

Seqüência II

Presente, o futuro do passado

E quando eu tiver saído
Para fora de teu círculo
Tempo Tempo Tempo Tempo
Não serei nem terás sido
Tempo Tempo Tempo Tempo

Oração ao tempo (Caetano Veloso, 1979)

Cena 2.1: a inconfidência contra o tempo

A carne, o sangue, as moscas. Estou diante da tela da TV, vejo um pedaço de carne crua, apodrecida, coberta de moscas. Pausa. Meu senso crítico me corrige. Não vejo o pedaço de carne, vejo a representação do pedaço de carne. Agora - escrevendo esse texto – tento entender porque meu senso crítico fica tão aguçado diante daquela carniça. Por que não acontece, nessa cena, o que seria bastante plausível em relação a muitas outras a que já assisti: esquecer que imagem em movimento é representação e acreditar no referente?

A cena é a primeira de *Os inconfidentes*, filme de Joaquim Pedro de Andrade lançado em 1972. É a terceira vez que assisto ao filme, se isso significar a fruição da obra do início ao fim sem interrupções. Caso conte também as vezes em que estive diante dele no trabalho de análise, deve ser a sétima ou oitava vez em que travamos contato. É esperado, portanto, que nossa relação se dê através de uma forte capa crítica. Então, busco em minha memória o registro da primeira projeção (em sala de cinema). Lá, no passado, é possível que *Os inconfidentes* tenha me emocionado. Não – o que lembro não é muito diferente do que tenho agora: desde o início, *Os inconfidentes* causou em mim um estranhamento que me afasta de qualquer envolvimento emocional. Estranho o filme, ele não corresponde às minhas expectativas. E o que espero de um filme que eu sei de antemão tratar da

inconfidência mineira? *A priori*, que ele seja um *filme histórico*, na concepção em que o termo foi tratado no primeiro capítulo. Desejo ver/saber o que aconteceu na inconfidência, quero viajar ao passado. Nesse sentido, *Os inconfidentes* é frustrante.

Vejo o pedaço de carne e quero saber: é a carne apodrecida de quem? O filme não me diz. Logo em seguida, um homem amarra uma corda numa viga de madeira e se mata. Quem é ele? Por que se mata? O filme não diz. Com tão poucas respostas, sou levado a refletir sobre o que vejo. Tento encontrar minhas próprias respostas para o filme, para o que vejo, para as imagens. Não para a inconfidência. Não vejo a Inconfidência Mineira. Vejo uma representação da Inconfidência Mineira. Ou, simplesmente, a representação de uma inconfidência. Não posso esquecer: é um filme é um filme é um filme¹.

Ao reler os primeiros parágrafos, fico com a impressão de que apresento *Os inconfidentes* como uma obra hermética. Não é. É um filme que demora a se mostrar, não tem roteiros de viagem muito claros, mas não é fechado. Não esconde as chaves, apenas se recusa a jogar um foco de luz sobre elas. A idéia de penumbra, sugerida pela metáfora anterior, faz eco ao título de um livro de Ismail Xavier² em que ele se refere à *opacidade e à transparência* dos filmes. A *transparência* já foi estudada no capítulo anterior: a narrativa clássica, sua linearidade, sua linguagem analógica. Interessa aqui ir atrás da opacidade. Em ponto chave do livro, Ismail Xavier recorre a Christian Metz. Para esse semiólogo, a

câmera do cinema moderno não mais se esconde, mas participa abertamente do jogo de relações que dá estrutura aos filmes. Os atores não mais pretendem ignorar a presença do equipamento de filmagem e sua ação deixou de ser “*mise-en-scène*” tradicional. Agora eles fazem o evento acontecer diante da câmera, de improviso, e encaram a objetiva dirigindo-se diretamente à platéia. Com isto e outras estratégias de comunicação, o cinema moderno distancia-se do cinema clássico e introduz na sua imagem e no seu som, tal como a vanguarda, uma série de índices que chamam a atenção do espectador para o filme enquanto objeto, procurando criar a consciência de que se trata de uma narração (...)³.

¹ Referência à frase de François Truffaut, *Um filme é um filme*. In: François Truffaut, *O cinema segundo François Truffaut*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1988, p. 318.

² Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

³ *Ibid*, p.118

O cinema moderno é opaco. *Os inconfidentes* faz parte desse conjunto de filmes que rejeitam a narrativa clássica e buscam outras formas de filmar. O trecho transcrito no parágrafo anterior enumera quase todos os elementos que encontro em *Os inconfidentes* e que me afetam, me deixando alerta, como se o tempo todo me perguntasse: o que está acontecendo? Digo *quase todos* porque o improvisado não faz parte do filme. Pelo contrário, ele é explicitamente orquestrado. Os personagens em muitas cenas declamam poesias. Tanto em forma de diálogo, num meio-termo entre a fala naturalista e a declamação, quanto em forma de declamação *tout court*. Olhando para a câmera, dizem seus textos-poemas. É digno de nota o diálogo entre Paulo César Pereio e Tetê Medina representando Alvarenga Peixoto e sua mulher, Bárbara Heliodora. A cena transcorre logo após a chegada das notícias de que Joaquim Silvério havia delatado a conjura:

Paulo César Pereio está encostado numa parede, tenso. Quase murmura o texto:

Ah, esse impostor caloteiro
Que beija os pés de ministros!...
Mas é ele que está certo:
delatar o levante
pode dar um lucro bem alto!

Porque no fim, ficam
os heróis em seu degredos,
os mortos em plena graça;
E os delatores cobrando
O preço de suas cartas

Ele caminha, nervoso, pela sala. A câmera o segue. Com o movimento, percebo a presença de Tetê Medina, que está em primeiro plano. Paulo César Pereio olha a paisagem. Apreensivo, fecha uma parte da janela. Parece não querer ser visto, ouvido. Tetê Medina diz, enfática:

Tortos ganchos de malícia,
Grandes borrões de vaidade.
Cada recurvo penacho
Um erro de ortografia.

Ela se movimenta, a câmera a segue, Paulo César Pereio sai de campo. Na continuidade do movimento da atriz, a câmera volta a enfocar o ator, que diz:

Para me livrar de algemas
Que importa quanto se diga?

Por escrúpulos futuros
não vou sofrer desde agora:
Quais são torpes? Quais os honrados?

As mentiras viram lenda.
E não é sempre a pureza
que se faz celebridade.

Enquanto diz essas palavras, remexe em gavetas, rasga papéis. Tetê Medina comenta: “Como as palavras se torcem /Conforme o interesse e o tempo!”. Ele começa a falar e a se movimentar no espaço. A câmera vai atrás dele, a mulher está fora de campo. Ele fala com ela, mas como ela está fora de campo, seu rosto fica a meio caminho entre a direção do rosto dela e a câmera (eu):

Que o remorso me persiga!
Ou devo preferir a roda,
A brasa, as cordas, os ferros,
Os repuxões de cavalos?
Eu não creio que a alma padeça
Tanto quanto o corpo aberto,
Com chumbo e enxofre a correrem pelas chagas.

Eu sei como se castiga
Direi quanto me ordenarem
Que eu sei e o que eu não sei.
Depois de joelhos,
Suplico perdão para os meus pecados.
Fecho os olhos, esqueço.

Acontece o primeiro corte da cena. Até então, as mudanças no espaço eram seguidas em *continuum* pela câmera. Um plano-sequência⁴. Eles continuam a declamar (a câmera sempre se movimentando lentamente, formando composições

⁴ O termo *plano-sequência* se refere a uma cena em que a câmera se desloca dentro de um espaço ou por diversos espaços sem a utilização de cortes na montagem. Todo o deslocamento espacial é conseguido pela câmera no momento da filmagem.

diferentes com os corpos do atores). Num dado ponto, ele diz: “Os heróis chegam à glória/ Só depois de degolados” e a mulher, em primeiro plano, começa a responder. Ela se movimenta em direção a ele. A câmera acompanha seus passos, a perseguindo por trás. Ao se aproximar do marido, vira o rosto. Ambos estão em plano fechado (*close*) formando uma composição pictórica. Ela de perfil, ele de frente. As expressões angustiadas:

No fundo da morte, saber
Tudo quanto desperdiçastes

E algum breve passante, que conhece a tua história,
Suspira: um pusilânime!

Se tu não o fosses, te lembraria
Os grandes sonhos que tivestes por estes campos.
As palavras murmuradas pela varanda

E repetidas nas ceias,
Quando levantavas a candeia,
Querendo uma luz mais ampla

Um corte. A narrativa segue para outra seqüência. Sei que os inconfidentes de Minas Gerais eram, em sua maioria, poetas. Já li um ou outro de seus poemas nas aulas de literatura que tive em minha formação escolar. Desconfio e depois tenho confirmado pelos créditos finais, que o roteiro, realizado pelo próprio Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Scorel, foi baseado nas poesias de Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto. E também nos *Autos da Devassa*, documentos referentes ao julgamento dos envolvidos na conjuração. Até aqui penso que nessa opção poderia encontrar a busca de um texto que se aproximasse do que seriam diálogos falados no século XVIII. No entanto, em nenhum período histórico homens e mulheres dialogam da mesma forma que escrevem poemas. E mesmo as cenas baseadas nos Autos, não são realizadas no intuito de reconstituir os julgamentos. Os textos não são ditos como quem vivencia uma circunstância realmente angustiante como uma inquisição. Ainda assim, a opção de partir de textos contemporâneos aos acontecimentos narrados poderia ser a busca de um hiper-realismo histórico. As fontes! As fontes! – imagino um historiador positivista

gritando – as fontes dizem tudo! Porém, um dado novo pode desbancar de vez essa leitura. O diálogo entre Paulo César Pereio e Tetê Medina não foi baseado em poemas ou textos de época, mas no *Romanceiro da Inconfidência*⁵ de Cecília Meireles. Uma obra posterior, uma recriação da inconfidência. Mas antes mesmo de atentar para esse dado, já havia um *insight* que negava a intenção de um hiper-realismo. O diálogo entre Alvarenga Peixoto e Bárbara Heliadora não é crível. É um jogo de cena entre Paulo César Pereio e Tetê Medina. A certeza de ser uma *encenação* é concomitante à fruição da cena. Vejo o diálogo e movimentos de atores como cena, não como realidade. Caso houvesse uma aproximação de um falar contemporâneo baseado nos textos (*históricos* ou não) acompanhado de uma postura *natural* dos atores em cena, a ilusão poderia acontecer. Mas não é isso que vejo.

Outra cena, seguida ao diálogo entre Paulo César Pereio e Tetê Medina. A primeira sensação que tenho na passagem de uma cena para outra é de susto. O tempo do diálogo entre o casal é lento. A câmera está em movimento constante, mas é sorrateira. Como se estivesse em cena e seu papel fosse o de não ser percebida⁶. Depois do corte, a tela escura por menos de um segundo, um corpo jogado para trás. Entendo imediatamente que José Wilker, o ator que interpreta Tiradentes, estava “colado” à câmera e que ao ser atingido por um golpe, caiu no chão. O movimento brusco, o grito de dor. Sustos. A câmera agora não se movimenta. Os limites do quadro funcionam como uma *quarta parede* do espaço não identificado (uma sala qualquer, paredes nuas, chão desgastado) onde a cena transcorre. *Quarta parede* é termo utilizado em teatro para designar a boca de cena que, nas encenações naturalistas, funciona como uma parede imaginária para os atores. Eles não devem olhar para aquela superfície porque, para além dela, está o público. E o espectador *voyeur* precisa acreditar que somente ele pode ver através da quarta parede. *Quebrar* a quarta parede significa romper com os códigos da encenação naturalista. Encarar o público e falar diretamente para ele. Como se os atores estivessem dizendo: *Sabemos que vocês estão aqui, que vieram nos ver. Estamos em cena para vocês.*

⁵ Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro, Editora Letras e Artes, 1965.

⁶ É diferente da câmera da narrativa clássica, que não pode ser percebida na cena. Essa câmera moderna faz parte da encenação.

José Wilker (Tiradentes) caído no chão começa a gritar um texto desesperado. Ele olha para a câmera. Quebra a quarta parede. Olha para mim. Nem tudo que diz eu compreendo. Algo como fugir ou não fugir... Não obstante, entendo logo que ele está sob tortura. O soco, o desespero, o corpo sujo, o sangue. O ator/ torturador surge de trás da quarta parede (como se antes estivesse no mesmo lugar em que estou). Segue até o ponto em que o corpo de José Wilker está. Faz com que ele se levante e depois se reaproxima da câmera. Percebo mais uma figura ao fundo. Forma-se uma composição precisa: o ator/ torturador em primeiro plano, próximo à câmera (olhando para mim), postado à esquerda. José Wilker ao centro. E a figura escondida pelas sombras, ao fundo, à direita. As falas são enfáticas, gritadas. José Wilker quase não dá pausas. Ator/torturador:

Poderia se poupar tanto sofrimento! Nós sabemos tudo, até as menores coisas. Por exemplo: disseste certa vez que os cariocas eram uns patifes, vis, que era bem-feito que levassem com o bacalhau na cabeça porque suportavam de bom grado o jugo de Portugal.

José Wilker: *Eu nunca disse isso!* A figura ao fundo dá um passo à frente.

Reconheço Wilson Grey (Joaquim Silvério). Ele grita:

Ele disse sim, disse que estava arrependido de ter vindo para o Rio porque todos os cariocas eram uns bananas com muito medo do vice-rei. E ainda me contou, disse que estava desconfiado de um companheiro de viagem em quem ele tinha acreditado por ser brasileiro, mas que não passava de um cachorro que certamente o havia vendido à polícia!

José Wilker: “A única coisa que eu disse foi que ele é um cachorro!”

Torturador: “Tu... és um dos chefes! Quem são os outros?! José Wilker: “Mas eu não tenho figura nem valimento nem riqueza pra confundir um povo grande desses!!! (...)”. O ator/ torturador vai para o centro (de costas para mim, cobre a figura de José Wilker) e dá um chute nele.

A minha preocupação em descrever as cenas usando os nomes dos atores ou a denominação ator/ atriz se deve ao fato de perceber a ausência de tentativas dos atores de *serem* os personagens. Sempre os encaro como atores que estão em cena para representar figuras históricas, mas não para fingirem ser essas figuras. Essa é

uma opção do teatro idealizado por Bertold Brecht. Aqui sinto imensa dificuldade em descrever a forma como, por exemplo, José Wilker fala seu texto. O ponto nevrálgico interpretativo está nas entonações. É difícil repetir a entonação da fala aqui no texto. O que posso fazer é apelar para a memória do leitor e pedir que imagine um ator *declamando* um texto. Ele se comporta como quem *fala um texto* e não como quem *fala naturalmente*. Optar por uma interpretação *brechtiana* tem suas razões. Robert Stam⁷ lista 15 itens do teatro de Brecht que poderiam funcionar também no cinema:

1. A criação de um espectador ativo;
2. A rejeição ao voyeurismo;
3. A noção de vir a ser mais que a de ser, transformando e não satisfazendo o desejo espectral;
4. a rejeição da dicotomia entretenimento-educação;
5. A crítica aos abusos da empatia e do pathos;
6. A rejeição de uma estética totalizante;
7. A crítica ao destino/ fascinação/ catarse típica da tragédia aristotélica em favor da produção pelo público da sua própria história;
8. A arte como um chamamento à práxis (não à contemplação);
9. A personagem como contradição, um palco no qual são encenadas as contradições sociais;
10. A imanência do sentido, graças à qual o espectador tem de elaborar o sentido do jogo de vozes contraditórias;
11. A divisão da audiência, segundo a classe, por exemplo;
12. A crítica aos dispositivos que produzem e distribuem cultura;
13. O desvendamento da rede causal, comum em espetáculos realistas;
14. Os efeitos de estranhamento, levando o público a desnaturalizar mecanismos sociais.
15. O entretenimento: o teatro deve ser crítico, mas divertido.

⁷ Cf. Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP, Papyrus, 2003.

Desses elementos, somente uns poucos não estão presentes em *Os inconfidentes* (divisão da audiência e crítica aos dispositivos de cultura, por exemplo). A rejeição do voyeurismo, a criação de um espectador ativo, a crítica aos abusos da empatia e do pathos (emoção) estão fortemente arraigados no estilo de atuação. O espectador não é convidado a ver episódios da Inconfidência Mineira acontecendo diante da tela. Ele é intimado a agir perante situações que são, explicitamente, transformadas em cenas diante dele.

Para alcançar esse objetivo auxiliam os cenários. Ouro Preto comparece como uma cidade contemporânea. Não que apareçam sinais evidentes do tempo presente. Mas a cidade não sofreu maquiagens de reconstituição histórica. Apesar do esforço para não filmar elementos contemporâneos, os interiores surgem quase desprovidos de objetos de cena. Muitas vezes os atores não se encontram em salas onde alguém poderia viver (embora isso aconteça algumas poucas vezes), mas em espaços criados pela disposição de paredes. Os cenários confinam os atores. Vejo paredes nuas e janelas gradeadas mesmo quando não se trata de prisões. É assim que se encontra a maioria dos espaços interiores na cidade, que funciona como cidade-museu. Mas em vez de um museu que pretenda reconstruir a atmosfera do século XVIII, um que deseja apenas exibir o que restou. É, portanto, no seu aspecto de espaço de exibição, que a contemporaneidade de Ouro Preto está presente.

Ainda quando as cenas são externas (não muito abundantes), a cidade ou o espaço em torno dela (natureza) continua sendo utilizada como vitrine de exibição, mas não como suporte de cena. É indicativa desse processo mais uma cena de inquirimento. Entrevejo uma grade ao fundo e um inquiridor do lado direito. O rosto de José Wilker num plano fechado: “Eu neguei tudo até agora para encobrir minha culpa e não comprometer ninguém. É verdade sim que se preparava um levante e fui eu que ideei tudo sem que ninguém me instigasse ou inspirasse idéia alguma (...)”. O ator/ inquiridor diz: “Nós sabemos que o Doutor Gonzaga era um dos cabeças. É inútil mentir para proteger os outros se eles já confessaram tudo”. José Wilker: “A primeira pessoa a quem eu falei do levante, a quem eu propus o levante foi o Doutor José Álvares Maciel. Ele acabava de chegar da Europa e eu o procurei por ser parente de meu comandante”.

Há um corte. Plano aberto. José Wilker / Tiradentes e Carlos Gregório/ José Álvares Maciel caminham num campo, provavelmente nos arredores da cidade. Trata-se de um *flashback* ocasionado pela memória do personagem. Os atores falam textos sobre as riquezas do Brasil. Carlos Gregório/ José Álvares Maciel diz não entender porque o Brasil não tinha ainda seguido o exemplo da América do Norte. Até esse momento, parece que o filme fez alguma concessão aos recursos da narrativa clássica. Pois, se posso ver o mesmo que o personagem vê, então estou diante de um recurso que reforça a empatia, a identificação com o personagem. Mas logo depois José Wilker volta a encarar a câmera, tira o chapéu e diz: “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”.

Então o que parecia um flerte com a narrativa clássica é desmentido. Pois José Wilker continua a representar o depoimento de Tiradentes lá no passado. O ator que interpreta José Álvares Maciel faz o mesmo. Também olha para a câmera, e nitidamente dá um depoimento. O campo atrás deles, que por instantes funcionou como um cenário natural e naturalista, volta a ser espaço de encenações, funcionando como uma sala feita de paredes nuas.

O tom teatral também está presente nas cenas em que os encontros entre os inconfidentes são representados. Novamente uma sala com poucos móveis. Duas portas ao fundo e um espaço de parede em branco entre elas. Acho essa simetria importante porque auxilia a perceber como a cena é *coreografada*. Os atores que interpretam os inconfidentes estão ensaiando o levante. São atores no lugar de personagens históricos que, por sua vez, ensaiam a história como se fossem atores. O ator Carlos Kroeber, que representa o comandante do regimento de Tiradentes está exatamente entre as duas portas, ocupando o espaço em branco entre elas. Ele segue para frente declamando: “Aí o povo diz ‘Liberdade!Liberdade!’”. Aí eu digo: ‘É justo, é justo que haja liberdade’”. A câmera está parada em plano aberto e por esse motivo vejo todo o espaço de encenação: é o ator que se movimenta em cena. Não há cortes. Não há montagem. A cena transcorre em frente a mim, como no teatro. E a atuação, tanto do ator que representa o comandante quanto a do próprio personagem, é

brechtiana. Em vez de a cena acontecer, ela é indicada: então eu faço isso, então faço aquilo.

Esse afastamento, essa ausência de empatia, faz que com que eu fique atento para entender o que significa o que está na tela. Retornando à carne apodrecida do início, minha imaginação pode viajar em algumas direções. Como a carne não é nomeada (não é carne de ninguém, não está inserida numa lógica explicativa) penso logo naquilo que não pode ser nomeado. A carne flagelada dos inconfidentes poderia ser referida sem problemas: é História. Joaquim Pedro de Andrade afirmou: “Na impossibilidade de fazer um documentário sobre a situação política daquela época, eu me utilizei dos Autos da Devassa. A censura não poderia cortar a letra da História⁸”. Já a carne macerada dos prisioneiros políticos da ditadura civil-militar era o não-dito. É por aí que vou. E outros analistas também: “(...) vemos surgir na tela homens que falam de liberdade, tortura, independência, temas de uma contemporaneidade indisfarçada⁹”.

A história narrada em *Os inconfidentes* está colada ao presente. É diferente dos filmes históricos clássicos em que se pretende narrar a história *tal como aconteceu*. Pela lógica clássica é possível viajar no tempo e *ir* até o passado. Claro que esse deslocamento se dá do presente em direção ao passado e, portanto, o presente inevitavelmente determina a direção do que se deseja alcançar no passado. No filme sobre história, não. O passado está preso ao presente. Não é a partir do presente que se viaja ao passado porque essa viagem é considerada impossível. É no próprio presente que a narrativa sobre o passado transcorre. Claro que no filme histórico clássico isso também ocorre, mas não é fato assumido. Pelo contrário: existe um esforço imenso para se encobrir o presente. O filme sobre história deixa o presente explícito diante das câmeras. Por esse motivo, *Os inconfidentes* e outros foram classificados como alegorias.

⁸ Ivana Bentes, op. cit., p. 112.

⁹ Ibid, p. 108.

Cena 2.2: alegoria

As alegorias estiveram muito presentes no cinema brasileiro a partir de 1968 até 1974, aproximadamente. Mas não se restringem a esse período, podendo ser encontradas até o fim da década de 1970:

Em todos, sente-se uma forte preocupação de representar o Brasil – presente, passado, futuro – através do acúmulo de traços que conotem essa brasilidade em quadros alegóricos. Os dramas pessoais inter-relacionam-se com extrema facilidade à História e aparecem desenvolvidos em sua função. A agonia dos sonhos vividos por toda uma geração, com a decretação do AI-5 em 1968, parece ter sido decalcada na produção cinematográfica. Personagens erram sem destino, aos berros, tateando o ar. Tanto no Cinema Novo como no que viria a ser o Marginal, a visão da história e do país é a própria imagem do horror¹⁰.

Esse *decalque* da agonia dos sonhos, a que Fernão Ramos se refere, cola as alegorias, mesmo as históricas, ao presente. Os temas históricos nunca são escolhidos em função deles mesmos, mas porque podem *representar* (estar no lugar de) conflitos contemporâneos à produção do filme.

Em *Os Inconfidentes*, a forma alegórica está muito presente¹¹ desde o início. Nesse ponto, as referências diegéticas se aliam às opções narrativas. As metáforas estão não só no que se fala, mas na forma como se fala. Volto à carne crua e podre. Essa imagem retorna no final enquanto está sendo apresentado um documentário sobre as comemorações da Semana da Pátria em Ouro Preto. “Vibra na voz dos clarins o louvor aos heróis da nacionalidade”, diz o narrador. O documentário prova, mais uma vez, a contigüidade da narrativa ao presente. E em contraponto ao civismo institucional, vê-se a carne dilacerada nas torturas, os corpos dos conjurados de todos os tempos sendo flagelados nos porões.

Os planos-sequência, bastante presentes, geram a sensação de uma câmera que persegue os atores pelos cenários, se aproxima muito deles, parece querer ouvir o que cochicham ou sufocá-los com a proximidade, os empurra contra as paredes do

¹⁰ Fernão Ramos, op. cit. in Fernão Ramos, op. cit., p.373.

¹¹ Não é meu objetivo aqui me aprofundar nessa leitura do filme. Há excelentes trabalhos que executam essa tarefa com maestria. Por exemplo, Jean-Claude Bernardet, *Piranha no mar de rosas*, São Paulo, Nobel, 1982; Alcides Freire Ramos, *Canibalismo dos fracos*, Bauru, SP, EDUSC. Os dois livros são excelentes para se perceber o paralelo entre os temas tratados no filme (reforçados pela sua forma) e o contexto em que foi produzido.

cenário. A idéia de perseguição e busca de atores/personagens que conjuram, num filme produzido no auge da opressão da ditadura civil-militar, me leva a pensar, necessariamente, nesses acontecimentos.

Vejo Tomás recitar versos de amor à Marília, monossilábica e vestida de verde e amarelo. As cores da roupa saltam da tela, se constituem em mais um elemento de estranheza. Não tenho registro em minha memória de cores tão fortes usadas em indumentárias do século XVIII. Pelo contrário, imagino o Setecentos nos tons pastéis do rococó. E a roupa é *verde e amarela! Eu te amo, meu Brasil! Eu te amo! Meu coração é verde, amarelo e branco*. Marília é a “pátria amada, Brasil” cortejada pelo intelectual que lhe recita versos e fala por ela. Marília/pátria quase não tem voz. A sua voz é a voz de Tomás, o intelectual. Já na prisão, o intelectual afastado de sua (pátria) amada, borda o vestido de noiva, sonhando com o dia em que poderá desposar e desfrutar enfim de todos os prazeres proporcionados por ela. Em cena anterior, Marília havia aparecido na cadeia acompanhando o Conde de Barbacena. Mulher volúvel, a pátria amada se deixa seduzir pelos poderosos. Em outra cena, já no exílio, vemos Tomás acompanhado de Marília envelhecida, gorda, caricata. A piada quase se perde, uma vez que essas cenas não aparecem consecutivamente. Mas entendo que a amada acompanha o intelectual no exílio representando o que de pior poderia haver num casamento: a degradação física do cônjuge.

Outra boa metáfora-piada consiste na escalação do eterno vilão das chanchadas da Atlântida, Wilson Grey, para representar João Silvério dos Reis. Aqui se reforça a opção *brechtiana* do filme, em que os personagens não se descolam dos atores. A presença de um ator especializado em vilões cômicos para representar o principal vilão da Inconfidência Mineira já consiste num código que se ancora nos delatores, nos que haviam *desbundado*. “O tema do filme era esse desbunde diante da ameaça de morte e a luta para prolongar a mísera vida, que seria mísera mesmo, depois de um episódio desses¹²” afirmou Joaquim Pedro de Andrade. O filme vai além: na cena da delação, Wilson Grey representando Silvério é obrigado a entrar na banheira onde se encontra o visconde de Barbacena, tendo de esfregar a pele do

¹² Ivana Bentes, op. cit., p. 109.

governador enquanto este também o acaricia, numa alusão ao relacionamento dos *inconfidentes* com o poder: tão intimamente ligados que chegam a gerar tais insinuações (homo)eróticas.

E em todas as cenas que tentei reproduzir até aqui, pode-se perceber a referência a temas que estavam colados ao presente. Liberdade, traição, delação, tortura, povo. Os militares são atacados de frente, e nesse caso não se pode nem falar em metáforas ou mensagens veladas. As acusações são nítidas e não resta espaço para dúvidas quanto ao destino de tais afirmações: “Os militares são todos inimigos uns dos outros. Eu antes confiaria num paisano que num colega de fardas” ou “Na Nova República não deve ter militares profissionais”.

Finalmente, os *inconfidentes* são representados claramente como intelectuais naquilo que a palavra tem de mais pejorativo: servidores das letras mortas, incapazes de qualquer ação efetiva, embora se esmerem em conjecturas e sonhos grandiosos. A cena na qual os conjurados discutem o lema da bandeira e seu desenho, demonstrando uma erudição afetada, em nada contribuindo para a parte prática do movimento, é bastante elucidativa desse ponto. O filme critica, portanto, a postura dos intelectuais e artistas que se esmeravam em falar/ escrever sobre resistência contra a ditadura civil-militar, mas que não tinham nenhuma ação concreta nesse sentido.

Cena 2.3: mais que alegoria: história, tempo e realidade

Como visto, não encontro dificuldades ao analisar *Os inconfidentes* como alegoria. O filme permite essa leitura. As falas de seus realizadores a endossam. Posso seguir esse caminho e concordo com outros que fizeram o mesmo. Mas não fico satisfeito. Desde o primeiro momento em que me aproximei do filme, e de suas leituras, uma intuição me alertava para um certo tom reducionista na escolha de classificá-lo como alegoria. Caso seguisse essa via, pareceria admitir, como Marc Ferro, que apenas os filmes sobre o passado são incapazes de ultrapassar o testemunho sobre o presente. Pois o passado que ressuscitam seria um passado mediatizado, retratando a época em que foram realizados. Na escolha dos temas, nos

gostos da época, nas necessidades de produção, nas capacidades da escritura, nos lapsos do criador, “aí é que se situa o real verdadeiro desses filmes, e não em sua representação do passado, o que é uma evidência¹³”. Seria mesmo uma evidência? Seria tão óbvia a representação do passado nos filmes históricos? Não posso deixar passar o fato de que Ferro se limita a analisar filmes históricos clássicos. Como já apontei, esses filmes tendem a criar a impressão de transparência e objetividade. Acredito que a postura do autor estivesse atada a essa visão de cinema e por isso o desprezo pela *representação*. Já quando tenho que me deparar com a linguagem moderna de *Os inconfidentes* e de outros filmes analisados aqui, a afirmação de Ferro parece cair por terra. Esses filmes são testemunhos do presente, por certo. Mas não testemunham só o que está fora da tela. Não registram apenas as redes de relações que resultam numa obra cinematográfica. O que se vê (a evidência) também é importante. E o que se vê é outra forma de representar a história no cinema. E essa *forma* (essa *linguagem*) não pode ser desprezada. Os filmes históricos modernos são alegorias, estão colados ao presente, porém *também* são representações da história. *Os inconfidentes* me diz muito de 1972, como indiquei acima. Porém não é somente enunciação de opiniões sobre ditadura, liberdade, militarismo, tortura, luta armada. É, simultaneamente, enunciação sobre o passado, sobre a história. Lembro de Pierre Sorlin quando afirma que o filme histórico é uma espécie de espião da cultura histórica de um país. *Os inconfidentes* pode, sim, funcionar como um documento sobre a Inconfidência Mineira. Alcides Freire Ramos rejeita o filme como alegoria por perceber justamente que “é possível a um espectador desavisado (nem por isso inferior àquele que “lê” o filme alegoricamente) acompanhar a narrativa e compreendê-la com fazendo referência apenas aos acontecimentos de 1789-1792¹⁴”. Contudo, acredito ser importante que se compreenda que o filme é um documento sobre a forma como se pensa – não diria só a Inconfidência – o passado na década de 1970 no Brasil. O filme histórico se apresenta como excelente pretexto¹⁵ para o historiador traçar o itinerário da construção da cultura histórica de uma sociedade.

¹³ Marc Ferro, op. cit., p. 117.

¹⁴ Alcides Freire Ramos, op. cit., p. 133.

¹⁵ *Pretexto* aqui não é entendido como “motivação falsa”, mas como “aquilo que vem antes do texto”, a base das reflexões.

A afirmação anterior só encontrou condições de ser formulada muito recentemente. Robert Rosenstone¹⁶ rememora, referindo-se aos meados dos anos 1960: “Trinta anos atrás, quando completei meu doutorado, a idéia de que o filme histórico poderia merecer atenção como meio para representar seriamente o passado era impensável”. De fato, muitas gerações de historiadores consideraram as representações da história (não apenas as visuais, mas também as literárias) como mera vulgarização. No entanto, na atualidade, existe um interesse crescente pelo imaginário sobre o passado. Muitos fatores podem ser arrolados para explicar essa mudança nos rumos. Um deles, a atenção dispensada pelos historiadores à produção imagética¹⁷, nascida no âmbito da Nova História. As abordagens, principalmente teóricas, tem sido tão abundantes que alguns¹⁸ já pensam em batizar esse interesse de *pictural turn*, emprestando o caráter ruptivo do termo *linguistic turn*, responsável pelo surgimento do novo paradigma pós-moderno. Exageros à parte, é importante notar que o interesse pelo visual tem contribuído para enriquecer as reflexões dos historiadores¹⁹, não somente sobre as tramas da cultura, mas também sobre seu próprio ofício. A esse respeito Lynn Hunt, na introdução a uma coletânea panorâmica sobre a “nova” história cultural, afirma: “(...) a prática da história é um processo de criação de textos e de ‘ver’, ou seja, de dar formas aos temas” e mais adiante, completa: “Por implicação, a história foi aqui tratada como um ramo da estética, não como a criada da teoria social²⁰”.

O conceito crucial dessa novíssima relação que vem se estabelecendo entre imagem e história é *representação*. O valor do termo para a história mudou radicalmente nos últimos quarenta anos. Conforme elucidado por Francisco. J. C.

¹⁶ Tradução livre de "Thirty years ago, when I completed my doctorate, the idea that historical film might be worthy of attention as a medium for seriously representing the past was unthinkable". In Robert A. Rosenstone, *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. London, Harvard University Press, 1995, p.2.

¹⁷ Os objetos são muitos, artes plásticas, cartões postais, fotografia, cinema, TV, HQ e ainda outros.

¹⁸ Cf. Ulpiano Bezerra de Menezes, *Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares* in *Revista Brasileira de História* [online]. Julho 2003, vol.23, nº.45. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000100001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em agosto de 2005.

¹⁹ Lynn Hunt, *A nova história cultural*. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 27.

²⁰ *Ibid*, p. 28.

Falcon, no contexto da cultura ocidental existem duas formas de se encarar a representação. Como conceito-chave da teoria do conhecimento – *representar* remete a uma atividade do sujeito do conhecimento e de capacidade de conhecer, de apreender um real verdadeiro para além das aparências. Ou como conceito-chave da teoria do simbólico, uma vez que o objeto ausente é re-apresentado à consciência por intermédio de uma imagem, um símbolo.

O discurso histórico tem na representação um conceito-chave porque é preciso “fazer presentes” acontecimentos que já não existem. Essa *diferença* entre o presente e o passado tem caráter ontológico no ofício historiador. Por outro lado, a representação também está baseada numa *identidade*, pois é preciso criar uma equação entre o narrado e o seu referencial, o passado. É a impossibilidade da primeira operação (fazer presente o passado) que tem sido levantada como bandeira pelas correntes pós-modernas. A idéia de história como ciência entrou em crise – junto com a própria ciência, é válido notar – ao deixar de ser entendida como um “feliz encontro” entre o real e a sua representação feita pelo historiador, e passar a ser encarada como a imagem sempre mutante interpretada pelo historiador na conjuntura em que escreve. Tudo que há de vestígios sobre o passado é representação²¹. O historiador só pode fazer uma representação também, entendida como identidade simbólica e não como *representação do real para além das aparências*.

Nesse sentido foram de grande importância os escritos de Hayden White²², considerado um dos pilares da história pós-moderna (se é que a fluidez da pós-modernidade admite uma imagem tão *fixa* quanto *pilar*). A importância de Hayden White se dá por ter retirado o foco das abordagens históricas de cima das *estruturas* (o *real* submerso pelas aparências) e ter direcionado para a linguagem. Nas formas dos discursos históricos estariam concentrados os esforços de construção de sentido. Daí que o trabalho historiador não seria mais encarado como a ultrapassagem das aparências para chegar ao real, mas essa construção mesma do discurso. Os mesmos acontecimentos podem ser escritos de formas diversas e essas formas são

²¹ Cf. Ciro Flamarion Cardoso e Jurandir Malerba (orgs.). *Representações. Contribuições a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

²² Cf. Hayden White, *Trópicos do discurso. Ensaio sobre a crítica da cultura*, São Paulo, Edusp, 1994.

responsáveis pelo sentido do que se escreve. Não se trata mais de buscar explicações para o passado, mas de fazer interpretações. E, mais que isso, todos os registros do passado, todas as fontes estariam *contaminadas* pela linguagem. O que o historiador poderia fazer é uma interpretação de interpretações. Nessa tarefa o historiador teria de contar com um elemento até então demonizado: a imaginação. Imaginar, para um historiador *rankeano* ou estruturalista, seria fantasiar, inventar, mentir. Para Hayden White – que nesse caso resgata as idéias de R. G. Collingwood²³ – a imaginação funcionaria como uma especulação plausível, racional, necessária para o “preenchimento dos vazios” deixados pelas fontes.

Não sigo os postulados pós-modernos de forma programática. Uma das decorrências do trabalho de Hayden White, cuja responsabilidade recai mais sobre seus divulgadores que em seu próprio trabalho – é a afirmação de que não haveria um real para além da linguagem. Não entendo que seja isso que o autor afirme nem penso que valorizar a instância interpretativa do trabalho historiador seja recusar a realidade. Entender a realidade de outra forma, sim. Porém não virar as costas para ela. Nesse sentido, acredito na importância das idéias pós-modernas para o processo de valorização da instância simbólica da sociedade. O simbólico não é mais considerado falsificação do real, mas parte ativa, constitutiva do real.

Todo o movimento de transição da história estruturalista para a história pós-moderna – que citei anteriormente como *linguistic turn* – permite que os filmes históricos e os filmes sobre história sejam encarados de forma diferenciada. As críticas que os filmes históricos clássicos recebiam estavam fundamentadas no pressuposto de que, para além de sua pretensa objetividade, o que se via nesses filmes tinha uma dose forte de imaginação. A partir do momento em que os historiadores passam a admitir (ou, ao menos, a cogitar a hipótese de) que a imaginação seja parte intrínseca de seu trabalho, fica difícil proceder dessa forma. Ainda que se admita, com Carlo Ginzburg²⁴, que a tradição indiciária em que se baseia a história é diferente

²³ Cf. R. G. Collingwood, *A idéia de História*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

²⁴ Carlo Ginzburg, *Relações de força*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002. “Mas a polêmica que estou desenvolvendo contra o relativismo céptico não deve levar a equívoco. A idéia de que as fontes, se dignas de fé, oferecem um acesso imediato à realidade ou, pelo menos, a um aspecto da realidade, me parece igualmente rudimentar. As fontes não são nem janelas escancaradas, como acreditam os positivistas, nem muros que obstruem a visão, como pensam os cépticos: no máximo poderíamos

de uma imaginação *selvagem*, por assim dizer, a imaginação entrou para as preocupações dos historiadores definitivamente. Mesmo que seja somente pelo que Ronaldo Brito²⁵ afirma: “A questão é incorporar a dimensão da cultura, a dimensão do simbólico, ao próprio conceito de fato histórico. O que passa a exigir do historiador o reconhecimento da fundamental importância, para seu próprio ofício, do que chamaríamos de ‘imaginação histórica’”.

Acredito que a narrativa de *Os inconfidentes* jogue com essas idéias. Em vez de recorrer a uma narrativa realista (filme histórico clássico), onde a imaginação estaria eclipsada pela necessidade de afirmar o caráter de *história real* dos filmes, assume a imaginação de forma objetiva. Não afirmo que rejeite a realidade, pelo contrário. Rejeita o realismo da narrativa clássica em busca de outra forma de atingir a realidade. A linguagem moderna não se pretendia realista, mas *real*. Tinha como objetivo acusar a falsidade das construções supostamente realistas da narrativa clássica (suas convenções de realidade) e se aproximar, de fato, da realidade.

A idéia de realidade no cinema é fundamental para entender as opções estéticas dos modernos. Robert Stam²⁶ aponta para a existência de uma tensão entre formativos e realistas desde o início do cinema. Os primeiros (Rudolf Arnheim e Bela Balázs, por exemplo) acreditavam que a *essência do cinema* se encontrava em suas diferenças radicais em relação à realidade. Já para os realistas o cinema era mimético, capaz não só de reproduzir, como de revelar a realidade. O teórico cineasta Cesare Zavattini postulava “(...) um cinema sem mediação aparente, no qual os fatos ditassem a forma e os acontecimentos parecessem contar-se a si próprios²⁷”. Bazin também procede a uma classificação desse tipo, mas denomina de cineastas “da imagem” aqueles que dissecam o continuum espaço-temporal do mundo, segmentando-o em fragmentos (expressionistas, montagem soviética). Em contraste, os cineastas “da realidade” utilizam a duração do plano-sequência em conjunto com a

compará-las a espelhos deformantes. A análise da distorção de qualquer fonte implica já um elemento construtivo. Mas a construção, como procuro mostrar nas páginas que se seguem, não é incompatível com a prova; a projeção do desejo, sem o qual não há pesquisa, não é incompatível com os desmentidos infligidos pelos princípios de realidade. O conhecimento (mesmo o conhecimento histórico) é possível”, pp. 44-45.

²⁵ Ronaldo Brito, *Fato estético e imaginação histórica* in Márcia de Paiva e Maria Ester, *Cultura. Substantivo plural*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 193.

²⁶ Cf. Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema*, Campinas, SP, Papirus, 2003.

²⁷ *Ibid*, p. 92.

encenação em profundidade para criar uma sensação de múltiplos planos de realidade em relevo (histórias sem grandes acontecimentos, ritmo lento, viscoso).

Mas aqui penso ser necessário já incluir um elemento que complexifica essa dualidade. A narrativa clássica é considerada realista. No entanto, não nos termos que é entendido acima. Não se trata de uma câmera que capta o real e deixa os acontecimentos dizerem por si. Ela atua sobre o que filma, monta fragmentos do que foi filmado. Estaria mais próxima dos formativos, portanto. Contudo, ela não monta para evidenciar a montagem. Os formativos assumem que as imagens não estão ali (no filme) para representar a realidade, mas para contar uma história. A narrativa clássica monta para fingir que não montou. Para apagar os rastros da montagem e criar uma *convenção de realidade*. Metz denomina a essa convenção de *história*. Em oposição a ela estaria o *discurso* referido ao cinema onde as mediações são assumidas, onde se deixa claro que existe alguém contando uma história:

Nos termos de Emile Beneviste, o filme tradicional [narrativa clássica] se quer história, não discurso. Porém ele é discurso (...) e é próprio desse discurso, o princípio mesmo de sua eficácia enquanto discurso, justamente apagar as marcas da enunciação e se disfarçar em história²⁸.

Assim, o modelo narrativo de *Os inconfidentes* pretende romper com esse falso realismo da narrativa clássica, assumindo-se como discurso. Mas nesse percurso, não segue uma separação tão estanque entre formativos e realistas ou cinema da imagem ou da realidade. Os planos-sequência estão presentes, a encenação em profundidade também. São recursos dos realistas. Mas por outro lado, a cena da carne crua é um recurso absolutamente *de imagem*. Acredito que *Os inconfidentes* faça sua opção pela realidade no sentido de lembrar constantemente que o espectador está diante de uma narração. É um filme. E para alcançar isso usa como principal via as subversões temporais, apelando para recursos tanto realistas quanto formativos, segundo a conveniência.

A partir das discussões acima, afirmo que o cerne da distinção entre o realismo da narrativa clássica e o realismo da narrativa moderna se encontra no tempo, que é categoria ontológica no cinema. Já em seus primórdios, o tempo era um

²⁸ Ismail Xavier, *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Edições Graal, Embrafilme, 1983, p. 404.

ponto fundamental para a área. Os experimentos de Eadweard Muybridge e E. J. Marey, segundo exposto por Stephen Kern²⁹, tinham por objetivo estudar os movimentos das patas dos cavalos e das asas dos pássaros, numa tentativa de decodificar aquilo que, no fluir contínuo do tempo, o olho humano não é capaz de perceber. As fotografias tiradas em seqüência, em pequenos intervalos, pretendiam partir o movimento dos animais em pares de unidades autônomas, formando um plano cartesiano. As coordenadas seriam o tempo e o espaço. O cinema se constituiria numa continuação desse experimento, a partir da constatação de que essas fotografias, quando projetadas em determinada velocidade, *enganavam* o olho e causavam a impressão de movimento³⁰. Assim, era reconstituído o fluxo temporal *quebrado* pelas fotografias.

A partir daí, André Bazin, comparando o cinema à fotografia, afirmava que ambos têm o poder de embalsamar o tempo. Como a fotografia só pode preservar para a posteridade o instante do *flash*³¹, é só o cinema que pode embalsamar o tempo em seu fluir. Os objetos, as pessoas, os espaços filmados pertencem ao passado, mas o passado pode se repetir enquanto subsistir o suporte.

É interessante aqui notar que uma das especificidades do pensamento de Bazin se refere ao postulado que vincula à imagem cinematográfica o poder de representar o real. Ele crê que a realidade é captada e aprisionada na película justamente por essa capacidade que o cinema tem de capturar o tempo, de eternizar o que é filmado³². Gilles Deleuze³³, ao pensar o cinema moderno, se baseia em parte nos postulados de Bazin. Divide o cinema em imagem-movimento e em imagem-

²⁹ Stephen Kern, *The nature of time in The culture of time and space. 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, p.21.

³⁰ Inicialmente, o movimento da imagem cinematográfica era ligeiramente acelerado em relação ao movimento percebido na realidade. A descoberta de que os 24 quadros por segundo eram capazes de produzir a ilusão perfeita de movimento corrigiu esse problema.

³¹ Ainda que consideremos que inicialmente o daguerreótipo exigisse a exposição dos objetos por bem mais que um instante, o movimento era proibido, para evitar que a imagem saísse borrada.

³² Reforço a diferença em relação aos teóricos que acreditam que o cinema é a manipulação do real, através da montagem e de outros recursos. Para eles, o cineasta seria um *escultor de tempo* que lima os excessos da realidade até chegar – através dos cortes – ao mínimo essencial para o tempo se fazer arte. Assim, o que caracterizaria o fazer cinematográfico seria justamente a manipulação do tempo, e não sua reprodução. As leituras semióticas geralmente – exceção para o Metz da primeira fase – defendem essa manipulação, pois encaram o cinema como linguagem.

³³ Cf Gilles Deleuze, *A imagem-tempo: cinema II*, São Paulo, Brasiliense, 2005. Cf também Gilles Deleuze, *A imagem-movimento: cinema I*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

tempo. A imagem-movimento corresponde à narrativa clássica. Nela, as personagens respondem a estímulos, formando imagens de ação (sensório-motoras). A montagem tenderia a formar uma imagem indireta do tempo. Recorre a uma mudança no todo (fragmenta o tempo) e depois o reconstrói, desejando dar a idéia de continuidade. Mas essa continuidade só é possível na imagem-tempo, em que os cortes da montagem são substituídos pelos planos-sequência. Os personagens se movem no enquadramento, estão presentes no plano e no tempo do plano. Presente. A imagem-tempo é a única representação direta do tempo possível no cinema. Os personagens simplesmente estão em cena. Não se pretende muito mais que isso. “Na banalidade cotidiana, a imagem-ação e mesmo a imagem-movimento tendem a desaparecer em favor de situações óticas puras, mas essas descobrem ligações de um novo tipo, que não são mais as sensório-motoras, e põem os sentidos liberados em relações diretas com o tempo, com o pensamento³⁴”. Não mais o encaminhamento linear da montagem clássica, as relações de causa-efeito. Agora, a imagem no tempo. Na duração. Em vez de seguir o raciocínio fechado da montagem, liberar o pensamento para acontecer no tempo da projeção.

Essa opção pelo tempo contínuo tem diversos encontros felizes com o teatro de Bertold Brecht. Afinal, o tempo surge muitas vezes através de recursos teatrais, como numa cena em que Carlos Kroeber, o ator que representa o comandante do regimento de Tiradentes, conversa com Paulo César Pereio/ Alvarenga Peixoto. Esse está em primeiro plano, no canto direito, à meia luz. Vejo apenas seu rosto. O comandante está no fundo, de corpo inteiro, totalmente iluminado. Ele diz, se aproximando do primeiro plano: “Está tudo nas minhas mãos. O futuro depende do que eu decidir. No Rio de Janeiro só esperam a minha resposta para iniciar o levante”. Ele continua caminhando para a frente, encoberto, agora, pela sombra. Paulo César Pereio olha para a câmera e diz: “Eu, vendo sua fatuidade em presumir que alguém no Rio de Janeiro se preocupasse com sua insignificante pessoa, disse com ironia: ‘Na verdade, para onde te inclinares penderá a balança do poder’”. Nesse momento o ator volta o rosto levemente para onde está o comandante. Trata-se de mais uma cena de interrogatório. Paulo César Pereio/ Alvarenga Peixoto tem o rosto sujo, os cabelos

³⁴ Gilles Deleuze, *A imagem-tempo*, Cinema II, São Paulo, Brasiliense, 2005, p. 28.

soltos e desgrenhados, está na prisão (embora o espaço da cena não seja o da prisão). O comandante está no passado, o que ele fala faz parte de uma conversa que teria tido com Paulo César Pereio/ Alvarenga Peixoto, relatada por este no presente, ao olhar diretamente para a câmera. Quando se volta para o comandante, já está falando com ele no passado. Não diria que passado e presente se misturam através desse recurso. É possível percebê-los separadamente. Contudo, é certo, estão no mesmo espaço. Convivem lado a lado. Não há cortes, não há rupturas entre eles. A câmera filma o presente sem corte, mas o presente não é, explicitamente, 1972. Porque o que vejo são atores encenando os conflitos de 1789. No entanto, essa encenação explícita me faz pensar no presente. O primeiro movimento é lembrar do *meu* presente: o ano de 2005. Mas ao fazer isso, logo levo um choque, pois sei que o *meu* presente não é o presente do filme. Fico mais uma vez alerta. Essa convivência explícita entre passados e presentes é o elemento que mais marcas me deixou a fruição de *Os Inconfidentes*. É o cerne do filme.

Cena 2.4: história, sexo e risos

Xica da Silva (Cacá Diegues, 1976) parece um filme mais fácil que *Os Inconfidentes* e outros filmes históricos modernos. Permite uma fruição linear, apresenta grandes atrativos estéticos, é um filme bonito, sensual, alegre. No entanto, me deu mais trabalho que os outros. A sedução blindava minha sensibilidade para suas artimanhas. Vi, reví, reví, reví. Como um censor, estava em busca de subversões. E nada! Nenhuma subversão temporal, uma vez que o filme é feito na base da linearidade início-meio-fim. É transparente, tanto no que se refere à sua narrativa quanto ao seu clima: cores vibrantes, atuações expansivas, festa! As salas escuras não merecem esse nome quando exibem *Xica da Silva*. Nenhuma subversão na forma, nos cenários, nos figurinos. Estava diante de uma *reconstituição de época*. Locações em cidades coloniais, cenários abarrotados de objetos do Setecentos, roupas ricamente detalhadas (talvez um pouco acima do tom no caso do figurino de Xica, mas nada que não se coadunasse com sua suposta extravagância). E, para piorar, num determinado ponto desconfiei que *Xica da Silva* fosse um épico, uma saga. Estilo *ascensão e*

queda de Xica da Silva. E ainda narrava uma história de amor! Estaria eu ainda diante de *Independência ou morte*, o grande épico? Não, sabia que não. Porém, nesse primeiro momento, não conseguia considerá-lo um filme histórico moderno. Mas ao encaixá-lo à força entre os clássicos, ficava com uma sensação de desconforto. Não era clássico. Mas *parecia* ser. Então entendi tudo.

A estrutura do filme é a seguinte: protagonista em cativeiro tem uma força oculta que percebe ser útil para alcançar sua libertação. Essa força é incógnita para o espectador, que desconfia, mas nunca tem certeza do que seja. Sabe, no entanto, que é algo indelével, único do protagonista. Protagonista usa sua força e alcança sua libertação ao mesmo tempo em que descobre o amor. O amor de protagonista está em perigo, ele tenta por todas as formas salvá-lo, mas falha. A liberdade e o poder alcançado se vão junto com o amor. Protagonista volta ao estado inicial, mas... ainda tem sua força. Não, não estou escrevendo sobre *Spartacus*, o filme é mesmo *Xica da Silva*. Sim, escrito dessa forma parece uma saga histórica clássica. Mas basta acrescentar algumas informações mais precisas à estrutura, para perceber as incongruências. O protagonista é, na verdade, *a* protagonista. Uma heroína? Joana Angélica? Maria Quitéria? Anita Garibaldi? Não, Xica da Silva, uma escrava que se torna rainha. Uma escrava? Uma negra? Sim. Nem guerreira nem santa. E mulher com todas as suas forças. Afinal, a sua “força” oculta é uma prática sexual que enlouquece todos os homens que a experimentaram, inclusive o contratador – emissário da coroa Portuguesa designado para explorar os diamantes na colônia – seu amante e sustentáculo de suas riquezas. Acrescente-se a tudo isso o fato de ela não lutar para libertar outros negros, de ela mesma ter escravos, ser egoísta, calculista, interesseira e teremos uma heroína negra, sexualmente ativa e nada altruísta. Pronto: encontrei a subversão que tanto desejava!

Ao rever o percurso de minha crítica, percebo que supervalorizei a forma em detrimento da diegese. Assim como *Os inconfidentes* não era subversivo na diegese (a letra da História que não poderia ser censurada), esperava que todos os filmes modernos seguissem o mesmo caminho. Diegese inocente contaminada por narrativa subversiva. Mas o oposto também se dá. É isso que impede *Xica da Silva* de ser uma saga qualquer. Só isso já bastaria para rever o filme e encontrar nele algum interesse

para analisar a representação da história. Porém, outro elemento, de caráter narrativo e não diegético, havia ficado submerso nas primeiras leituras: o humor. Existe uma verve humorística no filme que antes me fazia encará-lo como uma saga histórica *engraçadinha*. Não é. A partir do momento em que encaro o filme como um jogo de inversões, passo a entender o humor como uma arma política.

Xica da Silva, a personagem, é ambígua. Escrava e rainha. Alegre e melancólica. Inocente e sensual. Generosa e cruel. Centrada e explosiva. Política e alienada. Assim também é *Xica da Silva*, o filme. Na abertura da obra, sou contemplado com um texto: “Uma manhã da segunda metade do século XVIII, nas proximidades do Arraial do Tijuco (hoje, cidade de Diamantina) quando ouro e diamantes eram tirados do fundo dos rios que corriam nas montanhas de Minas Gerais, para servir à Coroa Portuguesa”. Pronto, já estou localizado no tempo e no espaço. É uma narrativa transparente. Numa paisagem montanhosa, vejo e ouço um homem bem vestido executar uma melodia. Fico sabendo que uma trupe ambulante de músicos parou no caminho para tocar com esse (aparentemente) rico viajante. Os personagens fazem comentários sobre a política dos diamantes e a corrupção presente no arraial. Um dos artistas, enquanto relata o que o povo fala sobre esses assuntos, afirma: “(...) o povo fala também que...” e outro, que parece ser o líder do grupo, se interpõe entre ele e o viajante rico: “O povo fala demais, o senhor não acha? E depois, nós somos apenas artistas. Não temos nada a ver com isso. Os artistas não devem se meter em política, não é mesmo? O senhor, por acaso, está na política?”. Então o homem aparentemente rico diz que é o contratador. O outro se assusta. A seguir, o bando é assaltado por um grupo liderado por um negro, Teodoro, que explora ilegalmente os diamantes da região. Teodoro conversa com o contratador, pede o cavalo do mesmo emprestado e faz questão de afirmar que não é ladrão: o cavalo será devolvido. Começam a subir os créditos, o filme se inicia.

Terminam os créditos, a diegese continua. Vejo o contratador seguindo pela estrada, pensando (ouço sua voz em *off*³⁵). Ele se refere às dúvidas que tem quanto à tarefa de governar diamantes e as certezas de encontrar algo a mais no Arraial, algo

³⁵ Os sons em *off* são aqueles apenas ouvidos pelo espectador. Não se pode ver de onde vem. Muito utilizado em filmes com narradores e para representar o pensamento dos personagens, como é o caso.

que represente sua própria vida. Já sei que ele *está* na política e que talvez encontre no Arraial a sua própria vida. Por dedução, sei que sua vida não é a política. E por aproximação, intuo que sua vida tenha algo a ver com essa mulher que aparece de costas para mim, sentada num terreiro, esbugalhando milho. Vejo um rapaz que chama a mulher imitando o grunhido utilizado para chamar galinhas: “Xiiiica, Xiiica, xic, xic, xic!!!” Que ela esteja, portanto, no meio de espigas de milho, não me parece uma opção inocente. E que logo depois ela faça sexo com ele, também não. Xica é uma galinha, com todas as conotações sexuais que o termo encerra. Ela dá com facilidade. E dá bem dado, pois a prática sexual (que eu não vejo, apenas ouço) leva o rapaz a emitir gritos apavorados: “Isso não, Xica! Isso, não! Nããããããããooooooooo!!!!!!”. Agora sim, depois do ato consumado, posso vê-lo, o rosto descontraído de satisfação.

Nessa altura, o filme já evidenciou sua ambigüidade. O prólogo, dominado pelo contratador, é limpo, racional, pensado. Música erudita no alto das rochas, no alto do cavalo. Alta cultura. Quando Xica aparece, está sentada no chão, cercada de elementos naturais (o milho), sendo comparada, implicitamente, a um animal. E, de fato, ela se lança ao sexo com a mesma facilidade que um animal no cio. Aqui percebo outro tom: próximo do chão, da matéria, da natureza. Esse contraste é reforçado quando o contratador vê Xica pela primeira vez. Ele está em seu gabinete de trabalho, tratando de política, reconhecendo os terrenos (concretos e metafóricos) dos diamantes no Arraial. Xica invade a sala com o suposto propósito de falar com seu dono, que participa da reunião. Ela finge desespero. Diz que o filho dele a está perseguindo há dias, desejando que ela faça *aquilo* que o senhor tanto gosta. Enquanto fala, de forma nitidamente dissimulada, Xica olha de soslaio para a câmera, que representa o ponto de vista do contratador. Ao perceber o fascínio desse pela sua presença, começa a se exhibir. A câmera se afasta em plano aberto, o salão se transforma em palco para sua performance. Diz que sabe dançar, cozinhar, cantar (faz gestos miméticos correspondentes a cada uma dessas atividades). Fica de frente para a câmera, que se aproxima em plano médio (da cintura para cima). Continua falando com seu senhor, mas olha para a câmera/ contratador, diz que o filho do senhor bate nela e começa a rasgar as roupas para mostrar os machucados. Em *takes* rápidos

(quase fotográficos) a carne vai surgindo debaixo da roupa rasgada. Em segundos os panos caem no chão. Ela está nua (a câmera mostra por trás o corpo inteiro e de frente da cintura para cima). Os olhos dela são desafiadores, confirmam os propósitos da cena que armou. Ela já não finge mais: apenas exhibe a carne. E a câmera gira em torno dela, como que admirando, acariciando (com os olhos?) a pele lustrosa. Nas cenas seguintes, o contratador faz oferta de compra para o dono de Xica. Estava iniciada a sedução do poder pela carne. E ela se completa quando Xica mostra ao contratador uma *coisinha* que ela sabe fazer. O representante da alta cultura, da política racional, se rende à representante da baixa cultura, da política da carne.

Um filme histórico clássico recorre a um jogo de *faz de conta que estamos no passado*. *Xica da Silva* também. No entanto, o seu *faz de conta* não pretende mimetizar a realidade passada – pretende invertê-la. Esse jogo de inversões é o mesmo que acontece durante o carnaval. As hierarquias, as classes sociais, os papéis sexuais passam – aparentemente – a ser os seus contrários. O carnaval não foi lembrado à toa. O filme tem mesmo um clima de festa. Xica e sua corte usam roupas carnavalizadas. Certamente conceber esse figurino é tarefa facilitada pelo referencial setecentista das fantasias dos desfiles de escolas de samba. Pensar nos figurinos do mestre-sala e da porta-bandeira significa pensar em roupas que remetem ao século XVIII. A trilha sonora também ajuda no clima de carnavalização. Principalmente – mas não só – pela música extradiegética, marcada por percussão. E pelo samba pop (ainda assim *samba*) de Jorge Benjor: “Xica dá... Xica dá... Xica dá... Xica da Silva!” Para abordar essa relação de *Xica da Silva* com o carnaval, recorro a Mikhail Bakhtin³⁶ que, ao analisar a cultura popular na Idade Média, divide as múltiplas manifestações dessa cultura em três grandes categorias:

- a. As formas dos ritos e espetáculos;
- b. As obras cômicas e verbais;
- c. As diversas formas e gêneros de vocabulário familiar e grosseiro.

Os itens a e b têm grande interesse para mim. As formas de ritos e espetáculos principalmente, por se referir ao carnaval. Mas também as obras cômicas e verbais,

³⁶ Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec/UnB, 1987, p.4.

por dialogarem com a comédia pastelão de que *Xica da Silva* se aproxima em alguns pontos. É interessante observar no filme o contraste e a confluência do mundo do contratador e de outros personagens que vêm da metrópole (a corte iluminista de D. José) e o de Xica e os outros habitantes da colônia. Esses, apesar de localizados no mesmo tempo que o contratador e Portugal, ainda vivem a cultura medieval assim descrita por Bakhtin: “A influência da concepção carnavalesca do mundo sobre a visão e pensamento dos homens era radical: obrigava-os a renegar de certo modo a sua condição social (como monge, clérigo ou erudito) e a contemplar o mundo de uma perspectiva cômica e carnavalesca³⁷”. As reflexões pensadas para caracterizar o período do carnaval (recorte temporal) são no filme localizadas no espaço (colônia). Assim, o carnaval que “era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus³⁸” é apresentado como a própria cultura colonial. O contratador chega ao Arraial e lá encontra, segundo suas próprias palavras, sua vida: “Obrigado, Xica. Obrigado pela minha vida....”. E o que chama de *sua vida* foi justamente o período de inversão, de “liberação temporária da verdade dominante” que pôde viver no Arraial do Tijuco. Lá, pôde se apaixonar por uma mulher negra e escrava, assumir sua relação com ela, transformá-la em rainha. Pôde deixar para trás sua vida destituída de encantos em Portugal, com uma esposa “branca como cera”, sem atrativos sexuais. Num ponto do filme, ele fala a um interlocutor recém-chegado de Portugal: “Tenho certeza que o senhor também vai amar essa terra estranha”.

A estranheza da terra se dá pelo contato com a dimensão carnavalesca da cultura colonial. Carnaval é festa da carne e do riso. Sexo, embriaguês, piadas. É interessante notar que a comicidade da obra se dá através de um diálogo com as chanchadas e com as pornochanchadas³⁹. Unicamente no caso das primeiras, dava-se uma relação interessante com o carnaval. Como as chanchadas eram estilos musicais, não era raro

³⁷ Mikhail Bakhtin, op. cit., p.12.

³⁸ Ibid, p.9.

³⁹ As chanchadas eram comédias musicais, lançadas geralmente na época do Carnaval. Produzidas pelo estúdio Atlântida, foram responsáveis pelo grande sucesso de bilheteria do cinema brasileiro durante as décadas de 1930 e 1940. Já as pornochanchadas foram um gênero criado na década de 1970. Utilizavam a estrutura simples dos enredos das chanchadas, mas acrescentavam muitas cenas de nudez. Também tiveram bons desempenhos nas bilheterias.

fazer o lançamento dos filmes na época da festa popular, e aproveitar para lançar as marchinhas carnavalescas que seriam o sucesso daquele ano.

Além da musicalidade (as pornochanchadas não eram musicais) os dois estilos também se diferenciavam no quesito nudez. Piadas picantes e ousadas também faziam parte das chanchadas nos anos cinqüenta, mas nudez ou cenas que simulassem relações sexuais não eram permitidas. Já as pornochanchadas, apesar do *pornô* da denominação, não apresentavam cenas de sexo explícito. Abundavam, por outro lado, cenas de nudez, principalmente feminina, e simulação de sexo. Mas o humor das pornochanchadas era tão ingênuo (mas não tão eficiente) quanto o das chanchadas.

Xica da Silva tem muitos lances chanchadescos, como a cena em que seu primeiro dono aparece sem as calças na sala de visitas porque não sabe onde ela pôs a peça de roupa. O ator se comporta como um típico ator de comédia popular. Caricato, quase um palhaço (*clown*). Os visitantes são o casal formado pelo intendente e por Dona Hortênsia, principal antagonista de Xica. Ela, a despeito de ser uma das vilãs da história, segue também um arquétipo típico das chanchadas – a mulher casada que não consegue sufocar o desejo por outros homens. No caso de D. Hortênsia, seu principal objeto de desejo é o contratador. Não raro ela aparece tendo chiliques por conta dele. O último, quando o contratador está na praça principal, prestes a ser levado para Portugal, está muito próximo de uma caricatura. A mulher grita, histérica, esperneia, ameaça matar Xica. Tem de ser carregada pelo marido para a casa.

A pornochanchada comparece na figura de Xica. Acredito que a nudez da personagem só não seja maior por se viver tempos de censura. Mas ainda assim, peitos e bundas estão na tela. E diversas vezes Xica tem a sua *zueria* que é como ela denomina seu tesão. Todas as vezes em que vejo Xica com as pálpebras a meio mastro, a cabeça jogada para trás, o corpo mole, já sei que ela irá dizer: “Tá me dando uma zoeira....” e seguirão as cenas em que se ouve mais do que se vê. A imaginação corre solta, tentando visualizar a tal prática que faz os homens gritarem desesperados e depois sorrirem satisfeitos. Mas o sexo está presente também em outros momentos, principalmente em frases de duplo sentido. Depois da invasão de Xica ao gabinete do contratador, por exemplo, o intendente fala ao seu dono que ela deveria levar muitas

chicotadas. E completa: “Eu dou a primeira... chicotada, quero dizer”. São piadas ingênuas, típicas de adolescentes, mas que funcionam muito bem no clima construído pala narrativa.

Essa cultura carnavalesca colonial, como é apresentada no filme, se aproxima do que Bakhtin designa como *realismo grotesco*, cujo traço marcante é justamente o “rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo, na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual e abstrato⁴⁰”. Como já afirmei anteriormente, o universo do contratador, alto e iluminado, se encontra com o de Xica, baixo, escuro, terroso. Mas não somente o de Xica, pois os outros habitantes do Tijuco, ainda aqueles que se relacionam com o poder e vêm na metrópole a verdadeira cultura, oposta aos hábitos degradados da colônia – mesmo eles são apresentados de forma cômica e grotesca, confirmando pertencerem ao mundo da colônia e não ao metropolitano que admiram.

Nesse sentido, também me chamam a atenção as cenas em que os personagens aparecem comendo. Não raro alguém passa a mão num pãozinho, num bolinho, numa coxinha de frango. E são muitas as cenas que giram em torno de refeições. Duas, em particular, dão o tom exato da relação da protagonista com a comida. Estão localizadas na porção final do filme. A chegada de um novo personagem à trama, acompanhado pelo tom tenso da trilha (que contrasta com os acordes solares presentes até então) é o ponto de inflexão. “Dom José Luiz de Menezes Abrantes Castelo Branco de Noronha, conde de Valadares, governador da capitania, emissário da Coroa Portuguesa em missão especial no Arraial do Tijuco”. É assim que o conde que veio inspecionar os negócios do contratador e trazer a carta do rei que o manda de volta a Portugal se apresenta. Em cena imediatamente seguinte, Xica aparece falando, enquanto circula pela cozinha onde escravas preparam um banquete: “Dom não sei que lá! Estamos hospedando um aristocrata! Vamos! Vamos, meninas! Caprichem que o homem é nobre de verdade!” Mais uma vez, a dubiedade do personagem. A preocupação em agradar indica algum respeito pelo título de nobreza, mas o *Dom não sei que lá* denota desprezo por nome tão longo e pomposo. A cena

⁴⁰ Mikhail Bakhtin, op. cit., p.17.

continua e Xica se depara com um pedaço de carne de carneiro sendo condimentado por uma escrava. Grita e diz que não gosta de carneiro. A escrava informa que é para D. Hortênsia. Xica então se lança furiosa sobre a peça de carne, enchendo de sal e pimenta, quebrando sobre ela ovos inteiros e cuspiendo. Nesse momento, os efeitos devastadores de tais condimentos se dirigem apenas à antagonista. Na cena do banquete, no entanto, Xica já se deparou pela primeira vez com o conde. Esse, apesar de todos os esforços de sedução de Xica, não sucumbe aos *encantos da terra estranha*, como havia dito o contratador referindo-se implicitamente à Xica. Está envolvido demais pela cultura iluminista. O seu racismo é muito arraigado. Em vez de dar uma desculpa para que apenas D. Hortênsia comesse o cabrito, Xica (que está com o rosto pintado de branco em resposta ao racismo declarado do conde) apenas salva a si e ao contratador.

A comida pertence ao mesmo reino sobre o qual Xica tem total domínio: o natural. É elemento constituinte de seu universo, tanto quanto o sexo. À mesa civilizada dos brancos, o sabor condimentado, salgado, os fluidos corporais da negra. A etiqueta impede os convidados de reclamar. Seguem-se caras e bocas silenciosas, engolindo com dificuldade a carne *contaminada* pelos condimentos de Xica. O som extradiegético das cuícas marca o tom cômico. Imagino os pedaços de carne descendo garganta abaixo como numa coreografia. Vejo o rosto cínico e triunfante da rainha negra.

O outro banquete também é dedicado ao conde. Dessa vez, Xica pretende salvar o contratador através de uma sedução mais que sensual – sensorial. Manda preparar comidas africanas, “com todo o requinte das cortes negras”. Aguardente de cana-de-açúcar, servida em cuia de côco, é o aperitivo. Depois, um cortejo de escravas apresenta os pratos servidos em tigelas de barro, dispostas no chão (onde o conde também se encontra). Mais uma vez, a referência ao que está *embaixo*. Feijão, amendoim, bolos, cocada, mingau. O conde, já sob os efeitos da cachaça, começa a comer usando as mãos. Está livre de qualquer etiqueta. O rosto lambuzado por restos de comida. Músicos da corte de Xica entram no salão. Berimbau, atabaques. As suas escravas entram em cena e começam uma coreografia sensual. Ruflar de tambores. Xica entra no salão, praticamente nua (apenas uma tanga finíssima cobre o sexo) e

pintada de dourado. Dança sensualmente para o conde. Gestos enérgicos, requebro de ombros, cintura, o olhar enigmático – parece um ritual. O conde assiste a tudo estupefato. Em transe. Ao fim da dança, ele começa a imitar um galo, um burro, um galo novamente, um cão, um lobo. Cacareja, zurra, uiva. Movimenta os braços como se fossem as asas de uma ave, fica de quatro, põe a língua para fora. Puxa a rainha por cima das iguarias espalhadas pelo chão. Rolam entre as comidas, gritam. Parece mais uma brincadeira que uma prévia de relação sexual (os trejeitos afetados do conde ficam a meio caminho entre a referência à sua educação cortês e a uma velada homossexualidade).

A resposta do conde à sedução de Xica é interessante, pois evidencia de forma caricata os resultados da sedução colonial. Ela embriaga, embota a razão, reduz ao reino animalesco dos sentidos e do que não faz sentido (racional). Na manhã seguinte, Xica está dormindo entre os membros de sua corte (teria acontecido uma suruba?), mas o conde não aparece em cena. É informada por uma escrava de que ele foi embora. Apesar de todos os esforços, o conde não se rendeu, a não ser momentaneamente, ao prazer das inversões coloniais.

A cena descrita acima se constitui no primeiro caso de tentativa de sedução perpetrada por Xica que não dá certo. Marca, de fato, o fim do reinado da *Xica que manda*, como ficara conhecida no Arraial. O fim do período em que essa mulher foi tão poderosa a ponto de seu amante mandar construir um mar artificial no Arraial só porque ela não desejava viajar até o Rio de Janeiro para ver o mar real.

O declínio do reinado pode ser percebido nas roupas usadas pela rainha. No auge de seu poder, Xica sempre aparece vestida com roupas e perucas exuberantes. É digna de nota a cena em que percorre as ruas do Arraial, logo após receber a carta de alforria do contratador. Ela e sua corte estão vestidas com roupas de mesma cor, onde sobressaem o branco e o amarelo ouro. Não são cores inocentes. Acredito mesmo que nenhuma cor seja inocente. O branco já aparecera antes, era a cor do primeiro vestido refinado que Xica ganhara do contratador. A pele negra coberta pelo luxo branco se repete agora que ela caminha, mulher livre, pelas ruas. A carta de alforria a aproxima mais do mundo dos brancos. O amarelo ouro vem reverenciar sua riqueza, o poder e o dinheiro que permitiram a alforria. O conjunto formado por ela e pela corte, por

usarem as mesmas cores e por seguirem numa espécie de desfile exibicionista, reforça as conotações carnavalescas da cena. Festa e luxo. Auge.

Já na sua fase decadente, vejo Xica usar roupas pretas. Na cultura ocidental, preto é o contrário de festa. É luto. Um penacho vermelho sangue encimando o chapéu ainda dá um alento de vida. O sangue nutritivo. Não é o fim total. Mas vermelho também pode ser prenúncio de sangue escorrendo, morte. Na cena em que o contratador está na praça, preso, prestes a ser levado de volta a Portugal, Xica usa uma capa preta. Ela segue, o olhar perdido, para fora dos contornos habitados do Arraial. Ruma para o universo pétreo, selvagem, dos contornos do Tijuco. Vê o mar que o contratador criou para ela, o barco se desfazendo, incendiado. Crianças correm atrás dela, gritando: “Xica rabuda! Xica rabuda!” Por um longo tempo ela ouve calada, sofre a humilhação. Depois berra, irada: “É a mãe, seu merdas!” Os meninos fogem, mas começam a cantar, já fora de campo: “João Fernandes foi-se embora/ Sua negra tá sem bunda/ Não é mais Xica que manda/ Ficou só, Xica rabuda!”

O fim de Xica, assim perdida e decadente, se coaduna com o clima carnavalesco do filme. Seria a quarta-feira de cinzas. Ainda mais uma vez, Bakhtin:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressos (ou esboçados) em uma ou outra forma⁴¹.

Início e fim. Auge e decadência. Mais uma vez, as ambigüidades do filme confirmadas. Mas o fim não se dá nesse momento. Afinal, a “(...) degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo renascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação⁴²”. Xica *veio de baixo*, para usar uma

⁴¹ Mikhail Bakhtin, op. cit., pp.21-21.

⁴² Ibid, p19.

expressão popular sábia como a maioria delas. Esteve no alto. Caiu. Mas não pode terminar simplesmente no chão. É preciso que o ciclo se renove.

Em suas perambulações pelos arredores do Arraial, Xica se depara como o convento dos negros, mandado construir por ordem dela. Bate desesperada na porta. Quem a recebe é filho de seu antigo dono, José Rolim. Agora padre José Rolim, um dos inconfidentes. Estava no convento por ordens de Xica, que deixara ele se esconder das perseguições da Coroa. Nesse ponto, *Xica da Silva* se encontra com *Os inconfidentes*. Não só porque se dá a união entre a protagonista de um filme e um personagem secundário de outro, mas porque o estilo da cena que segue se aproxima mais do estilo narrativo de *Os inconfidentes*. Depois de cuidar de Xica, tentar fazê-la sorrir, comer, o padre comenta do sossego do convento, da vontade de não sair dali. Xica diz que depois que as coisas ficaram como estão, ele não vai poder sair tão cedo. Então Rolim responde num tom de discurso que em *Os inconfidentes* é muito forte. Ressurge a contemporaneidade indisfarçada e o tema da liberdade. Rolim fala para Xica, mas também para o público.

Esse tema já havia sido tratado antes por Teodoro, o quilombola que pegara o cavalo do contratador emprestado no início do filme. Ele vai até a casa de Xica comprar do contratador a liberdade da própria mulher. Quando o contratador tenta lhe vender a escrava por um preço bem menor que o valor de mercado, Teodoro afirma que pagará o quanto vale a liberdade. Diz que a liberdade é sagrada e pede para o contratador distribuir a diferença entre os pobres. Lembro que Teodoro é um *fora da lei*, mas politicamente correto. Qualquer semelhança com um guerrilheiro não é mera coincidência. Mariza de Carvalho Soares, em *As três faces de Xica*, afirma: “Ambos [Rolim e Teodoro] sucumbem aos encantos de Xica, e é com eles que Xica termina, juntando-se aos revoltosos. Xica representa o próprio ”povo brasileiro” num momento em que no Brasil não é possível falar de política por alegorias”⁴³. Segue o diálogo entre Rolim e Xica:

⁴³ Cf. Mariza de Carvalho Soares, *As três faces de Xica* in Mariza de Carvalho Soares e Jorge Ferreira (orgs), *A história vai ao Cinema*, Rio de Janeiro, Record, 2001, pp. 63-4.

José Rolim: Que é isso? Você está louca, Xica? Esse país não é feito só de gente frouxa feito o seu contratador, não! Nós ainda vamos sair daqui juntinhos e vamos mijar na cabeça do conde, do intendente, da mulher do intendente (faz gesto típico de um homem urinando; risos dele e de Xica).

Xica da Silva: Não adianta, José. Minha vida se acabou. Sem João Fernandes, Xica da Silva não existe. Só na lembrança...

José Rolim: Protesto! Xica da Silva não vai se acabar nunca. Porque você é pra sempre, Xiquinha, e não pode se acabar. Porque sem você os diamantes não brilham e o fogo do mundo se apaga. Porque você é a festa, o sol do povo e sem você a liberdade deles não serve para nada. Enquanto houver amor, Xica...

Xica da Silva: Enquanto houver amor?...

Xica faz seus gestos e feições típicos do momento de *zoeira*. Rolim corre dela, dizendo se tratar de uma Igreja, um lugar inadequado para se fazer sexo. Ela vai atrás, gemendo, perseguindo. Os protestos dele não funcionam: saem de campo e José diz: “Aqui é a casa de Deus, Xica!”. E ela responde: “Mas Deus não é contra isso não, uai!”. Ouço os gritos típicos dos machos subjugados e a voz de Jorge Benjor: *Xica dá... Xica dá...* Vejo a mão de Rolim puxando a corda de um sino. A festa do sexo, do corpo saciado, do recomeço. Enquanto houver amor...

Cena 2.5: sentidos para a história

As abordagens de *Os Inconfidentes* e *Xica da Silva* me permitem refletir sobre as estratégias que os filmes utilizam para construir sentidos (no caso daqueles que tratam de história, *sentidos históricos*). Em todo o capítulo, estive preocupado em compreender não só *o que* (diegese) os filmes dizem, mas, principalmente, *como* (narrativa) dizem. *Xica da Silva*, especialmente, me permitiu perceber como a relação entre as duas instâncias é fundamental para se alcançar o sentido do filme. Abordar apenas o que se diz ou apenas como se diz pode levar a leituras incompletas. Essa observação, válida para qualquer filme, ganha contornos mais nítidos nos filmes sobre história. Caso tivesse apenas um interesse pelos temas abordados, *Os Inconfidentes* se coadunaria perfeitamente como os interesses da ditadura, ao abordar um episódio importante da luta pela independência no Brasil através de Tiradentes,

um herói nacional. Por outro lado, caso a análise estivesse centrada apenas na forma, *Xica da Silva* seria um filme histórico leve e inconseqüente, ao seguir a narrativa clássica na construção de um épico. Afinal, como demonstrei antes, ao menos na superfície posso pensar *Xica da Silva* como épico.

É certo que existiam *diegese* e *narrativa* incentivadas pelos governos ditatoriais. Os heróis nacionais citados nos discursos e a incorporação de *Independência ou morte* pelas comemorações oficiais da proclamação da independência dão as margens de uma e outra. Contudo, não havia *diegese* ou *narrativa* ditatoriais. Nem todo filme histórico, nem todo épico ou filme de narrativa clássica poderia ser encarado como um aliado da ditadura civil-militar. Apesar do tom de obviedade que cerca essas palavras, é interessante notar que tanto *Os inconfidentes* quanto *Xica da Silva* sofreram esse tipo de abordagem. *Os inconfidentes* foi encarado como inofensivo pela censura, por não ter narrado nada além da História. Essa leitura, obviamente, focalizava apenas o tema. E *Xica da Silva* sofreu acusações por parte de alguns críticos por ser, em tese, um filme entreguista, no estilo *oba, oba!* Essas acusações se baseavam basicamente na forma, com poucas referências ao tema.

Aqui procurei pensar *diegese* e *narrativa* em consonância, ao buscar os sentidos que os filmes dão para a história. Acredito que a confluência de tema e forma seja o principal meio para se defender qualquer tese⁴⁴. Mais uma vez recorrendo a Hayden White, lembro que teses não são enunciadas apenas de maneira objetiva, no referencial do texto, mas também sub-repticiamente através da forma assumida pelo discurso. O dito, a *diegese* (ações e textos vividos e falados pelos personagens) pode ganhar contornos diversos de acordo com a relação estabelecida com os elementos da narrativa. Em alguns casos, chega a significar o contrário do que aparentemente denota.

Consigno perceber através da narrativa dos filmes um elemento determinante na construção de sentidos históricos pelo cinema: o tempo. Qualquer que seja o estilo narrativo (clássico ou moderno) acredito que a forma como o tempo é abordado seja o ponto crucial para a leitura da idéia de história ali presente. Afinal, cinema e história

⁴⁴ Ainda que defender teses não seja o motivo principal de todos os filmes, é incontestável que neles estão cristalizadas visões de mundo. Nesse sentido, não existem obras neutras, ainda que os criadores defendam essa idéia por vezes.

podem estar ligados de muitas maneiras, mas o tempo possui caráter ontológico nas duas áreas. Assim como a especificidade do trabalho do historiador é temporalizar qualquer objeto, também cineastas, roteiristas, e teóricos de cinema não podem fugir dessa questão.

Numa visão panorâmica, duas linhas podem ser traçadas: o cineasta pode “esculpir” o tempo – e nesse processo deve escolher entre *timings*⁴⁵ diversos – ou apreender o tempo “real” através de uma filmagem contínua. Ao optar por “esculpir o tempo” escolhe criar uma ilusão de tempo através da montagem. Muitos recursos foram criados pela narrativa clássica com esse objetivo: *flashback* ou *flashforward*⁴⁶, elipse⁴⁷, narrativa retroativa⁴⁸, montagem em paralelo⁴⁹. Há recursos que podem ser utilizados independentemente da montagem, apesar de tradicionalmente estarem mais vinculados à narrativa clássica: legendas contendo informações sobre datas, cenários, figurinos e maquiagem “de época”; e tratamento diferenciado da imagem, com representações do passado apresentando fotografia e som marcadamente distintas do presente.

Acredito que os efeitos de tempo dados pela narrativa clássica ou pela narrativa moderna não estão separados de forma estanque. Basta lembrar que a narrativa clássica, apesar de ter o tempo fragmentado no plano, sempre o apresenta contínuo na cena⁵⁰. Hugo Munsterberg⁵¹ percebeu – já na época em que o cinema

⁴⁵ Expressão cunhada pela indústria cinematográfica norte-americana que não tem tradução em português. O *timing* se refere ao tempo necessário para uma cena alcançar o objetivo proposto. Alguns gêneros permitem apreendê-lo com maior precisão. Uma comédia precisa ser encenada e montada com um ritmo que permita ao espectador compreender o sentido humorístico das falas e/ou das situações, mas sem se demorar muito nelas, para que não fiquem desgastadas e percam o sentido. Uma “deixa” (fala do ator), precisa ser dita num tempo exato, para que a situação fique engraçada. O mesmo pode ser dito do suspense. Caso Hitchcock não estendesse ao máximo o período que antecede ao clímax violento de uma cena, não haveria a espera angustiada do espectador que se encontra na raiz da definição desse gênero.

⁴⁶ *Flashback* e *flashforward* indicam passagem de tempo para o passado (lembrança) e para o futuro (projeção), respectivamente.

⁴⁷ Recurso emprestado da literatura. Consiste em “pular”, na diegese, espaços de tempo de extensão variada (poucos segundos a muitos anos).

⁴⁸ A estória seria contada “de trás para a frente”.

⁴⁹ Duas ações simultâneas são mostradas no filme de forma paralela. Exemplo clássico de montagem paralela pode ser encontrado nos *westerns*: uma cena mostra a mocinha amarrada na linha do trem enquanto este se aproxima, a seguinte mostra o herói cavalgando a toda velocidade, outra cena mostrando a mocinha e assim por diante. O espectador entende que o herói não está cavalgando *depois* que o trem se aproxima da mocinha, mas simultaneamente.

⁵⁰ É importante lembrar que essa não é uma questão pacífica. Gilles Deleuze em *A imagem-tempo*, por exemplo, não acredita que esse tempo da cena seja realmente contínuo, uma vez que o tempo aparece

engatinhava – que o tempo do cinema é sempre o presente. Diferente da literatura, que tem o recurso das conjugações verbais para designar o(s) passado(s), a ação cinematográfica não escapa do presente. Ainda que se trate de um *flashback* ou *flashforward*, a narrativa é sempre presentificada. E eu complementaria afirmando que não se trata de um presente qualquer, mas especificamente de um presente contínuo. Cinema é gerúndio.

Ao narrar uma estória com status historiográfico, os cineastas podem selecionar entre os recursos apresentados acima. E assim, ao escolherem a sua concepção de tempo cinematográfico, optam por uma concepção de história. Pensando em termos mais gerais, lembro que as concepções de tempo que se formaram até hoje sempre estiveram em perfeita consonância com idéias de história. Fluidez é a característica primeira do tempo. Por ser fluido, pode adotar muitas formas, de acordo com a percepção que diferentes sociedades e épocas têm dele. E a história, por manter vínculo ontológico com o tempo, seguiu as mudanças. Isabel Allegro Magalhães⁵², na introdução a um trabalho sobre o tempo feminino, elenca três formas assumidas pelo tempo no Ocidente. *Penélope* personifica o tempo dos antigos, o tempo cíclico do fazer e desfazer, do eterno retorno; *Ariadne*, o tempo espiralado do cristianismo, principalmente, mas também das outras duas principais religiões monoteístas: um tempo que segue em frente de forma circular, formando uma espiral⁵³; e, finalmente, *Aquiles* personifica o tempo linear da modernidade, sempre em frente, ultrapassando obstáculos. Faz falta, nesse esforço de abordagem de grande fôlego, uma personificação para o tempo contemporâneo ou pós-moderno, como se preferir. Talvez *Medusa*, com seus múltiplos olhos ofídicos e capacidade de

ali por ter sido selecionado pelo montador. Seria, também, um tempo esculpido. Em outras palavras, não seria o tempo inteiro do plano seqüência, mas apenas um pedaço de tempo. Cf. Gilles Deleuze, op. cit.

⁵¹ Hugo Munsterberg é um teórico dos primórdios do cinema. Morreu em 1916, sem assistir, por exemplo, a *Intolerância*, de Griffith, que revolucionaria a forma como o tempo era tratado na narrativa cinematográfica. Apesar disso, seu apuro crítico foi capaz de perceber questões teóricas do cinema que são discutidas até a atualidade.

⁵² Isabel Allegro Magalhães, *O tempo das mulheres*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. Interessante que já o acréscimo do adjetivo *feminino* ao tempo funcione como uma indicação do que a autora defende.

⁵³ A teleologia desse tempo se manifesta no seu objetivo: a história tem um fim (término e finalidade), mas o alcance dessa finalidade não se dá pela superação de fases. Afinal, os mistérios em que se baseiam devem sempre ser lembrados. Os tempos vão “para frente” mas sempre retornam (fazem círculos) na rememoração do passado fundador.

petrificar aqueles que ousam lhe encarar, pudesse ser uma boa representante desse tempo dos sem tempo, do presente dilatado⁵⁴.

Não devo esquecer que a percepção mesma de que o tempo é vário tem a sua história. Ela pertence à contemporaneidade, principalmente ao século da relatividade einsteiniana: “Com a perspectiva de Einstein (1879-1955) houve grandes alterações no que ao tempo diz respeito. Uma delas será certamente o reconhecimento da existência de múltiplas ordens temporais, em vez da existência de uma única, como até então se afirmou⁵⁵”. Assim, como um filho do século XX – e um enteado do XXI – posso pensar a hipótese que agora desenvolvo. Sem a idéia de mutação constante do tempo, ela não existiria.

Em *Os inconfidentes*, a história está confinada ao presente. A narrativa recusa o “faz-de-conta que estamos no passado” e se assume como representação da história, que é passado. Essa concepção de tempo pode ser apreendida através de dois recursos principalmente: os planos-sequência e as atuações *brechtianas*. Não há orquestração do tempo, ele corre ou desliza selvagem como se estivesse sendo filmado junto com os atores. O tempo se torna personagem, está diante da câmera. E este estar *diante da câmera* é uma postura assumida pelos atores que seguem o estilo de Brecht. Por vezes tenho a impressão de ver teatro filmado, o que marca a opção pelo presente. Afinal, teatro é arte realizada e consumida simultaneamente.

Relembro os significados que Metz dá às palavras história e discurso. Um épico histórico, como *Independência ou morte* seria *história*. É uma narrativa que não se assume como tal, pretende ser objetiva, neutra, mostrar os fatos. E essa denominação se coaduna com sua pretensão de ser História. *Os inconfidentes* seria *discurso*, e novamente percebo um perfeito encaixe: sua intenção era emitir opiniões críticas sobre a história. Discursar, no presente, sobre o passado. O filme se recusa a ser História. Até porque o tempo histórico é subvertido⁵⁶. Fatos desenrolados em

⁵⁴ Cf. Hans Ulrich Gumbrecht, *Modernização dos sentidos*, São Paulo, ed. 34, 1998.

⁵⁵ Idem, p. 49.

⁵⁶ Tal subversão pode ser percebida também na utilização da trilha sonora, com Tom Jobim cantando *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso) e João Gilberto cantando *Farolito* (Augustin Lara). Principalmente no primeiro caso, onde o samba de exaltação característico dos anos do Estado Novo, louvando as maravilhas do Brasil, é contraposto aos problemas narrados do século XVIII, num paralelo com o Brasil “milagroso” de Geisel, onde o ufanismo também se fazia presente ao lado das mazelas ocultas.

aproximadamente cinco anos na história se comprimem em hora e meia sem haver em nenhum momento legendas indicando datas. Como se o tempo da história fosse comprimido para “caber” no tempo aberto do presente da encenação.

Xica da Silva não trata o tempo da mesma forma. O filme segue a narrativa clássica, é *história*, na concepção de Metz. No entanto, joga com o tempo também. Através do *timing*. Se há um *jogo de faz de conta que estamos no passado*, esse passado é burlesco. É satírico. É chanchadesco. Não é, de forma alguma, História.

É interessante confluir as referências chanchadescas de *Xica da Silva* com alguns dados que relacionam a chanchada e os filmes históricos. A Atlântida, responsável pela criação da chanchada, produziu em 1952 um filme manifesto, *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle). O filme pode ser considerado *manifesto* porque resume as pretensões do gênero e responde à Vera Cruz, que pretendia produzir filmes brasileiros nos moldes *hollywoodianos*. Segundo a Atlântida, a forma adequada para se fazer filmes históricos no Brasil era a paródia histórica. No argumento do filme, Cecílio B. De Milho (uma paródia de Cecil B. DeMille, diretor de pomposos filmes históricos *hollywoodianos*), diante da intenção de filmar a história de Helena de Tróia, se vê às voltas com a única possibilidade realista de levar o projeto adiante: uma versão carnavalizada. A análise de João Luiz Vieira é precisa na compreensão de como o filme histórico foi encarado durante todo o percurso do cinema brasileiro até então:

É óbvia a referência à seriedade dos temas históricos, característicos da imutabilidade do passado, de coisas antigas e mortas, próprias de uma elite intelectual e não do povo. Segundo a ótica bastante particular encontrada na maioria dessas comédias, há uma articulação inevitável da oposição entre ‘popular’ e ‘cultura de elite’. Aqui, o presente e o passado são identificados como pertencentes, o primeiro, à cultura popular e, o segundo, à cultura de elite⁵⁷.

A carnavalização a que *Xica da Silva* recorre ancora o filme (e a história) ao popular, ao presente. Embora não recorra a efeitos de tempo contínuo, como *Os inconfidentes*, faz alusões fortes ao Carnaval – a ponto de se tornar a base da minha leitura dele. Com isso, o filme confirma e rejeita simultaneamente os postulados

⁵⁷ João Luiz Vieira, *A chanchada e o cinema carioca*, in Fernão Ramos (org), *História do cinema brasileiro*, São Paulo, Círculo do Livro, 1987, pp.165-167.

vulgarizados⁵⁸ que associam a história ao grandioso e nobre - à História. Confirma porque o Carnaval, principalmente na forma como foi oficializado no Brasil (através dos desfiles de escolas de samba), trata a história como História. São comuns as referências a um passado de glórias, aos grandes heróis e heroínas, aos desbravadores. Além, é claro, de ser uma festa luxuosa, espetacular. Mas toda essa encenação funciona também como a recusa desses postulados. Afinal, a festa é efêmera. Tudo acaba rápido logo ao fim do desfile. Ou, no máximo, na Quarta-feira de Cinzas. E ainda: vestidos de rei ou rainha estão os marginalizados, excluídos da História.

O filme, portanto, me chama para brincar, para se divertir, para fruir. Usa uma estratégia diferente de *Os inconfidentes*, que se distancia do mim, me convidando a pensar. Porém, chega ao mesmo resultado. Eu, depois de gozar com *Xica da Silva*, sinto com mais força o presente. Fico mais consciente de que as Xicas espalhadas pelo Brasil não são rainhas a não ser no Carnaval. Sei que o amor não é solução para tudo, e que o discurso de Rolim não tem valia. “Enquanto houver amor...” não anula o “enquanto houver assassinatos”, o “enquanto houver intolerância”, “enquanto houver falsa democracia”.

Ambos os filmes conseguem reforçar a idéia de que o passado narrado não é autônomo, não é fechado, não está pronto. Não é pretérito perfeito. Não me identifico com ele. Não o invejo. Não me sinto orgulhoso de ter saído de lá. O passado de *Os inconfidentes* e de *Xica da Silva* está preso ao presente. Um presente que é, inevitavelmente, futuro do pretérito. Não porque tenha certeza de que o passado *foi* e que por isso ele *é*, mas porque se pergunta: *seria* mesmo assim? E, por extensão, o que eu *faria* se assim fosse?

⁵⁸ Podiam ser percebidos nos textos de alguns críticos e nos discursos governamentais, por exemplo.