

NÃO RECONCILIADOS: FORMA E REPRESENTAÇÃO EM *Os INCONFIDENTES*, DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

NOT RECONCILED: FORM AND REPRESENTATION ON JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE'S *Os INCONFIDENTES*

Emílio Maciel¹

Universidade Federal de Ouro Preto

<https://orcid.org/0000-0003-4384-1945>

emilio.maciel@ufop.edu.br

Resumo: leitura de uma das mais elusivas obras-primas do cinema brasileiro moderno, esse ensaio analisa os impasses de representação em *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, tendo como pontos de partida, de um lado, as tensões criadas entre o vasto arsenal de dispositivos formais que o filme mobiliza – operando quase como um modelo reduzido de toda a história do cinema, de Griffith a Godard, de Eisenstein a Rossellini –, e de outro, as hesitações em torno da construção da personagem de Tiradentes, cujo status heroico é ao mesmo tempo celebrado e desfigurado pela *mise-en-scène* de Joaquim Pedro. Discutir o complexo choque de significados que essa aposta deflagra, explorando algumas das implicações estéticas e políticas desse jogo de balança, é o principal propósito deste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: memória cultural, representação, cinema moderno

Abstract: A reading of one of the most elusive masterpieces of modern Brazilian cinema, this essay analyses the dead-ends of representation on Joaquim Pedro de Andrade's *Os inconfidentes* (1972), taking as points of departure, on the one hand, the tensions among the vast arsenal of formal devices mobilized by the film, working as a sort of reduced model of the whole history of Cinema, from Griffith to Godard, from Eisenstein to Rossellini, and, on the other, the hesitations concerning the view of Tiradentes as a hero, a status which is, in equal measure, celebrated and disfigured by the *mise-en-scène*. To discuss the complex clash of meanings that this bet enacts, by exploring some of the formal and political implications of the narrative indecisions, is the main purpose of this article.

KEYWORDS: cultural memory, representation, modern cinema

Para Osvaldo Silvestre

“O travelling é uma questão de moral”

Jean-Luc Godard

¹ Professor associado de Teoria da Literatura Teoria Literária no Departamento de Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, em Mariana.

Corpo sem cabeça

Com seu primeiro plano opressivo sobre um naco de carne crua sobrevoado por varejeiras, antecedendo a 3 vinhetas que mostram a derrocada de Claudio Manuel, Gonzaga e Alvarenga, *Os incon-fidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, parece, nessa abertura, flertar de caso pensado com uma dicção arcaica, recuperando um tipo de contraponto que não ficaria nada mal no grande cinema soviético dos anos 20 e 30. Em sintonia com a tocada oblíqua e desconfiada do filme, evidente já no sóbrio plural escolhido para o título, essa busca de distanciamento da dominante narrativa clássica, privilegiando o afresco coletivo em detrimento do indivíduo, estende-se, ao longo de que se seguirá, no farto uso de estratégias de distanciamento de matriz brechtiana, desde os atores olhando diretamente para a câmera, até o emprego, nas interpretações, de uma ampla e discrepante variedade de registros, que passa completamente ao largo dos protocolos naturalistas. Cifra que marca também sua filiação à tradição do cinema moderno do pós-guerra, evocada tanto na priorização do plano-sequencia quanto nos dispositivos de auto-desnudamento já mencionados, no filme de Joaquim Pedro, curiosamente, é como se a marca d'água histórica dessas duas tópicas, remetendo ora a Rossellini, ora à vasta linhagem pós-godardiana, aparecessem fundidas numa gramática ao mesmo tempo contida e fluente, no qual a exploração massiva de intertextos literários, dos árcades a Cecília Meireles, corre de par com uma vigilância autorreflexiva contínua, que parece desarmar uma a uma as armadilhas de identificação mais óbvias. A começar pela opção de narrar toda a história a partir de seu desfecho, tomando sobretudo as cenas de depoimento dos conjurados como a principal alavanca para os *flashbacks*, essa tônica posta na derrota e na falta de saída não deixa de ter uma ressonância forte sobre a pesadíssima atmosfera política do período, coincidindo com o momento mais atroz da ditadura militar brasileira, o que certamente confere uma pungente mais-valia semântica às várias cenas de tortura pontuando o filme, desde a primeira sequência. Incisões o tempo todo contrabalançadas por um revigorante tom escarinho, que ressalta tanto nos figurinos tropicalistas, de Anísio Medeiros, quanto no pendor a subdividir a narrativa em pequenos sketches autônomos, sublinhando e contrabalançando uns aos outros, a velocidade e agilidade das primeiras cenas, com os personagens quase sempre isolados ou no máximo em dupla, irá desembocar nos grandes *tours de force* dramáticos das duas longas sequências coletivas – uma na casa de Claudio, sem Tiradentes, e outra recuperando a reunião promovida pelo coronel Freire de Andrade, com todos os envolvidos, exceto Silvério. Num jogo narrativo que privilegia a elipse em detrimento da explicação, e torna-se no encontro na casa do coronel um pequeno labirinto temporal, cheio de mudanças de perspectiva e saltos cronológicos, não há dúvida que, ao fim de tudo, a retomada do *close* na carne crua enquanto os créditos sobem parece jogar a definitiva pá de cal em qualquer possível veiledade celebratória, vezo que ia então emergindo, meio à espreita, quando, numa modulação suave mais inequívoca, as últimas sequências com Tiradentes optavam por reforçar, sem meias tintas, sua têmpera heroica, seja pela sua disposição em chamar para si toda a responsabilidade, seja pelo contraste da sua altivez com a constrangedora pusilanimidade de todos os outros. Crescendo que atinge certamente seu auge no plano do diálogo do herói com o carrasco, interessante perceber, por isso mesmo, que, quando, José Wilker repete as duas frases de antologia associadas ao herói, desaguando numa clara

invocação sacrificial (“Cristo também morreu nu”), o corte para o plano do presente, musicado por Tom Jobim, marca com clareza, o pé atrás do filme em relação a leituras mais edificantes do significado e legado da personagem principal, acenando ainda para sua inevitável rotinização em festejos em piloto automático, com os inevitáveis usos e abusos a que essa isso se presta. Numa tomada em plano geral, porém, se o ritornelo da imagem em vermelho berrante, nesse fecho, parece, de um lado, dessublimar por completo a effigie de Joaquim José, num eco talvez aos apartes cínicos de Alvarenga sobre homens que só se tornam heróis depois de degolados, um ponto a se reter, aqui, diz respeito ao modo como, nesses momentos finais, essas mesmas estratégias brechtianas correm o risco também de soar um pouco defensivas diante da clara assimetria escavada pela sua diegese, que não se fará de rogada, por exemplo, em construir uma cena puramente ficcional em que todos os outros inconfidentes jogam a culpa no mártir, lançando assim uma duradoura sombra de dúvida sobre o vocação desmistificadora do filme: pendor que até segunda ordem, pelo menos, caminhava justo no sentido de esvaziar o peso de praxe associado ao indivíduo excepcional.

Aposta firmada de modo incisivo nas duas aparições iniciais de Tiradentes, que primeiro surge numa imprecação descalibrada aos transeuntes que passam, e termina no sketch seguinte correndo para vender seu único escravo, quando sente que o cerco se fecha, não deixa de ser curioso notar como, na ausência de um grande cena de conversão, mediando início e fim, o efeito corrosivo desses trechos tende a puxar um pouco o freio da adesão nas cenas em que o mártir recita suas grandes falas, que ganham algo de um *acting out* auto-enganoso, dada a completa inefetividade prática de que se revestem. Recusando assim a ideia de uma progressão gradativa da indefinição à coragem, cujo exemplo por excelência talvez seja *A mocidade de Lincoln* (John Ford, 1939), outro elemento que caminha no sentido de desfigurar o rosto de herói é a forte discrepância atritando, no miolo, as duas cenas de depoimento de Tiradentes, que se, na primeira delas prefere isentar-se de tudo, vendendo a narrativa de um pequeno oficial desesperado por não receber as promoções merecidas, na segunda não só chama para si todas as culpas como chega até a eximir de suspeita seu declarado desafeto, Gonzaga (Luís Linhares). Consequentemente, ao deixar ao critério do espectador imaginar o que teria acontecido entre um momento e outro, o filme de certa forma coloca também uma pequena pedra no sapato dessa virada identificatória final, que não deixa de ter também um subtexto irônico, se reconsiderada como produto do encaixe não calculado de duas circunstâncias contingentes, enlaçando à gana de tirar o corpo fora dos conspiradores apaniguados à desorientada coragem física de um zé-ninguém fracassado e consideravelmente falastrão, e que tem finalmente a chance que tanto queria de ocupar o centro do palco. Sob o pano de fundo do que vinha até aí se construindo como um mosaico de desacordos e falas vazias, reforçado pelos deliberados desníveis de tom dos riquíssimos estilos interpretativos, cobrindo desde a introspeção melancólica de um Fernando Torres ao tom calculadamente semicanastrão das récitas de Gonzaga, um trecho que de certa forma já antecipa tais contradições – sem necessariamente chegar a resolvê-las, nem amenizá-las – tem lugar no momento final da sequência em casa do coronel, quando, em meio a um crescendo de discordâncias e alfinetadas recíprocas, surge a pergunta sobre quem seria de fato o líder do movimento – remendando talvez o mal estar criado, momentos antes, quando a conversa entrara no ambíguo papel dos negros na revolução vindoura. Respondendo por muito da incisividade e precisão

dessa *mise-en-scène*, que em vários pontos tensiona, via profundidade de campo, esses lugares de figura e fundo, de principal e secundário, a derrapagem tendo lugar nesse trecho específico coloca mais uma vez no centro da trama essas perigosas e inconciliáveis tensões entre a parte e o todo, despoletando logo depois uma síncope cômica quando à ponderação de Alvarenga sobre a eventual adesão dos negros caso fossem libertos se segue a pergunta de Álvares Maciel (Carlos Gregório) sobre quem então trabalharia nas minas. Réplica que força de pronto o rumo da conversa em outra direção, tampouco parece por acaso, nessa altura, que esse efeito pedra de escândalo da menção ao “fato impolítico e abominável” da Escravidão dê a senha para a decisiva pergunta não respondida sobre quem seria de fato o líder daquele corpo sem cabeça, que, atirando de forma meio descoordenada para todos os lados, mantinha-se por isso mesmo perigosamente alheio às suas próprias contradições, muito bem explicitadas no modo como, no desfecho, o efeito de horizontalização do grande abraço coletivo – quando todos se reconhecem como potenciais cabeças do referido monstro – soa quase como uma saída de emergência num perigosa escalada de dissídios, que caminhava então, a passos largos, no rumo da desagregação completa.

Com toda certeza, ao apresentar a grande confraternização dos inconfidentes como a cena em que eles se acham mais iludidos de suas reais condições – performando, aliás, um gesto esvaziado de modo implacável pelo proliferar de falas pelas costas e apartes maldosos –, o filme parece ir com os cinco dedos numa ferida que, na tradição do moderno cinema brasileiro, de Glauber Rocha em diante, veio a ganhar cada vez mais a consistência de um ritornelo obsessivo, tendo exatamente por foco esse salto do múltiplo ao uno que o filme só consegue atualizar como autoengano. Com efeito, tendo sempre como termo pivotante, no primeiro Cinema Novo, a figura escorregadia e contraditória do intelectual de classe média, cuja posição intermediária, ao menos em tese, o facultaria talvez a tomar a distância correta do grande todo desagregado da nação, e encontrar assim o fio condutor capaz de restituir-lhe um mínimo de unidade, não deixa de ser sintomático notar como, em *Os Inconfidentes*, a desagregação parece ter se estendido até a parte do corpo social incumbida de articular e ditar a direção principal, impasse que no filme tem tudo a ver também com o sutil excedente de visão proporcionado, ao espectador, pelos corpos negros ao fundo, carimbando o selo de comédia ideológica aos diálogos que parecem ignorar esse nada pequeno detalhe. Com uma diferença, porém: se num filme como *Terra em transe*, do início ao fim, o dilaceramento passava, em grande parte, pela percepção de uma cisão drástica entre o intelectual e aqueles em nome de quem almeja falar, tudo culminando na grande cena em que o protagonista Paulo Martins (Jardel Filho) tapa o boca de um popular gaguejante e interpela *head-on* a câmera, subindo o tom da agressão, em *Os inconfidentes*, muito significativamente, o problema desloca-se para as próprias partes do todo que se prefere filtrar como bagatelas, tratadas quase como dados que nem deveriam contar na somatória final, simplesmente por não serem mais capazes de chocar quem quer que seja. De um filme a outro, portanto, mais do que articular a dissonância num todo orgânico – ou no mínimo mostrar os pontos cegos comprometendo na base tal articulação –, é como se a ênfase se deslocasse para a aparente banalização do que no início dos anos 60 ainda seria tido como um absurdo a ser denunciado, nó onde o oximoro do revolucionário de classe média & dono de escravos ecoa também o massivo alastrar da indiferença moral que vem no bojo das violentíssimas assimetrias sociais

brasileiras. Sem ocupar em momento algum o centro da cena – ou talvez exatamente por isso mesmo – esse indagar sobre as implicações incontroláveis do que se resolve dar de barato surge no filme muito bem trabalhado, como notou Gilda Melo e Sousa (MELO E SOUSA, 2009), na poderosa narrativa a contrapelo que a encenação constrói, via notações esparsas, tendo como fio condutor o rosário de sínopes geradas com a aparição intermitente desses corpos negros, de uma forma tão neutra e inenfática como um parágrafo de Flaubert.

Problema que está, como se sabe, desde saída no centro nervoso da teoria e prática do Cinema Novo, que, em seus momentos mais fortes, sempre soube captar as aporias e impasses da representação das classes populares, por alguém as vendo de fora, o mínimo que pode-se dizer é que, no contraponto a um filme como *Os Fuzis*, por exemplo (Ruy Guerra, 1964) – cuja encenação atrita o tempo todo os atores profissionais aos figurantes miseráveis nos cantos da tela – essa questão adquire, no filme de 72, um tom marcadamente mais cético, com os intelectuais surgindo definitivamente irmanados na cegueira e/ou alheamento em relação ao suposto pano de fundo, e que corresponde exatamente aos braços sem os quais a própria sociedade não funciona. Ao mesmo tempo, por maiores que sejam as diferenças de um momento a outro, é evidente que, como elo de ligação entre eles, está a busca não tanto de expor, de longe, um impasse de representação, mas de fazê-lo se traduzir no próprio leque de dispositivos formais que o filme mobiliza; tarefa que, para além de um conhecimento panorâmico do próprio evoluir da linguagem cinematográfica, de Griffith em diante, implica também uma lucidez a respeito das inexoráveis implicações políticas de cada estratégia formal adotada, num cardápio que, no caso específico de Joaquim Pedro, oscila entre a ênfase na tomada longa, imbricando e implicando os corpos uns nos outros, e o uso coringa da montagem como um modo de articular ou atritar saltos de sentido mais bruscos. Consubstanciando-se já no primeiro Glauber como uma paradoxal mistura de anti-ilusionismo e exaltação épica, com protagonistas que se, de um lado, parecem elevar à enésima potência as fraturas do presente, de outro, são também estridentes e desagradáveis o bastante para praticamente coagir a plateia a recuar dois passos – vide essa grande contradição ambulante chamada Paulo Martins –, em sua retomada por Joaquim Pedro, curiosamente, é como se a defasagem entre o que se diz e o que se mostra tivesse se transformado quase numa segunda natureza no cotidiano daqueles conversadores compulsivos, apontando tanto para a sedimentação do que depois se chamaria de racismo estrutural quanto para a admissão da assimetria extrema entre os seres como uma espécie de componente inamovível da paisagem social brasileira, que responderia, digamos, por sua cor local. Como grande elo de convergência e continuidade, unindo momentos distintos, estaria exatamente a busca de uma certa zona de indiscernibilidade entre o dito e o dizer; aposta exemplificada com brilho no manifesto glauberiano da Estética da Fome, no qual a suposta precariedade da luz estourada e da câmera trepidante eram convertidas em figuras discursivas no seu próprio direito, para dar conta de uma realidade, em sua intensidade hiperbólica, que parece solicitar o próprio engajamento corporal de quem aspira a conhecê-la. Note-se, contudo, que, na contracorrente da impressão de uma invenção *da capo* que um filme como *Deus e o diabo* gera, impacto tornado ainda mais saliente com a entrada triunfal de Othon Bastos, unindo Brecht e o cordel, em *Os Inconfidentes*, ao contrário, a combinação de austeridade com artificialidade, realçada pela elegância cronometrada de longos planos-sequência

que enquadram e desenquadram questões e ênfases, parece antes convidar a um necessário desaceleração reflexivo do ritmo da fruição, cujo êxito passa também pela busca de uma síntese tremendamente frágil e delicada de duas tradições formais aparentemente antagônicas: de um lado, no virtuosismo cênico demonstrado nas cenas coletivas, em que os atores alternam-se, de formas inesperadas, entre as posições de figura e fundo, muitas vezes comentando visualmente os gestos e falas uns dos outros, cria-se um inegável ar de família com alguns dos momentos mais fortes tanto de *Deus e o diabo* quanto de *Terra em Transe*, pautado numa rigorosa e incessante tensão entre a câmera movente e a inquietação dos corpos dos conspiradores, por vezes condensando-se, aqui e ali, em imagens-sínteses de grande impacto – como é o caso, por exemplo, do *take* especialmente feliz em que, na frente do plano, o rosto em close contorcido de Gonzaga se queixando de cólica, vale como um comentário em tom de deboche para os outros deblaterando-se ao fundo. De outro lado, porém, o gosto pela síncope e pela fala entrecortada, em várias outras passagens, opera como um sacolejo necessário para a hipnose providenciada por esses trechos de bravura, construindo assim um vaivém incessante entre a continuidade e a segmentação, em que o corte funciona no todo, quase sempre, como uma nota mais áspera, estridente e acentuada, que dá a deixa para que o leitor avalie por si mesmo o que se mostrou e o que se omitiu. Mensurar então de que modo, ao fim de tudo, mesmo sem jamais desrespeitar esse ânimo reflexivo, tal alternância irá se adensando numa oposição cada vez mais marcada entre Tiradentes e os outros é uma questão que, sem necessariamente amarrar as pontas soltas, pode sem dúvida ajudar a entender o novo patamar a que *Os Inconfidentes* eleva algumas de suas células formais básicas, tendo como principal apoio, o mais do tempo, essa incisiva oposição/alternância entre corte e continuidade, essencial para definir a estranho morde-assopra que o filme constrói com seu espectador implícito, ora simplesmente dispondo os dados em cena para que ele conclua, ora forçando-o a ter que se haver com o efeito-piparote de uma incongruência aberta e estudada. Que isso atue também, e não menos, em sinergia com a construção de um juízo de valor inequívoco sobre as ações e omissões das personagens, tornado ainda mais convincente pela *mise-en-scène* a um só tempo discreta e auto-desnudadora, dá prova do rigor e sutileza de um filme que, em sua premeditada contenção, corre o risco de deixar passar despercebido o curioso jogo de empurra que propõe com a categoria de herói, por vezes submetida a uma verdadeira ducha escocesa de convicção e dúvida, até finalmente tomar uma direção mais nítida, a partir do segundo depoimento de Tiradentes.

Não são pequenos os riscos que tal operação assume: efeito que pode parecer a princípio contraditório com a inclinação anti-ilusionista do filme, já tornada bastante evidente no matreiro piano elétrico de Tom Jobim executando “Aquarela do Brasil” nos créditos de abertura, e tendo ao fundo belas imagens congeladas da cidade de Ouro Preto, essa diferenciação progressiva, no terço final do filme, ocorre o tempo todo numa tocada controlada ao extremo, sendo ainda contrabalançado pelo pé atrás fornecido por intrusões deliberadamente fora do tom de sons e imagens, desde o delicioso anacronismo do canto de João Gilberto até o próprio aplauso popular coroando, com um quê de riso amarelo, a cena do enforcamento – e dando a deixa também, pouco depois, para imagens em preto e branco de políticos que nada ficam a dever a Glauber, em seus momentos mais satíricos. No andamento da história como um todo, entretanto, o claro ponto de inflexão nesse raciocínio – marcando Tiradentes de modo

incontestemente como entidade fora da curva – ocorre justamente numa das cenas mais audaciosas e problemáticas de todo o filme, quando a rainha Maria I, de Portugal, que já aparecera em efígie no fundo do quadro nas duas cenas com o Visconde de Barbacena (Fabio Sabag) – o banho de banheira e a altercação com Gonzaga – ressurge em carne e osso na Ilha das Cobras na frente dos inconfidentes; primeiro para ler a acusação e, logo em seguida, para condenar à morte Joaquim José e comutar em degredo a pena dos restantes. Trecho que, como se sabe, manda provocativamente às favas toda a fidelidade histórica, não só pelo fato de dona Maria até então jamais ter posto os pés em solo brasileiro como também por já ter sido declarada demente no momento em que a sentença é lida no Rio, quase um ano depois de proferida em Portugal, uma sequência como essa instaura sem dúvida uma tensão muito forte com o extremo rigor filológico, histórico e documental informando os diálogos, com uma consistência e fineza que, em grande parte graças ao excepcional roteiro de Joaquim e Eduardo Escorel, parece criar também, a seu modo, seus próprios padrões de verossimilhança. Nesse mesmo sentido, por sinal, se pensarmos no arcabouço figurativo do filme como um todo – espalhando pequenas rimas à distância entre trechos em aparência desconectados, e necessariamente tendo, por isso mesmo, que vez e outra também reduzir drasticamente os termos do problema, como atesta a supressão no roteiro de figuras centrais como Rolim, Vieira da Silva e João Rodrigues Macedo – fácil entender como o inevitável solavanco criado com a chegada da rainha não deixa de ecoar e antecipar telescopicamente um dos planos finais do filme, quando Tiradentes é empurrado na direção da plateia pelo corpo negro do carrasco. Na economia geral da história, inclusive, ao apontar para outro embaçamento deliberado de níveis ontológicos, curtocircuitando sem pudor processo e placar final, realidade e representação, ele não deixa de operar, também, como um mix de assinatura rítmica com didascália, apontando para o dever de se medir o que se ganha e/ou se perde na transição de um plano a outro; pergunta ecoando, ainda, no efeito bífido da parábase dos atores que olham diretamente para a câmera enquanto são inquiridos. Quase como se, nessas horas, a *mise-en-scène* transferisse por inteiro ao público a responsabilidade de medir e comparar seus graus de coragem e/ou covardia. No que se refere especificamente à figura de Tiradentes, diga-se de passagem, que aquela altura já se destacava, pela via negativa, do resto simplesmente por não sucumbir à bajulação aberta, é certo que o ponto mais crucial, em termos narrativos, dá-se exatamente ao fim da primeira aparição de Dona Maria, quando, deixado sozinho num único plano com o futuro mártir, após as saídas de cena de Marília e Barbacena pelo canto esquerdo da tela, Gonzaga acusa explicitamente o alferes de ser o responsável por tudo, momento acentuado com ênfase nada sutil pela explosão da música dissonante de Marlos Nobre; após o que, em outro corte brusco, a câmera desenha um longo *travelling* lateral na direção do herói, que permanece altivo e impassível enquanto todos os outros gritam e se descabelam.

Marcando assim o descolamento total da personagem dos que estão à sua volta, congregando-se num uníssono que contrasta de modo acentuado com o diálogo de surdos na casa de Freire de Andrade, o impacto da diferenciação de sentido que daí advém tem sem dúvida muito a ver como o modo como, nesse trecho, apela-se muito mais para a decupagem que para o plano-sequência, com *raccords* que são como verdadeiras guilhotinas separando em definitivo as partes umas das outras; truque que conhecerá depois uma bela retomada em espiral no retorno de rainha de portuguesa para ler a sentença, num tre-

cho onde a câmera a acompanha dirigindo-se até o canto do pátio em que Tiradentes ainda se mantém amarrado, ao contrário de todos os outros – até relega-lo de novo ao extracampo com o vexaminosa exaltação dos restantes depois de lido o indulto. Cena em que o filme parece literalmente nos levar pela mão para construir um sentido – opondo do modo mais cristalino e inequívoco possível Tiradentes e os outros –, um dado a destacar, porém, é o modo como, já a partir da claustrofobia da câmera de Pedro de Moraes cercando Wilker pelos lados, a condição heroica aparece aí menos como uma escolha do que como uma espécie de armadilha em que se cai mais ou menos voluntariamente, cristalizada que se acha naquele pequeno ponto nodal onde, só para variar, o único conspirador pobre do grupo despoleta a unanimidade violenta dos outros em relação a si mesmo. Descontada claro a ruptura completa com os códigos de verossimilhança – mas destacado também, e em não menor medida, o efeito de rasura violenta que a sequência também instaura, ao cavar assim um abismo intransponível nos mesmos que há pouco apareciam se abraçando – é interessante ter em conta, ainda, como a própria altivez de Joaquim José, nesses trechos, não deixa de se cobrir também de uma sombra irônica, se pensarmos na ressonância disso sobre o efeito desmistificador da primeira aparição do herói, quando empregando uma dicção de palanque em tudo semelhante às suas grandes árias, Tiradentes aparecia interpelando de forma completamente imprudente e inadequada os trabalhadores ao fundo. Para um filme que, no desfecho, parece deixar pouquíssima dúvida sobre qual partido toma, difícil não realçar o caráter no mínimo inusitado desse ponto de partida, e que será ainda mais reforçado, como já se disse, no desenlace de sua aparição seguinte, quando outro *travelling* lateral mais externo acompanha o herói movendo de um cômodo para outro para ir comunicar ao seu escravo que irá vendê-lo, num glissando que sela também a modulação da luz da clareza para escuridão relativa. Caminhando assim na contramão da imagem heroica tradicional, e nesse sentido, fazendo ressoar certa nota incômoda nas cenas consagradas às *punchlines* do mártir, são passagens, por isso mesmo, que rimam claramente com o ímpeto desabusado das apresentações dos poetas Claudio e Alvarenga; o primeiro, em sua casa, acordando ao lado de uma companheira negra a quem sequer dirige a palavra (e que, na cena seguinte aparecerá afagando como um animal doméstico, enquanto ela serve o café aos amigos...); e o segundo mantendo um olhar indefectivelmente blasé, enquanto a esposa Bárbara Heliodora passa uma terrível descompostura no professor de música da filha – não por acaso, também negro. A primeira vista, portanto, exatamente por terem como ponto de interseção esses corpos subalternos, ao fundo – um fundo às vezes literal, às vezes metafórico –, tais cenas tendem claramente reforçar o ar de família entre os protagonistas de cada uma delas, num jogo que passa também pela própria hierarquia implícita na definição dos focos centrais de cada enquadramento, erigindo sequências que, em contraponto à segmentação marcada dos *raccords* temporais e espaciais mais drásticos, preferem antes priorizar a câmera em movimento sem cortes, de molde a endossar a implicação recíproca de todos os envolvidos, flagrados como partes inextrincáveis de um só continuum. Daí, sem dúvida, no momento em que se tem a unção de Tiradentes em *pharmakós*, graças à covardia dos outros, a pertinência de um corte abrupto ativando o *travelling* que avança na direção do herói como se o caçasse, selando, portanto, a sua separação do grupo de que ele quase parecia fazer parte na segunda grande cena coletiva, em cujo desfecho, suprema ironia, ele aparecera abraçando de igual para igual todos os seus comparsas.

A formação do nome

Bem de acordo com o pé atrás característico do nosso diretor, com seu gosto a sempre colocar modalizações de dúvida a cada vez que uma asserção mais direta se esboça, tampouco parece coincidência que, no conjunto, esse momento breve de confraternização funcione quase como uma saída pela tangente para uma conversa que ia escalando rumo a uma divergência inconciliável, que passava tanto pela discussão sobre quantos europeus deveriam ser mortos – ou se não seria mais sábio e eficaz cortar apenas a cabeça do Visconde – quanto sobre como os próprios escravos estariam implicados no levante; e até que ponto não seria de temer que eles imitassem seus senhores. Envelopado ainda no comentário em voz esganiçada do “déspota esclarecido” da turma, colocando a questão sobre quem seriam os braços e pernas daquele bizarro corpo por vir, outro ponto que, de novo, chama atenção no desenho da cena é a total discrepância do fecho com o seu desenvolvimento anterior, tendo por ápice uma virada de chave, ironicamente, onde o súbito efeito de horizontalização do abraço coletivo aparece antes como um recuo defensivo para o que a própria distribuição dos planos expôs como desentendimento aberto, no brilhante trabalho de decupagem que faz, por exemplo, com que as falas autoembebecidas do coronel sejam comentadas com o riso pelas costas de Alvarenga e Padre Toledo, chamando-o de frouxo, numa proliferação que dá também lastro antecipatório à imagem do corpo de várias cabeça que surge a certa altura. Numa sequência que tem um do seus pontos mais fortes, decerto, na encenação, em claros tons satíricos, da exposição em espaço público de uma cabeça decapitada invisível, erguida pelo mesmo frouxo que poucos minutos antes recusara terminantemente a dar ordens à própria tropa, rifando assim todo o risco da empresa para um oficial de baixa patente, creio que a trepidação tendo lugar, nesse longo trecho, é por si só suficiente para se contrapor ao efeito mais reconfortantemente centrípeto das passagens da ilha das Cobras, onde, já a começar pelas correntes amarrando e isolando o mártir, é como se esses corpos fossem recolocados de novo em seus supostos devidos lugares, marcando desse modo a solidariedade de classe dos ricos contra o desvalido alferes – cuja coragem emerge, a essa altura, menos como um gesto calculado que como uma improvisação bem sucedida em tempo real, decorrência de sua disposição em abraçar, de peito aberto, o papel nada suave que os outros lhe outorgam. Factualmente aceitável ou não, é um resultado, sem dúvida, ficcionalmente bem proporcionado com a radical discrepância das penas atribuídas aos membros do grupo, de que essa cena não deixa de valer também uma tradução visual hiperbólica, quase um *contrapasso* dantesco. Não se trata, de forma nenhuma, de uma carta tirada da manga; e, em caso de dúvida, basta lembrar o modo como, menos de dez minutos antes, essa incomensurável diferença de grau entre Tiradentes e os outros já parecia explicitada num dos cortes mais complexos, ousados e vertiginosos de *Os Inconfidentes*, tendo lugar pouco depois que, olhando serenamente para a câmera, no que havia começado como uma cena ao ar livre a lado de Alvares Maciel, o rosto em close de José Wilker anuncia, em *sotto voce*, que fora ter com seu comandante tão logo que retornara à cidade.

Desencadeando assim um *flashback* em que Wilker contracena primeiro com Carlos Kroeber, e depois com todo o coletivo, o ponto decisivo tem lugar quando, mudando a perspectiva de narração, o coronel reaparece num outro corte como pano de fundo de uma moldura que enquadra, com olhar

frontal, o agora depoente Alvarenga (Paulo Cesar Pereio), sujo e em mangas de camisa, como se estivesse sendo torturado, mas, ainda assim, dialogando com a personagem de Carlos Kroeber, sobre a reunião marcada para acontecer naquela mesma noite, na casa desse último: exatamente a grande sequência coletiva que iremos acompanhar mais tarde. Antecipando desse modo, já meio em surdina, algo da inclinação maledicente que ditará o tom dos diálogos, o traço a não se perder, nesse trecho, mostrando os dois inconfidentes de novo tripudiando pelas costas de um colega de complô, acontece exatamente quando o coronel menciona a presença confirmada de Tiradentes na tal reunião, comentando com o outro do inevitável efeito cômico de seu entusiasmo fanático, com o típico ar superior de um aristocrata face um homem sem posses que não parece saber seu lugar. E aí está, sem dúvida alguma, um ponto importantíssimo: estabelecendo nesse aparte a primeira ligação explícita entre decoro e ordem social, essa breve troca dialógica entre Kroeber e Pereio, ao mesmo tempo em que une e conflita, de forma vertiginosa, planos temporais diversos, parece fornecer o subsídio por assim dizer teológico-político para a posterior exclusão e eliminação de Tiradentes do grupo, num enquadramento discursivo onde, por via transversa, a ideia do *socius* como um corpo místico em que a cabeça governa e as mãos obedecem parece claramente marcar a figura altiva e loquaz de Wilker como peça radicalmente fora de encaixe dentro desse todo. Ao mesmo tempo, porém – e aí esta de novo uma bela mostra do jogo de perde e ganha do filme entre o que diz e o que mostra, deixando-nos sempre ver um pouco mais do que acreditam saber as personagens – a própria proliferação de frases adversativas pontuando o riso condescendente de Kroeber, todas sublinhando a excepcionalidade e o lado fora do esquadro daquele mesmo fanático, parece ir preparando a sutil virada de mesa a ter lugar na cena coletiva, quando, com uma verve digna de Cervantes, o comandado parece trocar, temporariamente, de lugar com seu chefe, não só ao ordenar diretamente que este dê uma ordem à sua tropa, alegando que “os militares são todos inimigos uns dos outros,” como ainda, diante da recusa algo apalermada do coronel, fazer o próprio Alvarenga assentir ao já citado adjetivo “frouxo”, aplicado a ele por Toledo. Reversão que lembra, em mais de um aspecto, os momentos mais escorregadios da cena dos duques, na parte II do Quixote, marcando também o definitivo girar-em-falso do dispositivo disciplinador do decoro – até há pouco ainda valendo como mínimo denominador no diálogo entre o coronel e Alvarenga –, o que tem lugar aí, portanto, passa de novo pela sensibilidade a discrepâncias e pequenas decalagens entre gestos e falas, sendo a própria aparição de Tiradentes como uma autoridade natural um evento sutil e sistematicamente embaçado pelo andamento centrífugo da cena, que, depois de escancarar sua verve satírica nos bate-bocas cada vez mais ásperos, tampouco tem prurido de implodir a si mesma numa conciliação de história da carochinha, placar que decididamente não consegue traduzir a realidade do jogo. Pelo contrário: logo no plano inicial, sintomaticamente, quando Wilker aparece discursando com calma e serenidade, diante dos colegas de complô, o mínimo que se pode dizer é que, no silêncio reverente com que sua fala é acolhida, a encenação marca também uma incisiva rasura sobre a apreciação anterior do coronel, sem deixar, porém, de retirar de todo um quê de ironia dramática à cena, que, ao menos pelo script da conversa da dupla referida, deveria caminhar num registro mais próximo ao de uma *practical joke* venenosa, onde o entusiasmo revolucionário de um zé mané sem tostão torna-se pasto de comédia para os colegas bem postos na vida, e com afinidades suficientes para conseguir rir, em conjunto, do

outro. E no entanto, que nada disso tenha lugar, no desdobramento da conversa, que tira implacavelmente o calço dos que se supunham por cima, convertendo antes a confusão e despreparo dessa elite na grande nota dominante, diz certamente muito a respeito do modo como, nesse filme, imagem e gesto aparecem muitas vezes numa tensão agônica radical com a apreciação que deveria domesticá-las, efeito que dá bem a medida do impacto desestabilizante desse corpo de herói, que, com todos os atributos e aporias de um *self-made-man* fracassado, parece decididamente recusar-se a manter-se no seu suposto devido lugar. Um corpo, enfim, que se no começo podia até dar a impressão de falar para as paredes com seu tom de palanque, nos últimos momentos, ao contrário, parece ter finalmente encontrado a moldura perfeita para suas *punchlines* mais célebres (“Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria”), elegendo agora a própria História Mundial como palco em última instância.

Sem diminuir de modo algum o cipoal de contradições da personagem – cuja primeira aparição reedita claramente o messianismo de dedo em riste do Paulo Martins de *Terra em Transe* – essa impressão de pontas soltas e ainda por se amarrar casa muito bem com um filme que, justo por expandir-se centrifugamente e sem ênfase em várias direções, parece dramatizar e performatizar o tateamento reflexivo-comparativo do juízo histórico, num desenho que, ao mesmo tempo que não recua de marcar diferenças claras entre o herói e os outros – que passam exatamente pela dignidade de se implicar até o fim em seus atos imperitos – tampouco deixa de sublinhar o componente auto-congratatório e iludido das falas mais exaltadas do mártir, que desde o início, aliás – e no que não deixa de ser um calcanhar de Aquiles e tanto para um homem de ação – traia uma crônica incapacidade de avaliar as forças em jogo, ao investir tudo num apoio que logo irá se revelar um castelo de cartas. Nesse sentido, aliás, pode-se mesmo dizer que a própria volta do piano de Jobim, na seção final, numa releitura ao mesmo tempo destilada e reverente do samba-exaltação por excelência da brasilidade, coaduna-se à perfeição também com essa atitude ao mesmo tempo empática e distanciada do filme em relação ao tema, corporificada num sistema de freios e contrapesos que, contemporizando ou apaziguando num momento “x” aquilo que se afirmara em outro, chega talvez a seu limite no plano final do corpo de Tiradentes balançando para frente e para trás, enquanto é aplaudido pelo que parecem grupos de crianças em idade escolar. Na escala do texto como um todo, decerto, essa outra discrepância entre o que se viu e a síntese final, de novo, vale quase como uma retomada em escala titânica da defasagem tornada figura de estilo na grande cena da casa do coronel; efeito que leva, ainda, a tensões aparentemente insolúveis entre, de um lado, o compulsivo recuo autoirônico do arsenal de dispositivos formais e, de outro, a sóbria delicadeza com que os gestos e falas tecem e destecem a figura do herói, num movimento onde a exposição das fragilidades e contradições apenas torna mais incisiva a instauração da assimetria final, por mais sinais de aspas e poréns que sejam aí acrescentados. Antes contudo, de mostrar porque tais expedientes não chegam a fazer propriamente as vezes de uma última palavra, talvez seja o caso, primeiro, de voltar até a piscadela anti-griffithiana da imagem da carne vermelha, que providencialmente será alçada a ritornelo por essa mesma coda meio gozadora, cabendo-lhe também ficar reverberando em nossos olhos enquanto os últimos créditos passam.

Com efeito, constituindo a última ruptura de tom do filme inteiro, esse fecho pode lembrar, em boa medida, um pouco o desajeito de um Quixote redivivo entrando meio desavisado numa guerra de

soldadinhos de chumbo, impressão que se, de uma parte, parece dar de barato o crescendo de exaltação e empatia dos trechos laudatórios, nem por isso deve nos cegar para o efeito incalculável dessa pequena e decisiva quebra na dicção dominante, que vale quase como uma estocada surda nessa aparente indiferenciação de instâncias – históricas, temporais, ontológicas – que essa cena final promove. Com os planos alternando a imagem da carne vermelha às falas e gestos bacharelescos de políticos, no dia 21 de abril em Ouro Preto, trespassada pelo som de bandas militares e cenas de concessão da Medalha da Inconfidência, o filme deixa, nesse trecho, pouquíssima dúvida sobre sua crença na força pedagógica do estalo desestabilizador do anti-clímax, arquitetando aí uma estrutura de alavancas onde, no saldo final, a reencenação da morte de Tiradentes, enquadrado em *contreplongée*, alterna de modo desnorteante duas dicções narrativas aparentemente incompatíveis e que, por isso mesmo, funcionam como emblema da própria indecisão do trama entre essas instâncias do indivíduo e do coletivo. Senão vejamos: adotando no plano com o carrasco um tom claramente sacrificial, para não dizer até religioso, primeiro indiretamente, no registro do *sermo humilis* (“Não amigo, sou eu que deve lhe beijar os pés e as mãos”) e depois de modo explícito (“Cristo também morreu nu”), a clareza e convicção dessas duas falas, com Wilker abrindo um leve sorriso de júbilo enquanto enuncia a segunda delas, é logo no corte seguinte contrabalançado pelo autodesnudamento de toda a história como o adereço de uma comemoração algo embolorada, que não se dá senão ao ônus do apagamento de todas as dissonâncias que o filme com tanta minúcia revelou. No destaque conferido ao corpo negro ondulando em nossa direção, e contando ainda com o efeito especular dos escolares aplaudindo a morte em extracampo, outro ponto que ganha relevo nessa passagem – especialmente no momento em que o negro se pendura sobre o mártir para puxá-lo para baixo e apressar sua morte –, é essa brusca conversão em vetor dinâmico do que era até então o adereço cênico por excelência, no pano de fundo, em grande parte do tempo ignorado ou destrutado pelas figuras no centro do plano. O mesmo adereço, porém, – com uma insistência que acabará aos poucos se consolidando como grande marca registrada do filme – elevado assim ao status de pequeno detalhe demolidor pelos ires e vires da câmera, criando uma tensão cada vez mais intolerável entre o que cada ator leva e não leva em conta. Não só: projetando com isso um déficit de legitimidade irremissível sobre o suposto discurso libertário, que, no mais do tempo, em quase todas as bocas, tampouco se empenha em disfarçar seu caráter de fachada para interesses pouco nobres, nada mais lógico, portanto, que quando o tal adereço é finalmente levado em conta numa troca verbal – e evidentemente muito mais como meio para um plano de conquista do que como fim em si mesmo – o debate sobre a conveniência de se abolir ou não a escravatura seja o nó que mais e melhor realça a descoordenação e desfaçatez desse Exército Brancaléone de conjurados. Ao melhor estilo Flaubert, porém – apenas para citar um espírito bastante afim ao estilete apolíneo de Joaquim Pedro –, o fato de tudo aparecer radicalmente nivelado, como malas numa esteira rolante, vale também como uma interpelação a que o espectador aquilate por si mesmo o preço e relevância de cada bagagem, o que muitas vezes passa ainda pelo incansável trabalho comparativo que a montagem deflagra, saltitando lepidamente sobre os distintos e contraditórios pontos de vista, e, num momento como o macbethiano último diálogo de Bárbara com Alvarenga, por exemplo, construindo a versão compactada de um grande acorde dissonante, contrapondo o fervor da mulher ao cinismo salve-se quem puder do marido. Destacados

ainda os inevitáveis efeitos de binarização das cenas mais decupadas, e por isso mesmo, bem menos ambíguas, tampouco parece obra do acaso, nesses rompantes de *pathos*, que o inevitável movimento de canto de boca que se lhes segue – tendo talvez como exemplo máximo a chuva de palmas das crianças sobre o *ecce homo* do herói – concorra para reforçar o negaceio como uma célula rítmica básica, que vale também como uma hábil solução de compromisso para o impasse em torno da necessidade de conferir ou não um rosto identificável à ação coletiva. Numa simetria que chega a quase ofuscar pela precisão, esse reconhecimento de uma espécie de violência inevitável ao próprio ato de sintetizar o múltiplo em figura de unidade – operação, de certo modo, sublinhada de viés no título do filme, que parece colocar tudo num momento anterior à constituição de tal prosopopeia – projeta uma estranha ironia anacrônica na grande cena de teatro dentro do teatro na casa do coronel, em que ao mesmo tempo em que se discute sobre o impacto social da visão de uma cabeça decepada – nesse caso específico, a do Visconde – os próprios atores performam um longo rito conduzido pelo protagonismo meio canastrão de um militar covarde, e que termina muito apropriadamente com outro bate-boca sobre se seria preciso também fazer um discurso após a exibição da cabeça. À medida que as falas se desdobram e acumulam, porém – e quase que remando na direção contrária desses mesmo ritmo de negaceio –, não deixa de ser intrigante perceber como, com o desentranhar de uma espécie de *riff* obsedante nessa sucessão de síncopes, todas essas aparentes pontas soltas, com foco na questão racial, vão começando a se entrelaçar numa leitura/rasura enviesada dos sentidos mais conspícuos do texto, que se, de uma parte, recoloca de novo a questão da cegueira estrutural dos intelectuais do passado e do presente, com as inevitáveis e incontroláveis remissões à barra pesadíssima do Brasil pós- AI 5, de outra parte, como tentarei mostrar nos parágrafos seguintes, cumpre uma função crucial na instituição de um lugar heroico e excedentário para um dos protagonistas, naquela que é talvez uma das torções mais ousadas e incompreendidas de todo o filme. Ato contínuo, ao operar como a grande linha de fuga para onde tudo converge, até culminar no impacto literalmente estonteante de um corpo negro balançando ao som de aplausos, essa obsessiva mancha escura indo e voltando nas cenas, um pouco ao estilo do ruído do mar, em *Dom Casmurro*, parece ir fornecendo também a grande matriz figurativa do todo, sob a forma de uma estrutura escalonada, não por acaso, cujo ponto ápice se dá exatamente num episódio que o filme no entanto não mostra, antecedendo a negativa de Wilker sobre quem deveria beijar os pés e as mãos de quem. Não me parece que se possa encarecer o bastante o peso desse corte: ocorrendo num trecho que pula abruptamente de um cronótopo ao outro, antecedido pela imagem patética de Gonzaga tripudiado pelo filho numa praia africana, o seu impacto decorre de início, em boa medida, da falta de um plano geral contextualizador para amortecer o abalo do contraste, embora o ponto mais decisivo, a meu ver, seja a compactação verdadeiramente brilhante a que ela submete o velho expediente do campo e contra-campo, como se sabe um dos recursos mais recorrentes e desgastados do cinema de extração griffithiana. Mais uma vez, porém, há bons motivos para supor que não se trata de um uso adventício. Afinal, num diretor que parece buscar o tempo todo a difícil quadratura do círculo entre a inovação e a tradição – *telos* muito bem exemplificado, por exemplo, no já mencionado uso arcaico-alegórico da montagem à soviética, valendo tanto como dispositivo formal quanto como sinédoque uma narrativa anti-individualista – um ponto que torna-se praticamente incontornável numa leitura consequente do filme diria

respeito à implicação e a historicidade do seu repertório de estilemas, motivo aí adquirindo especial contundência já a partir do trepidante jogo de passa-anel de termos como liberdade e felicidade na boca dos atores; termos que, na encenação, começam a se assemelhar desconfortavelmente a roupas que não se ajustam ao corpo. Daí, também, a necessidade de fazer a leitura em câmera lenta dos raros momentos em que, quase por milagre, tudo parece se encaixar, e a fluência ganha temporária primazia sobre o freio auto-reflexivo – como me parece ser bem, aliás, o caso da brevíssima piscadela griffithiana cesurando a aparição do carrasco.

Operando assim quase ao estilo de uma melodia popular alçada a tema sinfônico, creio que o próprio caráter de exceção das exceções de tal acento – ocorrendo num momento calculadamente ir-repetível de um filme quase todo centrado em planos sequência; quando não em *raccords* funcionando muito mais como tropeços que como suturas de continuidade – pode ser lido como um *cutucão* cúmplice da narrativa forçando um ralentamento da leitura, que passaria tanto pelo recuo às implicações de praxe associadas ao uso do recurso quanto pelo retorcido nele inscrito pelo olhar radicalmente moderno de Joaquim Pedro, para o qual já não há a possibilidade de se falar num uso neutro e inocente da forma. Como se sabe, voltando à formulação originária do dispositivo em questão, ao obrigar a alternância dos planos das personagens a acompanhar estritamente o turno de fala, fazendo com que a câmera destaque e isole quem está com a palavra, a cada momento, esse recurso está exatamente nos antípodas do uso massivo que aqui se faz do plano sequência, num diapasão onde, em sintonia com as formulações seminais de André Bazin, a ênfase na tomada em continuidade e na profundidade de campo, celebradas como grandes pontos de maturação da linguagem cinematográfica, é lida, no cinema moderno, acima de tudo como ferramenta emancipatória, facultando ao espectador escolher por si mesmo aquilo em que deve prestar atenção. A diverso portanto da tocada por assim dizer mais paternalista da decupagem clássica, destacando os pontos importantes da história por meio de closes e reenquadramentos, e, de certo modo já nos entregando meio mastigado o sentido da cena, é possível que o efeito mais duradouro de uma longa tomada sem cortes seja favorecer a ideia de uma implicação recíproca entre os componentes da cena, e, ao mesmo tempo, deixar a cargo do espectador fazer a sua própria decupagem mental, que, em alguns momentos, inclusive, pode até colocar numa posição de centralidade um dado na periferia do quadro – e vice-versa. Reversão de que há exemplos a granel em um *Os Inconfidentes*, não há dúvida de que, nesse caso, muito da felicidade desse recurso passa também pelo foco quase obsessivo no pasmoso alheamento moral dos protagonistas, tendo sempre como apoio um pequeno mas incisivo *travelling* traçando uma linha de continuidade entre, de um lado, os sujeitos dotados de fala, e de pele branca, e de outro, os relegados à condição de mobília humana num canto qualquer do quadro, numa dobra que abre portanto uma insistente ferida exposta no emolduramento das cenas. De certo modo, ao se destacar como um elemento menos conspícuo a violentíssima diferença de importância entre os corpos no campo visual, marcando como seres humanos de segunda ordem aqueles que sequer parecem dignos de ser interpelados, fica evidente então, na economia narrativa do filme, o incalculável abalo proporcionado por essa troca verbal elíptica entre o carrasco e o herói, marcando, salvo engano, o único e ir-repetível momento que um negro surge elevado a interlocutor em igualdade de condições. Que sua fala seja ainda assim mantida pela decupagem a um cauteloso extra-campo, condenada a ser

reconstruída imaginariamente por aqueles que só tem acesso à replica de Wilker, dá uma boa medida do incomensurável tato do filme com essas aparentes porções mais desfocadas do enquadramento, que nesse ponto parecem atingir, por via transversa, sua máxima nitidez, numa outra bela solução de compromisso entre repertórios formais discrepantes. Não é tudo: tendo como voz com quem contracena uma personagem que é o que de mais próximo o filme consegue chegar de um herói da imagem-ação, tomando sempre para si “as missões mais difíceis” – mas com uma gana pateticamente fora de lugar numa das sociedades mais desiguais e injustas do mundo –, não deixa de ser intrigante notar como, por mais distanciada, elíptica e evasiva que seja aí a evocação do cinema clássico, ela não deixa de se revestir também de um certo *plus* alegórico, no qual a própria equalização promovida pela alternância dos planos, enfatizando o direito ao livre expressar, em condições de estrita igualdade, funciona como miniaturização e prolepse de uma democracia liberal por vir, um pouco, talvez, ao estilo de uma cadência de alexandrino espectralizando um verso de Mallarmé. Como tentarei demonstrar a seguir, entretanto, se esse corte pode fazer as vezes de contraponto à piscadela eisensteiniana da carne crua, marcando então o pequeno lampejo de substância em que a comunicação é ativada como uma troca entre iguais – mesmo que um aí se encontre em cima e o outro embaixo – pode-se entender também como, no momento seguinte, a hipérbole que eleva o mártir sem eira nem beira à condição do Cristo se deixe entrever como aceno enviesado à devoção quase religiosa com que o filme trata os pequenos detalhes, com um rigor que solicita, decerto, um olhar em microscopia para se dar a perceber plenamente.

Voltando assim uma última vez à imagem da carne crua, que ligando como um ritornelo as duas pontas da obra, não parece ter escrúpulo em brandir ao leitor a sua própria importância, não creio ser excessivo sugerir, a essa altura, que sua função no filme está muito longe de restringir-se a um aceno arcaizante, podendo ser nesse aspecto aproximada, *mutadis mutandis*, às compactações drásticas a que um João Gilberto, submete a grande tradição do samba, resumindo toda uma usina percussiva na batida em acordes blocados de um só violão. Consequência quase inexorável desse tipo de escrúpulo –demandando, como se vê, um contínuo olhar de Jano ligando o presente do filme à história do cinema, e não apenas – é impor também um efeito de estranhamento e historicização radical sobre recursos aparentemente óbvios como a mudança de plano no corte e a tomada longa, adensando-se no filme numa cerrada dialética entre segmentação e continuidade, que vai se cristalizando, pouco a pouco, em ritmo de negaceio. O mais impressionante, porém, é que se num caso como a cena do aplauso diante do cadáver, o corte surge como um modo de sublinhar as notas desafinadas no interior de algo que se quer um todo, não é menos verdade que, no caso da cena puramente imaginária em que o carrasco faz menção a se curvar diante de Tiradentes, é o próprio efeito nivelador do pingue pongue não mostrado que acaba por se revestir de uma insólita energia utópica, apontando para um horizonte, até onde se sabe, ainda meramente virtual, mesmo no Brasil de hoje, em que, abstraídas as diferenças de classe e raça, e as tradicionais muletas da carteirada e do *name dropping* patrimonialista, dois adultos podem falar de forma razoavelmente aberta e desarmada um diante do outro. Hipótese, ocioso lembrar, que chega a ganhar quase uma aura de milagre tal é a frequência como filme os olhares teimam o tempo todo em não convergir. Evidentemente, porém, que esse campo e contracampo tampouco seja garantia de uma comunicação efetiva – podendo muitas vezes apontar, ainda, para um lastro de opacidade ins-

transponível dentro da máxima proximidade – é um ponto que de novo joga água no moinho da ideia de um filme exacerbadamente hiperconsciente e autocrítico, cuja pedagogia pressupõe o conversão da próprio dispositivo formal num *statement* extremamente evasivo e escorregadio, e que, em última instância, aponta para o estado indecidível de algumas questões de fundo. Ou isso pelo menos, é o que parece tornar-se cada vez mais uma questão quase incontornável face os desencaixes sistematicamente promovidos pelas sínopes da montagem, em seus momentos por assim dizer menos realistas – que valem como pequenas parábases pontuando os transes dramáticos. Valendo apenas ressaltar, porém, que, para decidir qual o nível de centralidade de um recurso como esse, ainda mais tendo-se em vista o nítido privilégio que o filme concede ao tropo do plano sequência, é claro que não basta simplesmente uma consideração estatística da frequência com que este é mobilizado, raciocínio que decerto passaria ao largo do efeito de abalo promovido pelo seu caráter de *hápax legomenon*, elevando assim o rosto não visto do negro à grande fantasmagoria do filme.

Numa síntese final, portanto, outro dado que emerge como especialmente problemático, nessas mudanças de tom e registro, diz respeito a uma certa impressão de “bazar de estilos” que essas rupturas provocam, ao colocar toda a história do cinema a serviço de uma questão específica, que tampouco chega a ser resolvida com essa virtuosística mobilização de recursos. A primeira vista, porém, não deixa de ser impressionante perceber a estranha consistência e coerência que essa hesitação programática aí adquire, sobretudo tendo em vista o modo como, no saldo final, as apropriações de cinema de montagem, à moda soviética – de início perfeitamente sintonizados com a concepção de uma narrativa centrada num ator coletivo – vão sendo pouco a pouco corroídas por uma espécie de consequência não prevista do furor do filme em tudo comparar e contrapor, abrindo assim o flanco para o retorno pela porta dos fundos do fantasma do herói griffithiano, reencarnado em Tiradentes. A grande e crucial diferença, porém, é que, despojado da possibilidade de responder ao meio em forma de ação – gesto tornado aliás praticamente impossível diante de sua avaliação para lá de descompensada daquilo que está em jogo – o único ato significativo que lhe resta parece estar confinado à capacidade de pronunciar, em alto e bom som, duas ou três frases lapidares, o que a princípio pode até reforçar o discurso em torno da impotência muito conversadeira dos intelectuais de classe média. Girando um pouco o eixo da câmera, porém – e aí está sem dúvida outro ponto que reforça de viés a lucidez hiperbólica do filme – é necessário não subestimar, também, numa paisagem marcada por tantas e tão flagrantes assimetrias, o nada pequeno potencial disruptivo do mero ato de dar e tomar a palavra, assinalado, com especial contundência no detalhe de que, nas poucas interações face a face com seus colegas mais ricos, Tiradentes aparece o tempo todo tratada como um igual – por mais venenosos e preconceituosos que sejam os comentários sobre ele ditos pelas costas, em prosa e verso. É o que ajuda a entender, também, num filme que toma a própria tensão, em todos os níveis, na sua grande alavanca motriz, com que a própria aposta na abertura para a contingência, de praxe associada à tomada longa, seja em *Os inconfidentes* submetida a uma desnaturação exaustiva, que infunde uma artificialidade paroxística nos majestosos planos-sequência escandindo as aproximações e afastamentos entre as personagens. Pautados numa marcação quase coreografada do movimento dos atores, interessante notar, *ipso facto*, como, ao movimentar-se por entre esses corpos como se fosse também um ator, a câmera já começa, desde o princípio, a investir uma

intensa carga moral no andamento lento e suave de um *travelling*, recurso que, logo na cena inicial com Bárbara Heliodora, adquire uma intensidade propriamente chocante quando, depois que esta espinafra o professor negro, bradando para que saia e vá “pensar no perigo de ser ignorante”, a câmera desliza com a maior serenidade do mundo até o rosto impassível de Pereio, que só então reconhecemos como o espectador privilegiado do que acabamos de ver. De um modo ainda mais provocativo, aliás – e nesse ponto lembrando de novo o gosto de Flaubert pelos pequenos detalhes arrasadores, como a menção a um livro com páginas coladas exatamente por nunca ter sido lido por seu dono – é um efeito elevado claramente à refrão logo no primeiro diálogo envolvendo Claudio e Gonzaga, que começa muito significativamente com um demorado *close* no despertar da companheira negra do primeiro, seguido de outro suave *travelling* que se detém em Gonzaga entrando no quarto e enchendo-o aos poucos de luz natural. E o que é pior: sem jamais dirigir a palavra à mulher que acordara.

Com uma intensidade suficiente para fazer portanto sistema ao longo do filme, ao feitiço de uma linha narrativa paralela, tensionando e erodindo a trama principal, esse refrão volta a dar as caras, com outras vestes, na já citada cena do escravo de Tiradentes, quando é a modulação decrescente da luz, marcando o fim de outro *travelling*, que, dessa vez, reacentua o *status* diminuído do negro no quarto do fundo. Sem dúvida, é um detalhe que ajuda a entender, muito logicamente, porque ao ser transformado, nesses três trechos, no signo por excelência da apatia moral extrema, esse glissando da câmera de um ponto a outro do quadro torne-se justamente o homem-a-ser-abatido no arremate final do diálogo com o carrasco, a começar pelo plano que corta, sem cinto de segurança, de Gonzaga ao rosto de Wilker, tomado dessa vez em *plongée* – e, logo, numa clara atitude de reverência diante do seu algoz, alçado assim a sinédoque de um grupo, em todas as suas aparições anteriores, que só fora considerado como interlocutor numa cena de humilhação explícita. Resultado: ao colocar assim todo o acento num corpo que aparece, ao fundo, apenas parcialmente, no plano sobre um Tiradentes curvado, é como se o filme acabasse também por conferir certo lastro de cifra alegórica à decupagem clássica que nega, forçando-nos a fazer a necessária engenharia reversa da frase não dita do negro, que, pela primeira e única vez em *Os Inconfidentes*, aparece ocupando plenamente um turno de fala só seu. Mesmo que jamais se consiga ver essa cena de fato. Com uma precisão que chega a ter algo de teorematismo nesse momento específico, quando a retomada via estilização em eclipse de um dos tropos centrais do cinema clássico se dá a ver como sigla em necessário tom menor de uma democracia liberal inexistente e/ou ainda por se fazer, um elemento que confere sem dúvida um toque de ironia adicional a tal progressão tem muito a ver com o efeito de apagamento ativado pelas cenas mais carregadas na chave da denúncia, cuja enganosa leveza, com a nada pequena ajuda dos *travellings*, confere um peso de contraponto necessário ao corte incidindo nas cenas de martírio do herói, tendo por eixo pivô, precisamente, a única figura, no filme, que parece ter efetivamente levado a sério o belo conto de fadas democrático da horizontalização radical. Não por acaso, é um conto que tem exatamente no pingue pongue griffithiano um de seus emblemas, embora agora retorne ao centro da cena como uma sutil nota na contracorrente da dominante deceptiva do filme, ao estilo, talvez, de uma de pequena subordinada concessiva abalando, no último instante, o caimento da frase. Por aí se entende, enfim, porque, nos momentos finais de *Os Inconfidentes*, essa mesma ficção de liberdade, igualdade etc, com todos os seus inegáveis pés de barro,

se torne também a catapulta graças a qual uma cena de reconhecimento se forma, e um homem passa de adereço cênico a iniciador/propositor de um diálogo que no entanto não vemos; giro que dá bem a medida do modo como, na melhor tradição do cinema moderno, o amplo repertório de dispositivos que a encenação mobiliza parece, em momentos como esse, elevar-se num ofuscante salto reflexivo em relação a si mesmo, na mesma tacada em que desvela o lastro propriamente fantasmagórico do dever ser implícito nessa revisitação – devidamente entortada, desacelerada e esfacelada – do bom e velho cavalo de batalha liberal do campo e contracampo, tendo por mote esse surdo *agon* dialético entre segmentação e continuidade, entre afirmação e adversativa, e assim por diante. Até desaguar muito apropriadamente num arco, nessa coda final, que começando no corpo não integralmente visto de um (não) sujeito negro, abre-se no desfecho para incluir nada mais nada menos que a própria plateia do agora. Infundindo assim novas camadas de dúvida no que se supunha ser uma conclusão, e que ecoam por sua vez as distintas camadas de formas e tempos que a narrativa unifica em acorde dissonante, o negaceio bífido pelo qual a trama avança vai desse modo tecendo, quase à socapa, uma espécie de meada inextrincável entre celebração e distância, glissando e incisão, transe e vigília, que, ao puxar com mão leve e furtiva aquilo que nos oferta com a outra, responde por muito da discreta genialidade desse filme crucial.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. *O que é o cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Trad. Marcelle Pithon; Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FIGUEIREDO, Lucas. *O Tiradentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LACLLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemonia e estratégia socialista*. Trad. Joanildo A. Burity; Josias de Paula Jr; Aécio Amaral. São Paulo: Entremeios, 2015
- MAXWELL, Keneth. *A devassa da devassa*. Trad. João Maia. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- MELO E SOUSA, Gilda. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Ed. 34, 2009
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. São Paulo: Cosac & Naify, 2010
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

Artigo enviado em: 09 de junho de 2024

Artigo aceito em: 07 de julho de 2024