordo que alguns intelectuais covardes e fracos fazem com a sua própria consciência. [...] O mais grave é o fato desses cineastas falarem publicamente de seus filmes como produtos revolucionários, tentando iludir o Estado e o povo com as suas malandragens mal teorizadas e pior realizadas”. (RODRIGUES, 1982, p. 70-1)

Jean-Claude Bernardet, no artigo “Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam?”¹⁶⁵, marca o caráter popular e subversivo das pornochanchadas, criticando aqueles que se consideravam os “defensores de uma cultura nacional no cinema” justamente por não verem o que havia de popular nessas comédias eróticas. De qualquer maneira, elas ocuparam grande parte do mercado cinematográfico e comunicavam-se com um grande público. Joaquim Pedro aproveitou-se dessas características do gênero para mostrar o quanto a matéria dessas produções estava ligada ao cotidiano da sociedade brasileira, à sua miséria social, sexual, intelectual. É, pois, pensando a pornochanchada por dentro, que o cineasta realiza uma verdadeira avaliação do país.

Desde Macunaíma, o diretor defendia uma posição singular sobre a importância das chanchadas e das pornochanchadas no cinema brasileiro. Enquanto Glauber e muitos companheiros do Cinema Novo vociferavam contra o infantilismo degradante das chanchadas, Joaquim Pedro sai na defesa: “As pornochanchadas foram importantes após 1968 – época de maior virulência da censura em relação aos filmes políticos – para a conquista do mercado, para manter um diálogo com o povo, independentemente do seu conteúdo machista e reacionário e de seu esquema, que seguia sempre o mesmo fio narrativo: o machão, a mulher-objeto, os velhos ridículos, após a menopausa, os homossexuais vexaminosos”. Joaquim Pedro retoma os mesmos clichês, mas atravessados por uma violência e acidez que provocam no espectador um riso amargo. (BENTES, 1996, p. 120-1)

¹⁶⁵ In: BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

Por fim, em uma entrevista dada a Jean-Claude Bernardet e Sérgio Augusto, o cineasta fala sobre a pornochanchada. No excerto destacado abaixo, Joaquim Pedro assinala a capacidade de comunicação desse gênero com uma parcela grande da sociedade – que, ainda que de modo limitado, é capaz de propor um caminho de discussão sobre o Brasil.

Nunca fui contra, nem combati o que chamam de onda de pornografia que assola o cinema brasileiro. Acho, pelo contrário, que essas comédias eróticas refletem uma civilização e, particularmente, uma classe muito numerosa da população brasileira de que nós, cineastas e críticos, fazemos parte relutante e revoltada. Um festival de comédias eróticas dava um código dos mandamentos que se impõe a pobres machos nacionais e fazem até a crítica deles, de uma maneira limitada, mas muito viva. A plateia ri, debocha, escracha, reconhece ou sente pena, depressão e vontade de afastamento – quando é bem-pensante – desses filmes irreverentes, malfeitos, ruins e pobres. Neles, a nossa classe média, ou por aí, chafurda em sua alegre ignomínia. Não discutem o sistema político e social que gerou e mantém tudo isso, que eles não são bobos de fazerem cinema novo a esta altura da vida.¹⁶⁶

Algo semelhante Mario Chamie afirmara sobre a chanchada, recorda Jean-Claude Bernardet no artigo “Mimetismos, cachoeiras, paródias”, do livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história*: elas teriam uma função “básica” de levar o espectador a rir de si mesmo:

Os espectadores se projetariam sobre os personagens grotescos destes filmes e ririam deles, possibilitando uma catarse coletiva que aliviaria o complexo de inferioridade de um público/povo que se despreza quando se compara países industrializados (...). (BERNARDET, 1979, p. 82)

O que Joaquim Pedro de Andrade pontua é que esse riso sobre o qual reflete Bernardet não avalia, necessariamente, as estruturas sociais por trás do escracho no gênero – algo que acontece em *Guerra conjugal*. Voltemos, portanto, à apresentação do filme em suas sequências para tentarmos essa captura das estruturas sociais que sustentariam a “alegre ignomínia” de que fala o cineasta.

¹⁶⁶ In: “O cinema de Joaquim Pedro: com as armas do inimigo”. Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Sérgio Augusto e Jean-Claude Bernardet. *Opinião*, Rio de Janeiro, 11 abr., 1975, p. 20.

Finalmente assistimos à derrocada de Joãozinho nessa cena em que ele reaparece doente, provavelmente à beira da morte (justamente o que ele havia temido o filme todo). O velho está deitado em sua cama e o filho o observa em sua agonia, enquanto Amália cuida dele no quarto escuro. O jogo agora virou completamente: Amália o trata de modo cruel, dirigindo-lhe palavras duras. A velha sai do quarto depois de tentar lhe oferecer algo para beber, sempre reclamando e sem antes dizer: “ele morre, mas a família fica”. A frase é bem importante, já que reflete a estrutura do filme: a figura do opressor pode morrer, mas o sistema será mantido, já que ele pode ser substituído. Sabendo-se frágil, desprotegido, Joãozinho chama o filho de lado e o agarra pela roupa, rogando-lhe um favor final: que Amália não o beije, se ele morrer.

Há, em seguida, novamente um corte para a casa de dona Olga (essa será a última sequência desta personagem). Nela, não à toa, há uma morte – e uma manutenção do sistema de opressão. Seu marido está morto na sala, estirado no sofá; ela abre a porta para o amante Osiris, que entra na casa estupefato. Dona Olga o recebe muito bem vestida, maquiada, com os cabelos soltos – e excitada com a possibilidade de um encontro amoroso na frente do marido falecido. A mulher o agarra assim que ele entra, conduzindo-o ao sofá ao lado do cadáver. Eles transam na sala ao lado do morto; mais uma vez é dona Olga quem conduz Osiris, que está visivelmente perturbado com a situação insólita.

Dessa cena estranha entre Osiris e dona Olga há um corte para Nelsinho, na sequência de sua humilhação. Em mais um encontro amoroso, dessa vez na casa de Lúcia (Maria Lúcia Dahl), a câmera o enquadra na sala, um ambiente visivelmente *kitsch*, bebendo um cálice de licor. Enquanto bebericam e conversam, Lúcia mostra displicentemente seus dentes a ele; “seu dentinho é lindo, meu bem”, o rapaz responde. A mulher revela que aqueles são dentes postiços, que substituíram os originais destruídos pelo ex-marido. Ela pede, então, para que Nelsinho imite “Oscar”, seu amante atual: que vista um roupão vermelho e a suspenda pelos braços, girando-a pelo quarto, enquanto morde sua coxa. Nelsinho tenta satisfazer seu desejo e erguê-la, sem muita desenvoltura. Exausto, ele falha miseravelmente: desistindo da “brincadeira”, o rapaz a atira sobre a cama redonda, coberta por uma colcha que reproduz

uma boca aberta (que se fecha quando eles se cobrem, com um tecido rosa que faz as vezes de uma língua enorme).

FIGURA 22



Lúcia e Nelsinho

Na cama, em uma cena parecida com a do encontro amoroso com a Gorda (Wilza Carla), eles rolam um sobre o outro, até que Lúcia se coloca sobre ele, oferecendo-lhe uvas, passadas de uma boca a outra.

A devoração está posta em cena por meio dessas imagens justapostas: a cama *kitsch* repleta de dentes; a mulher que, comandando o encontro, rola por sobre Nelsinho. E ele, vestido com o roupão vermelho muito maior que seu corpo magro, não está dando conta de Lúcia: surpreendido por uma crise de asma, ele interrompe a brincadeira e as carícias não vão adiante. “Não fique nervoso não, já passa”, diz Lúcia um tanto debochada, enquanto se veste. A câmera permanece em Nelsinho sobre a cama, flagrando o rosto abatido e decepcionado. Ele resmunga: “Por que eu não morri de asma aos cinco anos?”. Essa mulher fatal (fusão de duas personagens de narrativas diferentes de Trevisan, “O roupão” e “As uvas”) impõe a derrota a Nelsinho, e, ao se despedir dele, ainda o aconselha a cuidar da doença respiratória. Quando a porta se fecha, Lúcia se encosta nela e a imagem de um homem imenso, vestido também com um roupão vermelho, invade a tela. Um plano de detalhe enfoca as mãos de Lúcia abraçando-o.

No conto, o narrador em primeira pessoa diz ter visto um braço agarrar a mulher; na adaptação de Joaquim Pedro, é o espectador que fica sabendo dessa terceira presença, não Nelsinho. No filme, há, portanto, uma espécie de cumplicidade entre a narrativa e o espectador que, ainda assim, não sabe exatamente a identidade desse rapaz que entra na casa de Lúcia depois que Nelsinho vai embora. É provavelmente o amante Oscar, que Nelsinho não soube imitar.

Por fim, chegamos à derrocada final de Osiris, que será devorado por um colega de faculdade. Ou ainda: será devorado pelo sistema que ele defende e do qual foi mantenedor e protagonista até agora. Nessa sequência, Osiris visita um amigo, antigo colega da faculdade de Direito. João Bicha (Carlos Kroeber), homem grande e corpulento, o recebe em sua casa, onde estão sozinhos. No apartamento do colega de faculdade de Osiris, também vemos imagens religiosas na parede, como em sequências anteriores: apesar de homossexual (João Bicha diz ter nojo de mulheres, pois “agradar uma fêmea é como pegar sapo na mão”), ele está dentro do sistema representado por Osiris (não muito diferente das mulheres com que Osiris se relacionara – ainda que “malditas”, nenhuma delas está fora do sistema patriarcal que ele representa). Chefe de família, casado com uma “linda mulher” (ela é apenas mencionada), ele começa a assediar o colega, que não tem para onde escapar. Recordando que houve povos para os quais a homossexualidade não havia sido uma questão – “aqueles gregos todos, ou eram persas?” –, João vai se aproximando de Osiris que, cada vez mais incomodado, não consegue reagir, fugir, se rebelar. No último plano-sequência desse episódio, ajoelhado em frente a ele, João Bicha lhe entrega uma revista com homens mantendo relações sexuais. Acuado, Osiris ainda apela para a família; diz, suplicante, que eles são “velhos companheiros, dois senhores de respeito, dois pais de família” – mas não há negociação. Dentro da “família”, esse também é um jogo a ser jogado e, puxando a gravata, João Bicha encerra a discussão com um “cale-se, sua bicha louca!”.

FIGURA 23



Osiris e João Bicha

O corte para a cena final do bloco Amália e Joãozinho se dá quase sobre a fala de João Bicha, “cale-se!”. Há um close do rosto morto de Joãozinho, com duas moedas sobre os olhos – finalmente calado, afinal.

Ao lado do pai, o rapaz vela seu corpo, afastando algumas moscas do cadáver sobre a cama. Ele está vestido com uma camiseta em que se lê “Mother’s” (ora, a casa e o sistema que impera nela, de agora em diante, será gerido por Amália). Faliu-se o projeto inicial de João (“Mas é ela quem vai primeiro. É ela, não sou eu” é a fala do velho, na primeira sequência do filme). Amália, antagonista de João – e não do sistema de que ele fazia parte (nenhuma mulher no filme é antagonista do mundo em que estão inseridas, como viemos apontando) –, tem agora flores na roupa, unhas e boca vermelha. Ela está inequivocamente feliz, ri sem peias: conversa com uma vizinha de modo animado, tendo ao fundo o cadáver de João deitado na cama, assistido apenas por seu filho. Finalmente está livre: poderá gozar a vida, o que resta dela.

A sequência final, por fim, é uma das mais desafiadoras do filme: se esperávamos a derrocada definitiva de Nelsinho, protagonista que fecha a narrativa de *Guerra conjugal* – inspirados pelos finais de Osiris e João –, deparamo-nos com uma cena que parece apontar

sentidos diversos.

Nelsinho, vestido de branco, terno, camisa e gravata, entra em um bordel extremamente simples – um casarão empobrecido, com algumas mulheres bem pouco glamorosas. As prostitutas, no corredor, tentam agarrá-lo enquanto ele entra. Mas Nelsinho tem um destino certo: ele caminha firme na direção de uma mulher que, no fim do corredor, sentada, parece esperá-lo.

FIGURA 24



A velha prostituta que aguarda Nelsinho ao fim do filme

No quarto, depois de pagá-la, ela se despe e ele transam – durante o ato, ele tenta beijá-la, deitado sob ela. A velha prostituta diz o clássico “na boca não”, mas ele insiste. “Agora sim, agora posso ir para casa, abraçar minha mulher, beijar meus filhos. Agora me sinto bem”, afirma Nelsinho antes que o filme acabe, ao se despedir da velha prostituta. Mesmo após as quedas dos heróis, o filme termina com o que, por um lado, pode ser entendido como uma espécie de renovação de um deles: depois da humilhação com Lúcia,

ele vai ao bordel (todo vestido de branco, cor da pureza, vale lembrar), transa com a prostituta mais velha do lugar e finalmente volta para casa, para “sua família” (nunca mencionada no filme). Uma leitura possível a esta cena: mesmo após a queda dos machões, a velha ordem é reestabelecida. Depois de muitos encontros amorosos frustrados, Nelsinho “se renova” ao lado da velha prostituta. Por outro lado, podemos também entender que na cena há uma desconstrução da ideia de pornochanchada, com Nelsinho fechando o filme nos braços de uma prostituta idosa, o que escapa às expectativas do gênero.

O mecanismo da pornochanchada desconstruído via desconstrução dos “machões” no filme nos revela como novas formas de dominação se sobrepõem àquelas praticadas por seus protagonistas. Em uma sociedade autoritária estão todos, pois, sem exceção, sujeitos à violência que praticam. No filme, a vida privada, íntima, ecoa estruturas sociais e o gênero amplifica as relações de exploração em que os sujeitos se moldam à força e pessoas são igualadas a mercadorias. Não à toa, o filme trabalha o dado da pobreza e do excesso (sempre em uma toada cafona, propositalmente brega); o acúmulo de objetos inúteis em determinadas cenas contrasta com a miséria das casas em outras – e na maioria delas, as personagens são destituídas de subjetividade.

O grotesco, Joaquim Pedro o obtém utilizando para a adaptação de Dalton Trevisan o material visual e situações dramáticas da comédia erótica. O mais sinistro da história é que fica claro que, em parte, a tão decantada pornochanchada serve perfeitamente para descrever e analisar a nossa vida sexual e matrimonial tal como cotidianamente a vivemos. Através de guerra conjugal nos encontramos com a pornochanchada: é um gênero que, escandalizados, rejeitamos como baixa exploração do sexo, comercialismo, oportunismo, e gritamos, na defensiva, que isto nada tem a ver com a verdadeira cultura brasileira. Mas, de repente, ao ver o filme de Joaquim Pedro, percebemos que temos muito a ver com isto tudo.¹⁶⁷

A música tema do filme invade de modo extra-diegético a cena final do filme, enquanto Nelsinho sai pelo corredor externo da casa de prostituição em direção – é o que ele diz – à sua família imaginada (jamais mostrada no filme) e *Guerra conjugal* acaba.

¹⁶⁷ BERNARDET, Jean-Claude. “O cinema de Joaquim Pedro: com as armas do inimigo”. In: *Opinião*, Rio de Janeiro, abril 1975, p. 20-1.

6.5 *Kitsch* e melancolia (o excesso e a falta)

Guerra conjugal prolonga uma reflexão crítica (iniciada em *Macunaíma*) sobre a modernização conservadora daqueles anos no Brasil, que acaba por colocar em cena um certo país arcaico, objeto de desejo perdido da narrativa, como viemos afirmando. Esse país aparece senão sob os escombros (na forma do acúmulo de mercadorias ou a completa miséria dos ambientes) da modernidade ilusória do país – e as marcas do *kitsch* no filme acabam por acentuar esses traços. Essas marcas são visíveis no filme no trabalho com as cores realizado pela fotografia (algo que aparece tanto em *Macunaíma*, quanto em *Os inconfidentes*) – e que possuem uma função quase que dramática, já que contam a história ao lado dos diálogos. Não há meio termo nesse trabalho com a cor: ou as casas das personagens são evidentemente coloridas, com cores muito vibrantes, ou são apagadas e escuras. Nas casas mais favorecidas dos episódios, por exemplo, notadamente de uma certa classe média, há o dado do mau gosto marcado não apenas pela profusão de objetos, mas pelas cores abundantes e marcadas. Esses traços (resultado, supomos, do desejo de “não serem quem são” dessas personagens, que moram nesses lugares), também fazem alusão, muitas vezes, às forças conservadoras que, de fato, participaram da repressão – como as flores de plástico coloridas que citamos tantas vezes, que se repetem nos episódios e que associamos à TFP.

Muitas vezes, o cenário, propositalmente carregado de objetos inúteis e cafonas, parece estar prestes a devorar as personagens (isso acontece algumas vezes com Nelsinho, quando, por exemplo, ele se encontra com a personagem da Gorda e a personagem Lúcia). Há uma espécie de abalo dos padrões estéticos mais contidos; os interiores das casas são fissurados, escuros, abjetos. O corpo das casas parece ser uma verdadeira superfície mnemônica, que não deixam as personagens (e os espectadores) esquecerem o que a sociedade de que elas fazem parte tenta esconder. A casa dessa última personagem, aliás, tem um elemento explícito dessa ideia de devoração: uma cama em forma de boca dentada. Os espaços empobrecidos também dão corpo à agressividade (e a miséria) das relações, com suas paredes descascadas e cômodos escuros. O excesso de objetos e a miséria equilibram-se, no filme, no retrato desse país esquecido, em que o vazio das relações humanas é pontuado ora pelo consumo sem sentido, ora pela falta do que é essencial. Ao mesmo tempo apreensível e inapreensível, essa “modernização” almejada, afinal, não pousa os pés na realidade do país

– cada vez mais conservadora (e violenta), a despeito da promiscuidade das relações entre as personagens.

Esse país arcaico que reaparece nas relações postas em cena, que estamos pontuando como o objeto de desejo perdido do filme, aparece refletido de modo infiltrado no gênero da pornochanchada que, com grande potencial de mercado, comunicava-se com um público que não era necessariamente o mesmo dos filmes do cinema novo. E esse era um desejo “contrabandista” de Joaquim Pedro de Andrade: fornecer mais narrativas possíveis por trás daquela primeira que aparece na superfície de seus trabalhos. Como de fato não se aprofundou e não “avançou” (ou melhor dizendo, como atropelou o país), a tal modernização pela qual passava o Brasil não modificou estruturas antigas, notadamente violentas, hierarquizadas, que ainda orientavam os gestos da sociedade – e das personagens do filme. O “verniz” *kitsch* que as figuras em *Guerra conjugal* tentam dar às suas vidas não esconde – ou ainda, amplifica – o que elas querem esquecer: que se relacionam a partir de elementos de um país de base violenta, impossível de ignorar. Sobre essa violência gratuita e normalizada, Avellar fala em *Cinema dilacerado*:

[...] poucos realizadores conseguiram como Joaquim Pedro representar com tamanha precisão a violência que se institucionalizou entre nós depois de dezembro de 68. O riso da velha Amália, satisfeita com a liberdade depois da morte de Joãozinho, e o chute de Nelsinho no cachorro deitado na porta da casa da namorada são gestos violentos – suaves em sua aparência exterior. OU seja, Amália ri normalmente, como uma velha desdentada qualquer, Nelsinho chuta indiferente, sem raiva, de modo mecânico quase, como um sujeito qualquer poderia chutar uma lata velha ou uma bola de papel amassada, brincando de jogar futebol. São agressões dirigidas contra coisa nenhuma – ou então contra todas as coisas, contra a existência de modo geral. Amália não tem raiva de Joãozinho, olha o velho com indiferença. Nelsinho nem se incomoda com o cachorro, chuta um traste qualquer abandonado sobre a escada. [...] O homem chuta o cachorro para mover o pé – ginástica individual. Falta de sorte a do cachorro que estava ali – que se vai fazer? Não há violência, só indiferença. OU melhor a violência é a indiferença. (AVELLAR, 1986, p. 143-4)

6.6 A narrativa que se duplica

Uma característica melancólica do filme, como observamos na apresentação do filme em suas sequências, é essa duplicação de imagens nas cenas. Desta forma, em uma primeira camada as cenas contam uma história, mas, se as investigamos em seus detalhes, percebemos que outras histórias se contam paralelamente às primeiras. Há, assim, uma *distância* entre essas narrativas em uma mesma imagem; um “como se fosse” que reconhece a impossibilidade de fazer coincidir o que se mostra com aquilo que lhe é subreptício.

Se lembrarmos do conceito de melancolia, em que há uma operação de duplicação do melancólico, que carrega um “outro” em si (que estaria em seu interior por força de seu humor, segundo as teorias humorais), podemos pensar nas narrativas encapsuladas em *Guerra conjugal* como um “corpo estranho” que marca a perda imaginária de um país arcaico, evocado a todo momento no que as cenas marcam do que escapa nesse processo de modernização. Ou ainda, *benjaminianamente* pensando, há uma escrita melancólica em *Guerra conjugal* que opera na articulação, sempre renovada a cada episódio, de planos que se contrapõem por dentro (por meio dessas histórias dentro da história) e que realizam, assim, ambivalências, criando as dualidades de que estamos falando. É como se a narrativa avançasse senão arrastando para dentro dela o que se supõe esquecido, esse objeto de desejo, ainda que nesse processo ele se despedace ainda mais.

Essa duplicação a que nos referimos faz com que o filme recorra a uma estratégia na qual não há retorno ao passado ou sua evocação direta, mas, por meio de uma ligação original entre o que passou e o que passa, tendo o gênero da pornochanchada como “ponte”, esses tempos são pensados e articulados (o que passou, o que passa) de modo não linear e, portanto, fragmentado ou fraturado. O fragmento induz à ruptura, aparecendo no filme como pedaços, cacos, estilhaços separados por espaços vazios, em um arranjo que, ainda que amalgamado pela ação dramática, desloca-se do sentido unívoco da composição do filme, encontrando o que chega ao espectador como uma falta. Essa fratura, evidente na montagem do filme (que o divide em episódios), está no modo como as histórias parecem evocar outras imagens dentro delas e também nas personagens – que, como apontamos, muitas vezes parecem despossuídas de suas subjetividades, respondendo às relações que estabelecem a partir de imagens fixas, como se fossem igualadas às coisas que rondam o filme. O caráter reiterativo

da narrativa, em que os episódios, ainda que divididos em três núcleos distintos, espelham-se, faz com que a violência, aparentemente miúda no início do filme, dissolvida nas relações interpessoais, se intensifique a cada sequência. Assim, *Guerra conjugal* parece operar nos extremos, tanto na chave de hipérbole (há um excesso figurado nas relações marcadas pela agressividade, no desejo por novas pessoas, nas marcas de consumo), quanto na chave da falta (a miséria das casas, do desejo que não se sacia, na solidão). Não há meio termo.

6.7 Em extremos

Há uma característica da relação melancólica com o objeto de desejo que se compara ao ato canibalesco e destrutivo e que o incorpora. Esses extremos do filme parecem apontar também a essa característica melancólica, que advém da figura sinistra de Cronos, o deus que devora seus filhos: as personagens devoram-se umas às outras, buscando qualquer coisa que as preencha, até quase a aniquilação. Podemos dizer que a narrativa, ao mesmo tempo, se devora ao articular os temas da violência e da melancolia, armando um campo estético em torno da perda, da dissociação e da queda das personagens centrais – uma delas, inclusive, morre. Se, segundo Ginzburg, “a estética da violência trabalha com o movimento tenso entre a vida e a morte” (2013, p. 28), recursos como o da fragmentação, do grotesco e do choque penetram nesse campo, de modo que a agressividade é também dirigida à linguagem do filme – nessa dinâmica, o gênero escolhido para ser trabalhado, a pornochanchada, redimensiona essa agressividade.

Como dissemos, o filme é propositalmente *kitsch*, escapa à teleologia, marca em suas imagens o que se vive e não pode ser posto em palavras, trazendo a falta para a cena. Se um caminho oportuno para examinar os discursos for encarar as condições de produção de uma obra, o que não pode ser posto em palavras aqui diz respeito diretamente ao que se vivia naqueles anos. Evidentemente, entre o mundo e a obra há um caminho de mediação, já que as relações entre uma coisa e outra não são transparentes – pelo contrário. O filme, portanto, marca essa “opacidade” em sua linguagem, deixando rastros para quem o assista e se disponha a estabelecer pontes no tempo.

Há uma recusa de *Guerra conjugal* – e isso aparece nos três filmes que trabalhamos aqui – em falar de um mundo violento como um território ordenado, à distância. Para trabalhar temas convulsivos, para realizar uma crítica à modernização autoritária daqueles anos, Joaquim Pedro trabalha sobre um gênero no qual os elementos são fixos, mas subvertendo-o, reinventando essa fixidez e colocando-a em movimento. Ora, é justamente essa possibilidade de mutação que faz com que *Guerra conjugal* ressoe ainda hoje, um olhar sobre o país.

CONSIDERAÇÕES finais

A arte, em suas muitas linguagens, pode romper com percepções automatizadas do tempo. Nesse trabalho, tentamos verificar o modo pelo qual o cinema de Joaquim Pedro de Andrade, por meio dos três filmes sobre o qual nos debruçamos, deslocou um modo de percepção daqueles anos em que eram filmados e lançados, questionando sua violência a partir de um olhar que consideramos melancólico ao país. O conceito de melancolia nos auxiliou a dirigir um olhar aos filmes e aos tempos dos quais eles falam (e, talvez, ao *agora* no qual esta pesquisa se localiza). Esses tempos todos conjugados, no entanto, porosos, se deixam agarrar senão *em queda*, escapando de nossos dedos na mesma medida em que nos escapa o conceito – tão poroso quanto multifacetado. Não à toa, nos detemos longamente sobre ele na primeira metade da tese. Nosso esforço, nesses anos de trabalho, foi também entender como o conceito de melancolia pode dizer de um outro olhar à História de nosso país – repleta de mitos fundadores e feita, como pontuamos tantas vezes ao longo destas páginas, do que se quer esquecer por decreto.

Percebemos, ao fim desses anos dedicados à pesquisa, que as tramas entre melancolia, violência, cinema, literatura são intrincadas. Ao chegarmos, portanto, nestas considerações finais, não poderíamos aportar senão em questões abertas. Se nosso desejo no trabalho foi nos aproximarmos dos filmes de modo melancólico, chegamos a um lugar não sintético, no qual a reflexão segue indefinidamente. Pensando nosso, tomamos aqui uma reflexão de Marcos Natali, em *A política da nostalgia*, quando afirma que

os melancólicos (...) são bastante lúcidos, reconhecendo a “realidade” da morte e evitando o *divertissement* de Pascal, aquela digressão elaborada para evitar que se pense na morte: ao se descobrirem incapazes de curar a morte, os homens teriam decidido não pensar nessas coisas (NATALI, 2006, p. 72)

Tentamos seguir, portanto, mesmo após essas considerações finais, no reconhecimento dessa “realidade da morte”, *insistindo em pensar* “nessas coisas” que não se esgotam e têm potência de manter vivo o debate sobre o Brasil. Uma estética fraturada, que

permita a falta em cena – como a que investigamos nos filmes de Joaquim Pedro de Andrade –, torna possível um processo (necessário) de reconstrução contínua da memória do país. Reconfigurar a imagem desse país arcaico e preterido é como um rito fúnebre, um gesto para que, talvez, ele não siga esquecido ou inconsciente, retornando como fantasmagorias. O gesto na direção dos três filmes, por sua vez, só poderia se fazer de modo desassossegado, como afirmamos algumas vezes ao longo deste trabalho.

Parte do desassossego que queremos compartilhar nessas considerações finais foi ter deixado de lado alguns aspectos dos filmes e algumas constatações sobre eles que nos apareceram apenas no fim desses quatro anos – mas que, certamente, seguirão em investigações futuras. Como, por exemplo, o outro lado do objeto perdido de que tratam os filmes: “o país do futuro” que nunca chegamos a conhecer. Essa foi uma preciosa observação da Prof. Dra. Lisa Vasconcelos, na primeira mesa sobre “Cinema e Ditadura”, no *I Seminário do Grupo de Pesquisa Colonialismo e Pós-Colonialismo em Português: Silenciamento e Exclusão na Literatura*, que ocorreu em 18 de março de 2019 na Faculdade de Letras da USP. Nesse trajeto que percorremos, pensamos, nosso olhar foi decididamente para trás, para o que parece cair da História atrás de nossos calcanhares. Desse modo, consideramos que esse “país do futuro” tão desejado está misturado de algum modo ao Brasil arcaico de que tanto falamos – mas essa é uma consideração a ser amadurecida em rumações futuras. Também o aspecto *estranhamente familiar* dos filmes, sobre o qual falamos de modo esparso ao longo da tese, deverá ser melhor investigado em estudos futuros – que poderá, ainda, se deter sobre aspectos abjetos e sombrios no olhar sobre o país construído pela ficção daqueles anos. Bem, que bom que a pesquisa é algo que não se encerra, afinal: seguimos.

*

Quando nos deparamos com um passado traumático é menos uma lembrança exata dele que temos do que as ressonâncias que ele produz para o lugar em que nos situamos, agora. A política de esquecimento (usamos aqui propositadamente a palavra esquecimento no lugar da palavra memória) brasileira em relação a seu passado é uma dessas ressonâncias, que chega até nós. A ideia de país do futuro (e nunca do presente) é a ideologia que afirma que há somente uma direção para olhar – para frente. E nesse “para frente” parece não haver

muito espaço para falarmos de nossa colonização violenta, da escravidão, dos desaparecidos em duas longas ditaduras, dos que são assassinados nesse tempo de hoje, nas periferias.

No caso específico da ditadura civil-militar de 1964, tantas vezes tida como “ditadura suave” por não ter aniquilado um número tão grande de pessoas como a chilena ou argentina, há um sintoma significativo que restou – e que persiste no modo como nos organizamos socialmente mais de cinquenta anos depois: “a naturalização da violência como grave sintoma social no país” (KEHL in TELES, 2010, p. 124). A amenização da violência daqueles anos – ou desta violência de agora, que se relaciona com aqueles anos – é resultado, também, do fato de que o Brasil é o único país em toda a América Latina no qual os torturadores não foram julgados. Os crimes cometidos hoje, como a prática da tortura em interrogatórios policiais, ligam-se a uma ideia de impunidade pressuposta, consequente da falta de condenação dessas mesmas práticas durante o governo militar.

(...) hoje ninguém desconhece a existência da tortura no Brasil – nem do passado nem do presente. Não podemos assimilar nossa indulgência para com os torturadores de ontem e de hoje como se fosse efeito de desconhecimento do fato. Mas se nós aceitamos com certa tranquilidade a existência da tortura e a impunidade dos torturadores, o que é que teria ficado recalcado, silenciado, depois da nossa pseudoanistia, e que ainda hoje produz sintomas sociais de violência policial com frequência ainda maior no presente do que durante a ditadura? Não é o fato de ter havido e haver tortura que ficou recalcado, e sim *a convicção de que ela é intolerável*. (KEHL in TELES, 2010, p. 131)

O argumento de que tortura é um mal necessário ainda convence grande parte da população brasileira. Não é difícil encontrar eco, hoje, da fala de Geisel sobre a necessidade da tortura para a obtenção de confissões – uma fala, aliás, bastante despreocupada com a gravidade do que diz, relacionando a “personalidade” de seu pessoal (o brasileiro, esse extrovertido) com a falta de “discrição” no modo como a tortura era realizada.

O inglês, no seu serviço secreto, realiza com discrição. Nosso pessoal, inexperiente e extrovertido, faz abertamente. Não justifico a tortura, mas reconheço que o indivíduo é impelido a praticá-la para obter determinadas confissões e assim evitar um mal maior”.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Informação retirada do encarte do DVD de *Guerra conjugal*, do texto “Guerra tropical contra a censura”, de Leonor Souza Pinto, que pode ser acessado no site <http://www.memoriacinebr.com.br>. A declaração de Geisel sobre a tortura encontra-se, também, no livro *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1997, p. 225.

O fato de que há ainda desaparecidos não enterrados e ossos sem nome engrossam o caldo desse recalque social e político violento. Clamam, igualmente, por um ritual de sepultamento, simbólico que seja, que permita, afinal, não tratar essas mortes como casos singulares, “acidentes de percurso”. A construção de uma memória coletiva dessa violência só será possível a partir do retorno aos esquecidos: recordá-los talvez impeça que nos conformemos, afinal. Não poderia, nesse momento final do trabalho, deixar de recorrer uma vez mais a Walter Benjamin.

Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não te cessado de vencer. (BENJAMIN, 2011a, p. 224-5)

*

Nos filmes de Joaquim Pedro de Andrade há um confronto, como vimos, da lógica autoritária e artificial daqueles anos de ditadura, já que suas estruturas se abrem ao ruído e à fragmentação, no que julgamos ser tentativas de dizer o que escapa de uma imagem rígida de país, forjada sob seus mitos fundadores. Nessa operação, há a tentativa de reconstituir, pela linguagem, a memória de um objeto que escapa continuamente à representação – esse Brasil arcaico, silenciado –, que segue clamando para que seja representado. E, bem importante: não há propriamente um espaço para harmonização ou conciliação nesse processo, no que seria a busca por uma síntese do país. Os filmes não tentam explicá-lo; ensaiam, talvez, um olhar para o que dele não se formula às pressas; suas contradições, suas sombras.

Ainda que pareça ser um trabalho continuamente realizado sobre terrenos movediços, narrar de onde se tem os pés fincados é tarefa fundamental (talvez ainda impossível, certamente sisífica) para que não nos desatemos das histórias que ainda precisam ser contadas.

*

“Só sei fazer cinema no Brasil, só sei falar de Brasil, só me interessa o Brasil”, diz Joaquim Pedro de Andrade sobre seu cinema. Questionando as grandes narrativas unificadoras, esse Brasil que tanto interessou ao cineasta se mostra nos filmes de modo subterrâneo. Voltar o olhar na direção deles hoje, em 2019, pode ser um gesto para iluminar um pouco mais uma ideia de quem somos nós, por onde estivemos caminhando. Afinal, somos atravessados pela consciência, vendo seus filmes, de que não é possível dissociar suas instaurações formais e discursivas de um desejo de transformação política e histórica do país, que ponha em xeque um modo de ver e entender a sociedade. Esperamos, assim, com esse trabalho, contribuir tanto para os estudos da filmografia de Joaquim Pedro de Andrade, quanto para os estudos sobre o Brasil, uma vez que seus filmes são profundamente contaminados pela sociedade de que faz parte.

Quando TERMINA

Há qualquer coisa violenta no gesto que diz fim sobre um trabalho que segue existindo, mesmo quando não pomos mais nossos olhos sobre ele. A última inscrição, no entanto, aquela que parece pontuar as demais, finalizando a trama do trabalho, contém seu futuro na mesma medida que seu passado. O que se constitui, afinal, sobre a tela, se fez tanto das linhas produzidas, do que foi amplamente tocado, quanto dos espaços em branco entre elas, do que não se disse. Há que se marcar esse ponto de chegada, sempre tentando imaginar o que está submerso, esse algo que não demos conta de nomear. E é nessa busca incessante que o texto segue em movimento. O que esse ponto de chegada dá a ver, assim, é tão somente uma pista, um fragmento que nos olha de um lugar que não nos foi permitido ver de frente, sob o risco de perdermos o caminho de volta. Assim como a mulher de Lot seguimos – sentindo o que nos impelirá a olhar, inevitavelmente, para trás.

ANEXOS

FILMOGRAFIA de Joaquim Pedro de Andrade

O MESTRE DE APIPUCOS. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Saga Filmes. Carla Civelli, Giuseppe Baldaconi. Fotografia: Afrodísio de Castro. Narração: Gilberto Freyre. Roteiro baseado em texto de Gilberto Freyre. 1959. Curta-metragem, 35 mm, p&b, 8 min.

O POETA DO CASTELO. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Saga Filmes. Assistente de direção: Domingos de Oliveira. Montagem: Carla Civelli, Giuseppe Baldaconi. Fotografia: Afrodísio de Castro. Narração: Manoel Bandeira. 1959. Curta-metragem, 35 mm, p&b, 10 min.

COURO DE GATO. Episódio do longa-metragem *Cinco vezes favela* (1962). Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Saga Filmes. Assistente de direção: Domingos de Oliveira. Montagem: Jacqueline Aubrey. Fotografia: Mário Carneiro. Música: Carlos Lyra. Elenco: Francisco de Assis, Riva Nimitz, Henrique César, Milton Gonçalves, Napoleão Muniz Freire, Cláudio Corrêa e Castro, Mario Carneiro e os garotos Paulinho, Sebastião, Aylton e Damião. 1961. Curta-metragem, 35 mm, p&b, 12 min.

GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Luís Carlos Barreto, Armando Nogueira, Mário Carneiro, David Neves. Assistente de Direção: David Neves. Fotografia: Mário Carneiro. Montagem: Nélio Melli. Som direto: Eduardo Escorel e Hélio Barrozo Netto. Narração: Heron Domingues. Música: Bach, Frescobaldi, Scarlatti, Prokofiev, Império Serrano e Portela. 1963. Longa-metragem, 35 mm, p&b, 58 min.

O PADRE E A MOÇA. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Baseado no poema “O Padre, a Moça”, de Carlos Drummond de Andrade. Produção: Filmes do Serro. Fotografia: Mário Carneiro. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Carlos Lyra. Elenco: Paulo José, Helena Ignez, Mário Lago, Fauzi Arap, Rosa Sandrini. 1965. Longa-metragem, 35 mm, p&b, 90 min.

CINEMA NOVO (Improvisiert und Zielbewusst). Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: ZDF (TV Alemã). Fotografia: Hans Bantel. Montagem: Bárbara Riedel. Narração em português: Paulo José. 1967. Curta-metragem, 16 mm, p&b, 30 min.

BRASÍLIA: CONTRADIÇÕES DE UMA CIDADE NOVA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Filmes do Serro. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, Luís Saia e Jean-Claude Bernardet. Assistente de direção: Jean-Claude Bernardet. Fotografia: Affonso Beato. 1967. Média-metragem, 35 mm, color, 23 min.

MACUNAÍMA. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Baseado no livro de Mário de Andrade. Produção: Filmes do Serro, Grupo Filmes e Condor Filmes. Fotografia: Guido Cosulich e Affonso Beato. Cenografia e figurinos: Anísio Medeiros. Montagem: Eduardo Escorel. Narração: Tite de Lemos. Música: Antonio Maria, Macalé, Oreste Barbosa, Silvio Caldas, Heitor Villa-Lobos. Elenco: Grande Othelo, Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena, Jardel Filho, Joanna Fomm, Maria Lúcia Dahl, Miriam Muniz, Maria do Rosário, Rafael de Carvalho, Edi Siqueira, Carmem Palhares, Hugo Carvana, Wilza Carla, Zezé Macedo, Guará Rodrigues, Maria Lúcia Dahl. 1969. Longa-metragem, 35 mm, color, 108 min.

A LINGUAGEM DA PERSUASÃO. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Transfilme. Roteiro: José Carlos Avellar. Fotografia: Pedro de Moraes. Narração: Ferreira Gullar. 1970. Curta-metragem, 35 mm, color, 9 min.

OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Filmes do serro, Mapa Filmes e Grupo Filmes. Roteiro: Joaquim Pedro e Eduardo Escorel. Diálogos baseados nos *Autos da Devassa*, nos poemas de Tomaz Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto e no *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Fotografia: Pedro de Moraes. Montagem: Eduardo Escorel. Cenografia e figurinos: Anísio Medeiros. Música: Aquarela do Brasil, de Ari Barroso, interpretada por Tom Jobim, e Farolito, de Augustin Lara, interpretada por João Gilberto. Trechos de Marlos Nobre. Elenco: José Wilker, Paulo César Pereio, Luís Linhares, Fernando Torres, Carlos Kroeber, Néelson Dantas, Carlos Gregório, Margarida Rey, Tetê Medina, Susana Gonçalves, Wilson Grey, Fábio Sabag, Roberto Maia. 1972. Longa-metragem, 35 mm, color, 80 min.

GUERRA CONJUGAL. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Baseado em contos e diálogos de Dalton Trevisan. Produção: Indústria Brasileira de Filmes e Filmes do Serro. Fotografia: Pedro de Moraes. Cenografia, figurinos e letreiros: Anísio Medeiros. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Ian Guest. Elenco: Lima Duarte, Carlos Gregório, Jofre Soares, Carmem Silva, Ítala Nandi, Carlos Kroeber, Cristina Aché, Analú Prestes, Dirce Migliaccio, Elza Gomes, Maria Lúcia Dahl, Wilza Carla e Zélia Zemir. 1975. Longa-metragem, 35 mm, color, 90 min.

VEREDA TROPICAL. Episódio do longa-metragem *Contos Eróticos* (1977). Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Adaptação do conto de Pedro Maia Soares. Produção: Lynx Filmes e Editora Três. Fotografia: Kimihiko Kato. Montagem: Eduardo Escorel. Elenco: Cláudio Cavalcanti, Cristina Aché e Carlos Galhardo. 1977. Curta-metragem, 35 mm, color, 18 min.

O ALEIJADINHO. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Embrafilme Roteiro: Lúcio Costa. Fotografia: Pedro de Moraes. Montagem: Carlos Brajsblat. 1978. Curta-metragem, 35 mm, color, 24 min.

O TEMPO E A GLÓRIA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Narração: Pedro Nava. Programa realizado para a TVE, um passeio lírico no bairro da Glória. 1981. Reportagem para TV, color, 9 min.

O HOMEM DO PAU-BRASIL. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Filmes do Serro, Lynx Filmes e Embrafilme. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Alexandre Eulálio. Baseado na obra de Oswald de Andrade. Fotografia: Kimihiko Kato. Montagem: Marco Antônio Cury. Figurinos: Diana Eichbauer. Música: Rogério Rossini. Elenco: Ítala Nandi, Flávio Galvão, Regina Duarte, Cristina Aché, Dina Sfat, Dora Pellegrino, Juliana Carneiro da Cunha, Grande Othelo, Othon Bastos, Paulo José. 1981. Longa-metragem, 35 mm, color, 106 min.

IMAGENS

Figura 1 – Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514

Figura 2 – Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920

Figura 3 – Mariana abraça o padre | *O padre e a moça*

Figura 4 – Mariana e o padre na cena anterior à fuga | *O padre e a moça*

Figura 5 – Mariana e o padre fogem à noite | *O padre e a moça*

Figura 6 – O padre beija o ombro de Mariana | *O padre e a moça*

Figura 7 – A rainha profere a sentença; Tiradentes ao fundo | *Os inconfidentes*

Figura 8 – Tomás Antônio Gonzaga parte para o exílio | *Os inconfidentes*

Figura 9 – “Tiradentes”, litografia. Décio Villares. Igreja Positivista do Brasil

Figura 10 – “Tiradentes esquartejado”, de Pedro Américo. Museu Mariano Procópio

Figura 11 – “Martírio de Tiradentes”, de Aurélio Figueiredo. Museu Histórico Nacional

Figura 12 – Still do filme *Os inconfidentes* em um de seus cartazes; cena do enforcamento

Figura 13 – “21 e abril” | Revista Ilustrada | 12/4/1890

Figura 14 – Fernando Torres, como Claudio Manuel da Costa, olha em direção à câmera | *Os inconfidentes*

Figura 15 – João e Amália | *Guerra conjugal*

Figura 16 – Osiris (apoiando a mão displicentemente na estátua da justiça) e Mariazinha no escritório de advocacia | *Guerra conjugal*

Figura 17 – Nelsinho e Neuza no sofá da casa de dona Gabriela | *Guerra conjugal*

Figura 18 – Osiris e dona Olga em seu primeiro encontro no escritório | *Guerra conjugal*

Figuras 19 e 20 – Amália reage e atira no marido, que a havia espancado com um porrete | *Guerra conjugal*

Figura 21 – Na casa de dona Olga, as flores de plástico sobre a mesa, no quadro na parede e no móvel à direita do quadro | *Guerra conjugal*

Figura 22 – Lucia e Nelsinho | *Guerra conjugal*

Figura 23 – Osiris e João Bicha | *Guerra conjugal*

Figura 24 – A velha prostituta que aguarda Nelsinho ao fim do filme | *Guerra conjugal*

BIBLIOGRAFIA

ABRAHAM, Karl. “Breve estudo do desenvolvimento da libido visto à luz das perturbações mentais” (1924). In: *Teoria psicanalítica da libido*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1970.

ADAMATTI, Margaria Maia. *A crítica cinematográfica no jornal alternativo Opinião: frentismo, estética e política nos anos setenta*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

_____. “Lírica e sociedade”. In: BENJAMIN, Walter et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

AGAMBEN, Giorgio. Estâncias. *A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____. *Infância e história*. Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. SC: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. 17^a. edição. São Paulo: Paulus, 2004.

AKHMÁTOVA, Anna. *Antologia poética*. Porto Alegre: LP&M, 2009.

ALVES, Castro. *Gonzaga ou a revolução de Minas*. Salvador: Progresso, 1956.

AMARAL, Sergio Botelho do; GOULART, Sonia; GRAÇA, Marcos da Silva. *Cinema brasileiro: três olhares*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Lição de coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. *O imponderável Bento contra o crioulo voador*. São Paulo: Marco Zero, Cinemateca Brasileira, 1990.

ANDRADE, Mário. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento, 1993.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade. Primeiros tempos*. São Paulo: Alameda, 2013.

_____. “Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos”. *Contracampo – Revista de cinema*, n. 42 <http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm>, acessado em 17 mai., 2017.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

ASSIS, Machado. *Esau e Jacó*. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

_____. *Quincas Borba*. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da Província do Brasil*. 2a ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Mafuá do malungo*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: LP&M, 2013.

_____. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. *História da literatura e da ciência da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016a.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011a.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Autêntica, 2011b.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: uma revolução intimista*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 1996.

BERLINK, Luciana Chauí. *Melancolia. Rastros de dor e perda*. São Paulo: Editora Humanitas, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

_____. “O cinema de Joaquim Pedro: com as armas do inimigo”. Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Sérgio Augusto e Jean-Claude Bernardet. In: *Opinião* n. 127. Rio de Janeiro, 11 abr., 1975.

_____. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *grandesertão.br. O romance de formação do Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2004.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAETANO, Maria do Rosário. *Paulo Emilio Salles Gomes: o homem que amava o cinema e nós que o amávamos tanto*. DF: 45. Festival de Brasília e Secretaria de Cultura do DF, 2012.

CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1980.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. “Teatro e sociedade no Brasil colônia: a cena jesuítica do Auto de São Lourenço”. In: *Sala Preta*. v. 15, n. 1, 2015, p. 7-53.

CÉSAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

CONSTANTINO EL AFRICANO. *De melancholia*. Buenos Aires: Fundación Acta, 1992.

CORDEIRO, Janaina Martins. *A ditadura em tempos de milagre*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

COELHO, Teixeira. *História natural da ditadura*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2006.

D'ARAUJO, Maria Celina; CASTRO, Celso. *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.

FERBER, Ilit. “Melancholy Philosophy: Freud and Benjamin”. In: *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*. 4.1 | 2006. Discourses of Melancholy. <https://journals.openedition.org/erea/41>, acessado em 2 jan., 2018.

FERRARIA, León. “El arte de los significados”. In: <http://aurelio.arte-redes.com/web-ind/leon-ferrari-arte-significados.html>, acessado em 14 set., 2018.

FERREIRA, Douglas de Magalhães. *Guerra conjugal: o cinema antropofágico de Joaquim Pedro de Andrade*. 154 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2015.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

FIGUEIREDO, Lucas. *O Tiradentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FIGUEIREDO, Luciano. *Imagens de uma nação*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”. In: *A história do movimento psicanalítico – artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Volume XIV (1914-1916). Rio de Janeiro: Editora Imago, 1974.

_____. “O inquietante”. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GALANO, Ana Maria. (Org.). *Casa Grande, Senzala & Cia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

_____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. “Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano? História e Cotidiano em Walter Benjamin”. In: *Dossiê Walter Benjamin*. Revista USP. n. 15 (versão *online*), acessado em 5 jun., 2018.

GARCIA, Estevão. “As aventuras de Joaquim Pedro de Andrade no fabuloso mundo das pornochanchadas”. In: *Contracampo: Revista de cinema*. Link: <http://www.contracampo.com.br/85/artaventurasjpa.htm>, acessado em 8 out., 2018.

GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

GINSZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora Edusp, Fapesp, 2012.

_____. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2013.

_____. “Autoritarismo e literatura: a história como trauma”. In: <https://www.periodicos.unifra.br/index.php/VIDYA/article/view/533>, acessado em 27 jul., 2017.

_____; SEDLMAYER, Sabrina. *Walter Benjamin. Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

GUARDINI, Romano. *De la mélancolie*. Paris: Seuil, 1953.

HOLANDA, Heloisa B. de; BRITO, Antonio Carlos de. *Dez anos de cinema nacional*. *Opinião* n. 32, p. 17-19, 11 a 18 jun., 1973.

JEREK, Márcio. “Entre a hesitação e a ação: a subjetividade melancólica na *Origem do drama barroco alemão*”, p. 58. Link para o artigo: <http://gewebe.com.br/pdf/acao.pdf>, acessado em 5 jun., 2018.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão. A atualidade das depressões*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

KITTLER, Friedrich. *Mídias ópticas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

KLIBANSKY; Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturne et la mélancolie*. Paris: Éditions Gallimard, 1989.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro. Depressão e melancolia*. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KUCINSKI, Bernardo. *K. Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.

LAPLANCHE, Jean. *Essays of Otherness*. London and New York, Routledge, 1999.

LAWSON, John Howard. *O processo de criação no cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP. 2003.

LIMA, Luiz Costa. *Melancolia. Literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

MARQUES, Ivan. “O padre, a moça e um ‘brasileiro mistério’ – Drummond nas lentes do Cinema Novo”. In: *Via Atlântica* n. 15. São Paulo, 2009, p. 87-99.

MALAFAIA, Wolney Vianna. “Guerra conjugal: as representações do erotismo em tempos de modernização autoritária”. In: *Art Cultura*, Uberlândia, v. 18, n. 33, p. 49-61, jul.-dez. 2016.

MATOS, Olgária. *O iluminismo revolucionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. São Paulo: Editora Cobogó, 2017.

MÉDICI, Emílio Garrastazu. *Nosso caminho*. Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1972.

MEZAN, R. *Freud: A trama dos conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia*. São Paulo: Nankin, 2006.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Editora Escuta, 2000.

NEVES, David E. *Telégrafo visual. Crítica amável de cinema*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

NIETZSCHE, Friederich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

NIGRI, Yasmin. *Bigornas*. São Paulo: Ed. 34, 2018.

PIGEAUD, Jackie. *Aristóteles: o homem de gênio e a melancolia. O problema XXX, I*. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 1998.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. “Autoritarismo e transição”. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 9, 1991.

POT, Olivier. *Le milieu de la vie ou la mélancolie du passage*. Versants, Boudry, Baconnière, n. 26, 1994.

- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira; ensaios críticos Olgária Chaim Féres Matos, Leda Tenório da Motta. 10. ed. São Paulo: Globo, 1990.
- QUIGNARD, Pascal. *Último reino*. Trad. Leda Cartum, Verônica Galindez Jorge e Mario Sagayama. São Paulo: Hedra, 2013.
- RABELLO, Claudia Costabile. *Do luto à melancolia: um estudo teórico e conceitual dos estados depressivos*. Dissertação de mestrado, IPUSP, 2000.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos. Cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: Edusc, 2002.
- RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RIBEIRO, Renato Janine. “A dor e a injustiça”. In: COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- RICHARD, Nelly. “La crítica de la memória”. Cuadernos de Literatura. Bogotá (Colombia), 8 (15): 8, enero-junio de 2002.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

RODRIGUES, João Carlos. “A pornografia é o erotismo dos outros. Sístoles e diástoles do sensualismo no cinema nacional”. Filme Cultura, ano XV, n. 40, Rio de Janeiro, ago.-out., 1982.

RODRIGUES, Nelson. “À sombra das chuteiras imortais”. In: *O Globo*, 19 jun. 1963.

_____. “O que aconteceu com Joaquim Pedro?”. In: *Crítica*, maio de 1975 *apud* GUERRA Conjugal. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67260/guerra-conjugal>, acessado em 08 out., 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

SANTOS, Pedro Henrique Simonard. *A geração do Cinema Novo*. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1995.

SCHALLER, Jean-Pierre. *La mélancolie: Du bon usage et du mauvais usage de la dépression dans la vie spirituelle*. Paris: Beuchesne, 1988.

SCHOLEM, G. *As grandes correntes da mística judaica*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHWARCZ, Lilia. “Complexo de Zé Carioca. Notas sobre uma identidade mestiça e malandra”. *Link* para artigo: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm, acessado em 28 jun., 2018.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. *Ler o livro do mundo: Romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil*. 3 São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Meire Oliveira. *O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade. Passos da paixão mineira*. Curitiba: Appris Editora, 2016.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana / Sófocles*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SOUZA, Gilda. “Os inconfidentes”. In: *Discurso*, 3(3), 219-222, 1973. *Link: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1972.37745>*.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. “História del tratamiento de la melancolia desde los orígenes hasta 1900”. In: *Acta psychosomatica* n. 3. Genebra: Documenta Geigy, 1962.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TELES, Edson. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond – a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

TREVISAN, Dalton. *Guerra conjugal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1995.

VENTURA, Zuenir. *Os impasses da cultura. Visão*. v. 43, n. 6, ago. 1973.

VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 1999.

WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora da Unicamp, 1989.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin. Uma biografia*. São Paulo: Autêntica, 2017.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo. Tropicalismo. Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

OS FILMES

O padre e a moça. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1965, cor, 90 min.

Os inconfidentes. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1972, cor, 80 min.

Guerra conjugal. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1975, cor, 88 min.

PERIÓDICOS E ARTIGOS

“O poeta filmado”. *Diário de Notícias*, 17 abr., 1966.

“De Manuel Bandeira a Gilberto Freyre”. *Jornal do Commercio* (Recife), 26 out., 1958.

“Casca”. *Serrote* #13, mar., 2013.

“Livro de José Miguel Wisnik investiga o impacto da mineração na obra de Drummond”.
Ilustrada. *Folha de S. Paulo*, 4 ago., 2018.