

Tempo passado, imagem presente

A recorrência do plano-*tableau* em filmes brasileiros de reconstituição histórica

Past tense, present image

On the recurrence of the *tableau* shot in Brazilian historical films

Luiz Carlos Oliveira Junior

Professor adjunto do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Arte, Cultura e Linguagens da UFJF. Professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. UFJF, Programa de Pós-Graduação em Arte, Cultura e Linguagens, Juiz de Fora (MG), Brasil.

Resumo

O artigo investiga a recorrência do dispositivo formal do plano-*tableau* – um plano cinematográfico que se comporta à maneira de uma pintura – em filmes brasileiros que se dedicam, total ou parcialmente, à reconstituição histórica. Serão analisadas sequências de *São Paulo, sinfonia da metrópole* (Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny, 1929), *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937), *Anchieta, José do Brasil* (Paulo César Saraceni, 1977), *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Sermões, a história de Antonio Vieira* (Júlio Bressane, 1989) e *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995). Ao colocar o dispositivo de representação em primeiro plano, em vez de disfarçá-lo na transparência

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.427>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.6-40, set./dez. 2024

mimética, o plano-*tableau* fornece uma imagem que se assume como discurso reflexivo sobre a história brasileira, amiúde problematizando as narrativas oficiais.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Pintura. História.

Abstract

The article investigates a recurring aesthetic device in Brazilian historical films: the *tableau* shot, i.e., a cinematic shot that resembles painting. I will comment on the use of the tableau-shot in the films *São Paulo, sinfonia da metrópole* (Rodolpho Rex Lustig and Adalberto Kemeny, 1929), *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937), *Anchieta, José do Brasil* (Paulo César Saraceni, 1977), *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Sermões, a história de Antonio Vieira* (Júlio Bressane, 1989), and *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995). By placing the representation device in the foreground, instead of disguising it in mimetic transparency, the *tableau* shot provides an image that is assumed to be a reflexive discourse on Brazilian history, often problematizing official narratives.

Keywords: Brazilian cinema. Painting. History.

Resumen

El artículo investiga la recurrencia del dispositivo formal del plano-*tableau* – un plano cinematográfico que se comporta como una pintura – en películas brasileñas que se dedican, total o parcialmente, a la reconstrucción histórica. Se analizarán secuencias de *São Paulo, sinfonia da metrópole* (Rodolpho Rex Lustig y Adalberto Kemeny, 1929), *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937), *Anchieta, José do Brasil* (Paulo César Saraceni, 1977), *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Sermões, a história de Antonio Vieira* (Júlio Bressane, 1989) y *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995). Al poner el dispositivo de representación en primer plano, en lugar de disfrazarlo en la transparencia mimética, el plano-*tableau* ofrece una imagen que se asume como un discurso reflexivo sobre la historia brasileña, problematizando frecuentemente las narrativas oficiales.

Palabras clave: Cine brasileño. Pintura. Historia.

O fantasma da pintura

Uma mulher carinhosamente acomoda seu bebê no berço, após amamentá-lo. O ambiente à volta é iluminado de forma desigual, à mercê da intensidade variável da luz que irradia de uma vela fixada a um candelabro posicionado sobre a mesa ao fundo do cenário, coberta por um tecido vermelho de nobre fatura. Ao lado da vela, uma farta cesta de frutas arremeda uma natureza morta ao estilo holandês. Na porção direita do quadro, parte do aposento é tapada pelo tecido pregueado de uma cortina, como se alguém tivesse acabado de abri-la para permitir a visão da cena.

A imagem aqui descrita (FIG. 1), apesar dos pontos em comum, não corresponde a uma pintura holandesa do século XVII; não se trata de um quadro de Rembrandt, Gerrit Dou ou Vermeer (FIG. 2), e sim de um plano pertencente ao prólogo de *Anchieta, José do Brasil* (1977), de Paulo César Saraceni. Outros planos do filme também se assemelharão a pinturas – mais próximos, porém, da pintura de história do que das cenas de interiores dos mestres holandeses.

Alguns desses planos merecem destaque. A missa ao ar livre, filmada em plano geral com dezenas de figurantes cuidadosamente distribuídos pelo espaço e uma paisagem montanhosa ao fundo, sob um céu nublado, confuso, sinal da inconstância meteorológica, em contraste com a simplicidade, o rigor geométrico e estático da imponente cruz no centro do quadro (FIG. 3). A morte de um tamoio que, atingido por um soldado português, tenta apoiar-se numa lança fincada ao chão e ornamentada pela flâmula do inimigo, mas desaba e fica paralisado em rigidez solene, posada, antinatural, mantida na tela por algum tempo, certamente um tempo mais longo do que o de um último suspiro (FIG. 4). A cena do enforcamento de um huguenote condenado como herege, na qual Anchieta ergue a mão direita aos céus e grita desesperado, assim permanecendo pelo resto do plano, congelado em expressão patética num cenário em ruínas, envolto por vestígios arquitetônicos do tempo colonial, partes desconexas de antigas edificações de pedra, incapazes de restituir o passado em sua totalidade perdida, mas autossuficientes em sua incompletude mesma, que inscreve no espaço a marca sensível de um tempo histórico fraturado e descontínuo (FIG. 5) – podemos tomar emprestadas as palavras de Walter Benjamin (1984, p. 199-200): “Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário”.

Salvo exceções, como numa cena que faz referência explícita ao quadro *O último tamoio* (1883), de Rodolfo Amoedo, os planos de *Anchieta* não são citações de pinturas preexistentes, mas imagens que se aproximam da criação pictórica por meio de uma técnica meditada, meticulosa, que luta contra a metamorfose permanente da imagem cinematográfica – quando, na verdade, a reforça pela negativa: a quase ausência de movimento evidencia, paradoxalmente, a mais elementar mobilidade do cinema, a saber, a do tempo que flutua no interior dos planos, a tensão vital de uma imagem que, ao se esforçar para eliminar o movimento, se entrega como pura imagem-tempo – mais especificamente, “imagem-cristal” (DELEUZE, 2005), como veremos adiante.



FIG. 1: *Anchieta, José do Brasil*, Paulo Cesar Saraceni, 1977.



FIG. 2: Johannes Vermeer, *Moça lendo uma carta à janela*, c. 1657-1659, óleo sobre tela, 83 × 64,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.



FIG. 3: *Anchieta*, José do Brasil, Paulo Cesar Saraceni, 1977.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.427>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.6-40, set./dez. 2024

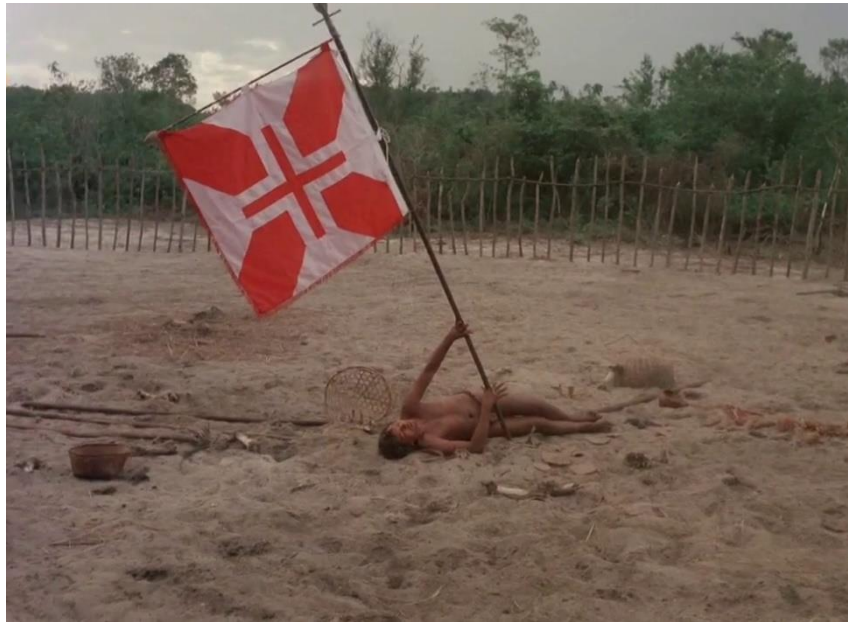


FIG. 4: *Anchieta, José do Brasil*, Paulo Cesar Saraceni, 1977.



FIG. 5: *Anchieta, José do Brasil*, Paulo Cesar Saraceni, 1977.

Anchieta foi realizado numa década em que o filme histórico se tornara um gênero recorrente no cinema brasileiro. “O filme histórico tem sido uma vedete cinematográfica da década”, afirmou Jean-Claude Bernardet (1980, p. 49) em balanço crítico dos anos 1970. *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972), *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1977) e *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1979), além do próprio *Anchieta*, são alguns exemplos. A Embrafilme

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.427>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.6-40, set./dez. 2024

chegou a criar uma verba especial para filmes históricos em 1975: “Instala-se uma comissão a nível ministerial, cuja tarefa é receber e avaliar roteiros, e indicá-los ou não para produção” (p. 52). Apenas dois projetos foram recebidos, entre eles o de Saraceni, o único aprovado.

A obra resultante, entretanto, passaria longe de uma mera versão oficial da história brasileira, contrariando as expectativas da comissão. Saraceni descarta a estrutura romanesca do cinema clássico-narrativo; retratar a trajetória do padre jesuíta, para ele, é retornar à era inaugural da história brasileira, “a um estágio anterior, onde tudo ainda estava por fazer” (SANTEIRO, 1980, p. 29). É como se a história do Brasil ainda estivesse por ser escrita, não havendo o fechamento temporal que permite ao narrador restituir a sequência dos acontecimentos segundo um sistema ordenado pelas causas e efeitos; não há o “era uma vez...” da narrativa histórica remetida ao passado, mas tão somente uma sucessão de *tableaux*, de blocos de espaço-tempo concentrados em quadros vivos que representam visões do Novo Mundo. As imagens de *Anchieta* – repletas de frescor e de curiosidade pela atmosfera, pela terra, pelas paisagens, pelas formas de vida – refletem essa tentativa de reproduzir o ponto de vista de quem, recém-chegado da Europa, vê o Novo Mundo pela primeira vez: “É quase como se o negativo importado, fabricado como o pensamento europeu, se dobrasse à majestade da vista nova, da luz nova, da cor nova” (p. 30).

Como representar esse olhar dilacerado entre a descoberta de uma terra – com os povos originários que já a habitavam – e a imposição de outra cultura –que exterminará esses povos –; entre a narrativa ainda por construir – a história do Brasil – e a pura descrição de uma realidade objetivamente dada – “espaços amplos, céus, terra, mares, tempos largos” (p. 29) –; entre o otimismo inicial – conforme expresso na carta escrita por Anchieta em 1560 (cf. HOLANDA, 2000, p. 367-368) – e a desilusão posterior?

A solução estética encontrada por Saraceni consiste no uso recorrente do plano-*tableau*, dispositivo formal em que cinema e pintura se combinam na composição de uma imagem encarregada de reunir passado e presente, movimento e estase, progressão dramática e suspensão temporal, narração – seleção e ordenação sequencial dos eventos, o que só é possível graças à adoção de uma “distância temporal” do narrador em relação ao narrado (LUKÁCS, 1965, p. 64) – e mostraçã – o olhar que se põe como contemporâneo ao quadro dos acontecimentos, atrelado ao aqui e agora da representação (GAUDREAULT, 2009, p. 83).

O plano-*tableau*

Um plano-*tableau*, em primeira instância, pode ser um plano que cita uma obra pictórica ou que a tem como referência direta, seja na forma vulgar do que Pascal Bonitzer (1987, p. 30) denomina “piscada de olho cultural” (em que a referência pictórica é convocada para barganhar prestígio artístico junto à parcela “cultura” do público), seja na chave de uma sofisticada reelaboração estética de uma pintura por meio do cinema, como nas cenas de *Paixão* (*Passion*, 1982) em que Jean-Luc Godard apresenta um rigoroso estudo, conduzido pela *mise-en-scène* cinematográfica, dos sistemas de composição e iluminação de quadros de Rembrandt, Delacroix, El Greco, Watteau, entre outros.

Um plano-*tableau* pode também ser um plano que, mesmo sem aludir a nenhum quadro, a nenhuma pintura prévia, lança mão de motivos iconográficos e de expedientes composicionais, figurativos e estilísticos que dialogam com certa escola ou tradição pictórica, forjando uma imagem que, no aspecto geral, se aproxima formalmente do dispositivo plástico da pintura. Trata-se, nesse caso, de um plano atravessado por um *efeito-pintura*: um rebuscamento estético ostensivo, uma hipertrofia dos efeitos de enquadramento e iluminação, certa estilização da retórica gestual, às vezes certa monumentalidade; enfim, elementos diversos que fazem de um plano de cinema menos a captação imediata de um evento efêmero do que a construção laboriosa de uma imagem saturada de arte, empanturrada de códigos artísticos. É o caso dos já mencionados planos de *Anchieta*.

O plano-*tableau* frequentemente – embora não obrigatoriamente – recorre à técnica do *tableau vivant*, que consiste em conceber com modelos vivos uma imagem de aparência pictórica, geralmente na forma da transposição cênica de um quadro conhecido (mas nem sempre). Originalmente ligados às liturgias medievais, os *tableaux vivants* ficaram muito populares entre a segunda metade do século XVIII e o começo do XIX como atração de salões mundanos, festas privadas, feiras e, sobretudo, palcos teatrais, já que “inúmeras peças de teatro faziam sua ação culminar na imobilização dos atores na disposição exata de pinturas célebres” (ROBERT, 2009, p. 38). No cinema, o *tableau vivant* é um dispositivo de *mise-en-scène* que permite uma “experimentação do ponto de vista” (p. 40): o cineasta pode “decupar” a pintura, aproximar-se das personagens, filmá-las por novos ângulos, ou seja, mostrá-las de uma forma que difere daquela que consta no quadro. É o que faz Raúl Ruiz em *A hipótese do quadro roubado* (*L’Hypothèse du tableau volé*, 1978), exemplo paradigmático de utilização sistemática e bastante intrincada do *tableau*

vivant, que o filme situa no centro de suas especulações estéticas e narrativas. Trocando a platitude da imagem pintada por uma cenografia tridimensional, e libertando o observador da unidade imutável do ponto de vista pictórico, o *tableau vivant* cinematográfico traz a possibilidade de percorrer a cena, de desbravar pontos cegos que, na superfície bidimensional, não podem ser acessados. O estatismo das poses é compensado pela mobilidade e multiplicidade dos pontos de vista.

O desafio prático do *tableau vivant* reside no fato de, apesar de ser uma composição submetida ao tempo e ao movimento, não abdicar da aparência estática da pintura. Os modelos do *tableau vivant* têm de empreender certo esforço para manter a pose, para se retesar como pintura encarnada. É inevitável, contudo, que se mexam em alguns momentos, mesmo que minimamente. Pasolini explora os efeitos cômicos dessa situação na cena de *A ricota* (*La ricotta*, 1962) em que um diretor de cinema tenta refazer uma pintura de Pontormo, esbarrando na dificuldade de reproduzir com modelos vivos as poses angulosas e antinaturais – que desafiam as leis da gravidade – trabalhadas pelo pintor maneirista do século XVI.

É importante salientar que o plano-*tableau*, em todas as suas variantes, implica um momento de *estase formal*, que expõe na forma de uma hipostasia estética as aporias de uma representação subordinada à duração passageira do registro cinematográfico, mas atravessada por circuitos temporais complexos, como os que envolvem os processos da História, do pensamento, da memória e do sonho. O movimento cronológico, no plano-*tableau*, é retido e analisado em uma imagem espacial, que interrompe provisoriamente o fluxo narrativo.

O problema do plano-*tableau*, o que faz dele uma figura à parte no cinema [...], vem do fato de que, por constituir um tempo de parada no movimento do filme, ele parece não poder se integrar ao ritmo narrativo do conjunto. O plano-*tableau* é basicamente a-narrativo: eis por que ele pôde ser empregado por cineastas como Godard e Pasolini, que privilegiam a *mise en scène* e a plástica em detrimento do roteiro e da linha narrativa. (BONITZER, 1987, p. 31)

Há, portanto, uma quebra não só da fluência narrativa como também da transparência representativa. O plano-*tableau* constitui um segmento relativamente autônomo, destacado do sequenciamento dramático. Ele se impõe ao espectador como uma presença visual realçada por uma focalização intensiva, como se houvesse uma moldura em volta dele, um reforço estilístico que o torna, por vezes, extravagante e até enigmático.

Algo semelhante já ocorria nas peças teatrais que empregavam a técnica da encenação em *tableaux*, representando algumas partes do espetáculo por meio de arranjos cênicos estáticos e posados:

O *tableau* teatral é, com efeito, uma composição de signos gestuais que se constitui numa ilha de sentido: correspondendo a uma pausa no avanço em arrancos da ação dramática, ele realiza o anseio diderotiano de um momento capaz de se separar do movimento dramático e consolidar-se em sua autonomia. A dramaturgia do *tableau* contesta então o primado da ação lógica e permite passar a uma nova economia da fábula, fundada numa sucessão de momentos compostos para si mesmos, como telas de pintura, e no interior dos quais o sentido se organiza num modo paradigmático. (LOSCO, 2013, p. 146-147)

Tal como o *tableau* teatral, o plano-*tableau* cinematográfico atribui ênfase a determinado conjunto de gestos e signos, atrelando a cena “a um olhar espaçado ou distanciado da ação que ela apresenta” (p. 148). A consciência da representação vem a primeiro plano. A imagem no plano-*tableau* se assume *codificada* e se exhibe como *efeito*, como *produção de formas*: ela se torna, pois, perceptível enquanto construção estilizada, mitigando a ilusão de realidade. Assim, o procedimento formal do plano-*tableau* torna visível um código representacional em excesso, o que pode levar a uma supervalorização do sentido. Daí o plano-*tableau* sugerir, em alguns casos, o caráter hieroglífico do emblema alegórico, “exigindo não apenas um reconhecimento cultural por parte do público, mas também um apelo de leitura, de decifração. No entanto, um quadro, assim como um plano ou uma cena de cinema, não necessariamente se dá a decifrar” (BONITZER, 1987, p. 33) – logo, não há por que esperar que todo plano-*tableau* ou todo plano feito à maneira de um quadro pictórico seja um reservatório de significados secretos.

O “momento fecundo”

Homenagem, citação, paródia, charada, enigma. Independentemente do que for, o plano-*tableau* sempre operará pela coagulação de um momento significativo numa composição plástica que o enleva, não raro demonstrando certa relação com o “momento fecundo” teorizado por Lessing em *Laocoonte, ou sobre os limites da pintura e da poesia* (1766).

Como o título já deixa claro, o tratado de Lessing busca sublinhar as diferenças entre pintura e poesia, reagindo a uma corrente poética que, segundo ele, havia interpretado literalmente o *ut pictura poesis* de Horácio (a poesia como pintura) e, em razão disso, se contentava em “pintar” flores e paisagens de modo demasiadamente descritivo. No prefácio, Lessing já ressalta as “influências perniciosas” que podem decorrer de uma falta de demarcação precisa das fronteiras entre as formas de expressão poética e

pictórica, gerando “na poesia a mania da descrição, e na pintura o alegorismo”. Lessing queria lembrar aos poetas de sua época que o domínio da literatura é o da ação, e não o da ilustração. Ao mesmo tempo, ele acreditava que a pintura havia se tomado por poesia e drama, notadamente a partir das ideias artísticas difundidas pelos teóricos franceses da Academia Real de Pintura e Escultura (cf. LICHTENSTEIN, 2013, p. 195-231), embora devesse saber que é apenas espaço e, portanto, se destina inteiramente ao exercício da visão. Partindo do princípio de que a distinção exata dos campos de competência de cada arte seria a única garantia de assegurar o seu efeito, Lessing procura provar que poesia e pintura empregam meios e signos incompatíveis: a primeira utiliza sons articulados no tempo, enquanto a segunda procede pela figuração de corpos no espaço.

No entanto, todos os corpos não existem apenas no espaço, mas também no tempo. Eles perduram e a cada momento de sua duração podem apresentar-se com outra aparência e numa outra relação. Cada uma dessas aparências momentâneas e relações é o efeito de uma precedente e pode ser a causa de uma subsequente e, por conseguinte, de algum modo, o centro de uma ação. Consequentemente, a pintura pode também imitar ações, mas apenas de maneira alusiva, por meio de corpos. (LESSING, 2016, p. 405)

É então que Lessing formula a mais conhecida tese do *Laocoonte*: a de que, como arte simultânea (espacial), a pintura, a fim de representar histórias, deve comprimir a sucessão de uma ação no momento mais sugestivo, mais significativo, mais dramático, em suma, naquilo que ele chama de “momento fecundo” ou, em outras passagens do texto, de “instante prenhe”. Grosso modo, Lessing procura equacionar um antigo dilema da pintura de história: como dar conta da totalidade de um acontecimento figurando apenas um de seus instantes. Afinal, embora os fenômenos naturais e os eventos humanos estejam em constante mutação, o pintor só pode usar um único momento e só pode mostrar esse momento por meio de um único ponto de vista. A solução estaria na escolha do instante mais favorável, aquele capaz de exprimir a essência do acontecimento. “A pintura, nas suas composições coexistentes, pode usar somente um único momento da ação e deve, por isso, escolher o momento mais prenhe, a partir do qual se torne mais concebível o que precede e o que se segue” (p. 406). Se o momento fecundo se apresenta como tal, é porque nele – vértice da parábola – se percebe não só o presente da ação representada, mas também os pródromos dessa ação e os instantes subsequentes.

Comentando a tese de Lessing, Jacques Aumont (2004) enfatiza tanto a noção de “instante” quanto a de “pregnância”:

O pintor, cujos meios são desenvolvidos no espaço, não precisa se ocupar com o tempo, e sim com a escolha de um *instante*, com a amostragem hábil, no interior do acontecimento que ele quer representar, com o melhor instante, o mais significativo, mais típico, mais pregnante (não esqueçamos que pregnante quer dizer “grávido”; não é à toa que, em inglês, *pregnancy* significa “gravidez”). (p. 81)

Para Aumont (1993), as ideias de Lessing derivam de um impasse deflagrado pela imposição, a partir do Renascimento, de um estilo mais naturalista na pintura:

De fato, à medida que seus meios técnicos de reprodução da realidade progrediram, a pintura se achou mais presa entre duas exigências contraditórias: representar *todo o acontecimento*, a fim de que fosse bem compreendido, ou dele representar *apenas um instante*, a fim de ficar fiel ao verossímil perceptivo. (p. 231)

Contudo, a escolha do instante pregnante se baseia em um pressuposto insustentável, sem respaldo em teses científicas ou filosóficas, provando-se uma noção puramente estética: “para que um instante particular de um acontecimento real possa resumir toda a sua significação”, é preciso acorrer a uma codificação retórica, a um repertório semântico “dos gestos, das posturas, de toda a encenação” (p. 232).

Em última análise, o termo “instante pregnante”, de acordo com Aumont (1993), comporta uma contradição: não se pode efetivamente combinar a instantaneidade com a plenitude do sentido, pois o sentido não tem lugar no instantâneo, no imediato – ele é sempre adiado e mediado. Como conceito estético, entretanto, o instante pregnante se mostra particularmente útil, uma vez que descreve precisamente um momento de transição na história da pintura: de uma forma de representação que maximiza a “pregnância” para outra que privilegia o instantâneo e acidental, o “instante qualquer”, que Aumont associa a tendências modernas como o impressionismo. Antes mesmo, pintores de paisagem do século XVIII já “se esmeravam em dar a ilusão de que não se havia escolhido o momento representado” (p. 233), de que se pintara um “instante qualquer”, doravante elevado a valor estético e signo de autenticidade, de fidelidade da imagem ao caráter efêmero dos fenômenos naturais. Em oposição ao momento fecundo, a pintura moderna cultivaria, sobretudo com os impressionistas, as potências do efêmero, do circunstancial, da *sensação* em detrimento do *sentido*.

No meio do caminho, entre a formulação do axioma do momento fecundo e a irrupção da vertente impressionista, ocorrera a revolução da fotografia, em especial a do instantâneo fotográfico (tornado possível por volta de 1860), que permitiu, enfim, fixar o instante. “A revolução fotográfica não é,

certamente, a de produzir uma analogia mais perfeita do que o desenho ou a gravura, mas a de ser uma impressão do lugar e do momento, de fixar o tempo com o espaço” (AUMONT, 2004, p. 80).

Um pouco depois – a discussão é certamente muito mais longa, mas encurtemos – viria o cinema, cuja invenção alteraria profundamente os dados da representação do tempo, agora arquivado, registrado *em continuidade*, como soma de instantes sucessivos ou como negação da própria ideia de instantâneo, que se troca pela de *duração*. Em certo sentido, como nota Mary Ann Doane (2002), o que o cinema oferece ao final do século XIX é justamente uma via de escoamento para os desejos impossíveis da modernidade – como representar o irrepresentável, o sublime (J.M.W. Turner, Caspar David Friedrich, John Martin), o impalpável (a luz para os impressionistas), o efêmero. “O persistente conflito entre sentido e contingência, que assombra os esforços da fotografia e da pintura em relação à representação do tempo, parece ser neutralizado pela câmera [cinematográfica], que substitui a escolha e a intencionalidade por uma inscrição automática da duração” (p. 183). Enquanto a pintura tem de labutar para produzir o signo do tempo, o cinema o tem como matéria de expressão e como parte intrínseca de sua experiência, mas eis que, com o plano-*tableau*, o cinema parece querer se reaproximar da pintura, da produção simbólica do tempo, ainda que se utilizando de sua captação sensível direta.

O conflito estético inerente a essa empreitada é criativamente contornado em uma sequência do filme *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929), de Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny, que pertence à voga das sinfonias urbanas dos anos 1920, na linhagem de *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), *Berlin, sinfonia de uma metrópole* (*Berlin – Die Sinfonie der Grosstadt*, Walter Ruttmann, 1927) e *O homem com a câmera* (*Tchelovek s kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929). No filme de Lustig e Kemeny, os aspectos típicos desse gênero de documentário – exaltação da modernidade e do crescimento urbano, simbiose entre o olho da câmera e o ritmo motorizado dos automóveis e da indústria, transformação da jornada de trabalho de um dia comum em painel coletivo épico – aliam-se a um discurso de valorização positivista das instituições políticas, econômicas e disciplinares (a longa sequência do presídio sublinha a importância que o filme confere à “ordem” como prerrogativa do “progresso”).

As instituições culturais da cidade também são enaltecidas, com destaque para o Museu Paulista (mais conhecido como Museu do Ipiranga), que ganha relevo como sede oficial da arte respaldada pelas elites de então. O museu assume no filme o papel de estabelecer a ponte entre passado e presente:

“podemos afirmar que a presença do Museu Paulista tem a função de justificar pelo passado o presente glorioso da metrópole, unindo independência, considerada o momento de fundação da nação ocorrido às margens do Ipiranga, e indústria, expressa pelo ritmo de São Paulo tal como retratado pelo filme” (MORETTIN, 2013, p. 105).

A aparição do plano-*tableau* está no cerne da sequência ambientada no Museu Paulista, já que o principal atrativo da cena – abandonando provisoriamente o registro documental – consiste na reconstituição ficcional da Proclamação da Independência do Brasil a partir de uma reprodução cinematográfica do quadro *Independência ou morte* (1888), de Pedro Américo (FIG. 6), carro-chefe da coleção do museu. Lustig e Kemeny retomam “o mesmo ponto de vista da tela de Américo, a mesma disposição das personagens, a mesma vestimenta” (p. 107). A cena matricial do nascimento da nação, o famoso “brado retumbante” às margens do Ipiranga em sete de setembro de 1822 (o instante pregnante por excelência, momento-síntese da criação da nação brasileira), é precedida por uma cartela que anuncia: “Este quadro representa a proclamação da independência do Brasil, quando se desligou do Reino de Portugal”. Entretanto, o que aparece em seguida não é o quadro de Pedro Américo propriamente dito, mas sua versão cinematográfica elaborada por Lustig e Kemeny (FIG. 7).

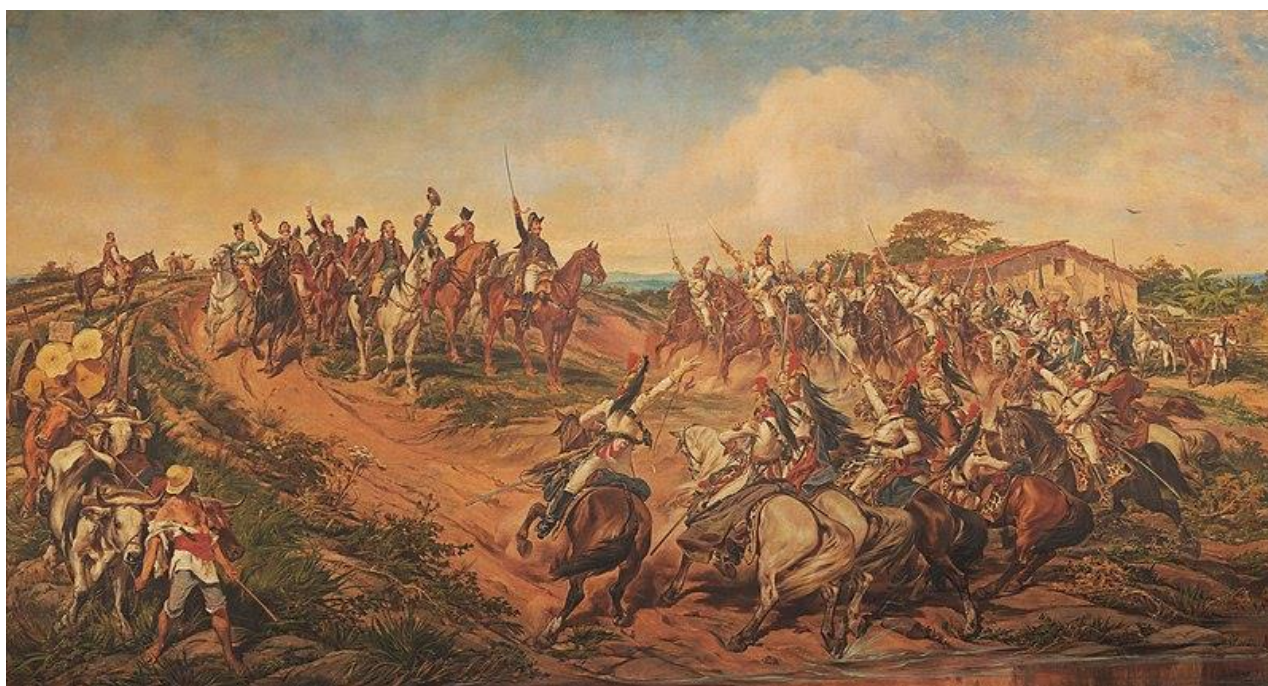


FIGURA 6: Pedro Américo, *Independência ou morte*, 1888, óleo sobre tela, 415 x 760 cm. São Paulo, Museu Paulista.



FIGURA 7: *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, 1929, Adalberto Kemeny e Rodolpho Lustig.

A princípio, a imagem surge congelada na tela, como se alguém tivesse pausado o filme, até que, após alguns segundos, ela entra em movimento. A cena ritualiza, portanto, a passagem do quadro estático da pintura à imagem em movimento do cinema, celebrando os ganhos espetaculares, as novas dimensões sensoriais e perceptivas (duração, movimento, ação em “tempo real”) e os recursos narrativos singulares que a mídia cinematográfica adiciona à representação pictórica. Não à toa, o que se segue é um *flashback* que recua a momentos anteriores ao Grito do Ipiranga. Alternando entre planos gerais, planos médios e primeiros planos, o filme destaca detalhes e personagens da pintura – como o homem que conduz o carro de bois em seu canto inferior esquerdo, isolado em plano médio pelo filme – e apresenta os pródromos do momento fecundo, as ações que antecederam o acme dramático do evento. A vista unipontual do quadro é “superada” pela filmagem pluripontual, que varia as escalas, ângulos e pontos de vista. O dinamismo da cena, que a pintura já traz em sua composição amontoada e turbilhonante, é desdobrado no filme pelos recursos plástico-expressivos do enquadramento e da montagem. O final da sequência culmina novamente no plano-*tableau*, o qual, depois de desmembrado temporal e espacialmente pelo *flashback* e pela decupagem, reaparece como imagem majestosa e, a um só tempo, incompleta (pois agora temos consciência de sua inserção numa cadeia de ações que se prolonga para além do instante representado na pintura de Américo). Diferentemente da pintura, cuja fruição depende do “tempo ocular” (AUMONT, 2004,

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.427>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.6-40, set./dez. 2024

p. 85) e das escolhas particulares de cada observador, o cinema se prova capaz de modelar a percepção por meio de movimentos de atenção sucessivos, indicando ao espectador o que ele deve ver e em que ordem, por quanto tempo.

Por um lado, então, o filme de Lustig e Kemeny quer ultrapassar a pintura de Pedro Américo. Por outro, recorre a ela como mecanismo de legitimação representacional e discursiva, já que o cinema brasileiro ainda é alvo, na década de 1920, do preconceito intelectual das elites culturais do país, não desfrutando do mesmo prestígio de outros suportes (como a pintura e a escultura).

Debruçando-se sobre a produção de filmes de reconstituição histórica no Brasil na primeira metade do século XX, Eduardo Morettin (2013, p. 93) aponta os esforços do cinema brasileiro “para integrar uma galeria de imagens destinadas ao culto cívico”. Tais esforços não foram abraçados de imediato pela crítica especializada: embora houvesse uma série de filmes de reconstituição histórica já na segunda metade dos anos 1910 – com destaque para aqueles realizados por imigrantes italianos, como *O grito do Ipiranga ou Independência ou morte* (1917), de Giorgio Lambertini, *Heróis brasileiros na Guerra do Paraguai* (1917), de Achilles e Giorgio Lambertini, e *Tiradentes* (1917), de Perassi Felice –, a distância dos intelectuais em relação ao cinema nacional só seria dirimida “com a legitimação cultural do cinema empreendida pelo Estado e por intelectuais conservadores [...], culminando com a confecção de filmes cívico-culturais nos anos 1930, aptos a contribuírem na educação das massas e reatualizarem o mito de nossa origem” (p. 94).

Afinados a esse espírito educativo e propagandístico, Lustig e Kemeny (também imigrantes, porém húngaros) “retomam Américo com o objetivo de legitimarem a encenação do episódio, dado que sobre o estatuto cultural do pintor não pairam suspeitas. Dentro dos cânones estabelecidos pelo academicismo do século XIX, [...] o cinema busca a sua caução, complementando e reforçando a leitura do fato” (p. 107).

Cumprir notar que a querela da legitimidade não se exaure nos anos 1930: em décadas posteriores, o cinema brasileiro continuará a buscar na pintura acadêmica do século XIX um modelo de validação para sua representação da História. Saltando para os anos 1970, observaremos que o mesmo quadro de Pedro Américo desempenhará papel semelhante em *Independência ou morte* (1972), de Carlos Coimbra (FIG. 8), relato celebratório em grande escala realizado no contexto das comemorações do Sesquicentenário da

Independência do Brasil e tacitamente alinhado ao regime da ditadura militar – tanto que Emílio Médici, então presidente, manifestou publicamente sua admiração pelo filme.



FIGURA 8: *Independência ou morte*, Carlos Coimbra, 1972.

A narrativa de *Independência ou morte* oscila entre momentos solenes, reverentes, e cenas que anedotizam as aventuras românticas da vida privada do imperador, a meio caminho entre epopeia heroicizada e folhetim melodramático.¹ Além da pintura de Américo, Carlos Coimbra recorre ao quadro *Coroação de D. Pedro I* (1828), de Jean-Baptiste Debret (FIG. 9), utilizando-o como fonte iconográfica para a cena da coroação do imperador na antiga catedral do Rio de Janeiro (FIG. 10).

¹ Sobre as conexões do filme com os livros de Paulo Setúbal escritos na segunda metade dos anos 1920, como *As maluquices do imperador* (1927), *A marquesa de Santos* (1925) e *Nos bastidores da história* (1928), todos publicados pela Companhia Editora Nacional, de Monteiro Lobato, ver Dávila (2017, p. 41).



FIGURA 9: Jean-Baptiste Debret, *Coroação de D. Pedro I*, 1828, óleo sobre tela, 340 x 640 cm. Brasília, Acervo Artístico do Ministério das Relações Exteriores - Palácio Itamaraty.



FIGURA 10: *Independência ou morte*, Carlos Coimbra, 1972.

Comentando o quadro de Debret, Rodrigo Naves (2011, p. 79) observa uma rigidez “mal resolvida, [...] uma grandiosidade meio ingênua, fiel talvez ao espírito acanhado da monarquia brasileira”. De acordo com Naves, as imagens concebidas por Debret no Rio de Janeiro manifestam a ambiguidade de uma “forma difícil”, tensionada entre os valores iluministas, o aprendizado neoclassicista e a realidade desigual, decadente e escravocrata do Brasil imperial.

Quem sabe, [Debret] acreditasse ainda num poder regenerador da bela forma clássica, mesmo num meio tão adverso. Mas a sua *Coroação de d. Pedro I* – sobretudo se comparada com *A coroação do imperador e da imperatriz*, de [Jacques-Louis] David, que deve ter lhe servido de inspiração – revela o quanto era difícil levar a cabo essa missão. O acanhamento da cerimônia paradoxalmente se acentua com as tentativas de engrandecê-la. A perspectiva realçada reduz a presença de d. Pedro I, cuja figura iluminada não pode competir com o espaço que se abre frontalmente. A solenidade e grandeza que David obtém num ambiente muito menos profundo estão ausentes do quadro de Debret. A monarquia portuguesa não consegue ocupar o espaço e articular o meio em que se instala – e a rigidez da cena confirma isso claramente. (NAVES, 2011, p. 69-70)

A natureza positiva e edificante da arte neoclássica requeria condições de que o Brasil não dispunha. Os esforços de Debret, então, “traem um desacerto” (p. 71), e é precisamente esse desacerto que parece ignorado por Coimbra, cujo filme deixa transparecer uma visão histórica conciliada com o momento político do país, apesar de todos os conflitos em curso. A referência pictórica funciona, destarte, como uma reserva cultural de imagens, uma forma de cortar caminho para alcançar uma representação legítima da História. No entanto, apesar de não demonstrar nenhum desconforto ao reproduzir as pinturas de Américo e Debret, o filme acusa, à sua revelia, a dificuldade de uma forma que se quer monumental, admitindo a insuficiência, em 1972, da conclamação à “alta cultura”, que agora precisa ser arrimada por entrecos românticos decalcados da narrativa folhetinesca. Em outras palavras, mesmo num filme desprovido de má consciência histórica, permanecem conspícuas “as dificuldades do cinema brasileiro em efetivar projetos de monumentalização do nosso passado” (MORETTIN, 2013, p. 93). O desacerto persiste, malgrado o empenho da produção de Oswaldo Massaini em conceber um filme de época artisticamente pomposo e orgulhosamente nacionalista.

O tempo estratificado

O quadro *Primeira missa no Brasil* (1861), de Victor Meirelles (FIG. 11), pintura de grande formato inspirada na descrição de Pero Vaz de Caminha para a cerimônia católica realizada na terra então recém-descoberta pelos portugueses, é outra obra que, assim como *Independência ou morte* de Pedro Américo, representa uma cena *princeps* da história brasileira. A pintura de Meirelles constitui “uma das imagens mais caras da tradição iconográfica referente ao tema [do descobrimento]” (p. 273) e não por acaso será retomada por diversos filmes brasileiros de reconstituição histórica.

Em *O descobrimento do Brasil* (1937), Humberto Mauro a reencena com rigor detalhista (FIG. 12), em consonância com a “estratégia de autenticação” que o diretor mineiro empreendeu para o filme, cujos

créditos trazem os nomes de Edgar Roquette-Pinto, Affonso de E. Taunay e Bernardino José de Souza como “colaboradores intelectuais” e responsáveis pela “verificação histórica” (p. 192).



FIGURA 11: Victor Meirelles, *Primeira missa no Brasil*, 1861, óleo sobre tela, 268 x 356 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



FIGURA 12: *O descobrimento do Brasil*, Humberto Mauro, 1937.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.427>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.6-40, set./dez. 2024

A sequência da missa não se limita, todavia, a “uma reprodução pura e simples da tela” (MORETTIN, 2013, p. 274). Além de adicionar novos elementos, “Mauro decompõe o espaço, permitindo que nos aproximemos das figuras tomadas à distância pelo pintor catarinense” (p. 274). O episódio é representado mediante uma estratégia de suavização do passado colonial: os planos aproximados mostram os indígenas se convertendo pacificamente ao rito católico – um deles se ajoelha e gesticula para que outros membros da sua população façam o mesmo, enquanto uma jovem com os seios à mostra pede que um português a cubra, aquiescendo ao pudor sem resistência ou questionamento. “Desta forma, o filme adocica aquilo que foi um processo violento de imposição para as sociedades indígenas de dogmas e procedimentos que tinham por função destruir e apagar todo e qualquer traço de sua cultura” (p. 275).

O exato oposto se verifica em *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, que também evoca o quadro *Primeira missa no Brasil*, mas sem intenção de utilizá-lo como emblema da vitória “pacífica” da civilização europeia sobre o suposto atraso ou ignorância dos povos originários do Brasil. Além da mudança de perspectiva ideológica, as diferenças no plano formal são igualmente notórias: Glauber transfere o quadro de Meirelles para um cenário quase abstrato, uma conjunção de praia, céu e mar que, sob um registro luminoso que tende a homogeneizar o espaço e até a suprimir a profundidade, alegoriza o mito de fundação, a cena originária da chegada do colonizador europeu (FIG. 13).



FIGURA 13: *Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967.

A paisagem de fundo que, na pintura de Meirelles, reiterava o motivo edênico de uma natureza farta e exuberante (o lugar-comum do paraíso tropical) torna-se, em *Terra em transe*, um espaço uniformizado, espécie de página em branco à espera da História. Trata-se menos de construir uma cena do que de delimitar um espaço ritual, de traçar o campo de representação alegórica em que se condensam signos que extrapolam as concepções tradicionais do tempo, fazendo ressoar no presente os mitos e acontecimentos de um passado histórico refluído. Assim, o plano-*tableau* de *Terra em transe* promove uma justaposição de épocas, mesclando figuras de terno e gravata com outras vestidas de fantasia de carnaval que representam o conquistador ibérico da era das navegações, a autoridade eclesiástica e o indígena massacrado pelos colonizadores (o componente africano, ausente na imagem, comparece na trilha sonora: um canto afro que, como um eco vindo do futuro, prenuncia a incorporação desse outro afluente étnico).

Conforme analisou Ismail Xavier (2012), o recuo ao mito de fundação traz à tona uma circularidade da História:

O golpe de Estado atual [a instauração da ditadura civil-militar no Brasil em 1964] se representa, portanto, como repetição: é o mesmo ato de dominação/domesticação/repressão que definiu a ordem colonial, a hegemonia branca no encontro das culturas. [...] A alegoria agora é expressão da crise da teleologia, articulação do desespero em que Eldorado [o país imaginário em que o filme se passa] se desenha como um inferno ironicamente distante de qualquer utopia quinhentista da Idade do Ouro, da Terra Prometida ou do Paraíso Terrestre, o El Dorado dos conquistadores espanhóis. O lugar alegórico do subdesenvolvimento se observa como antiutopia de sofrimento e violência que os séculos consolidaram. (p. 107-108)

Terra em transe, portanto, evidencia que o triunfo da civilização branca ocidental no Novo Mundo se deu menos por uma aceitação cultural do que pelo uso da violência e pela imposição brutal de uma ideologia. Sob a falsa aparência de um encontro pacífico, o dito descobrimento consistiu, antes de tudo, num choque entre civilizações.

Glauber, como se sabe, adotou uma perspectiva alegórica para encenar a situação política do Brasil no contexto pós-golpe. Nas circunstâncias históricas de *Terra em transe*, “o caráter cifrado da alegoria é astúcia diante da censura, solução de compromisso para dizer, com todo o cálculo, o proibido sob o manto do permissível” (p. 460). No emblema alegórico, o fluxo sequencial do tempo se paralisa num cenário ou numa imagem espacial que o provê da cadeia de analogias capaz de cristalizar, como montagem de fragmentos-ruínas, a memória de um passado perdido ou destruído. É o que ocorre no plano-*tableau* aqui

analisado, em que a montagem dos signos da História se desloca do eixo sequencial do tempo para a apresentação simultânea do espaço, como se houvesse uma espacialização do tempo ou a criação de um amálgama espacial de diferentes estratos temporais.

A metáfora geológica da estratificação temporal foi proposta pelo historiador alemão Reinhart Koselleck (2014) para reinterpretar o tempo histórico como uma pluralidade de durações sociais e individuais entremeadas, mas não necessariamente interdependentes, cujas transformações e diferenciações se dão em velocidades distintas.

Assim como ocorre no modelo geológico, os “estratos de tempo” também remetem a diversos planos, com durações diferentes e origens distintas, mas que, apesar disso, estão presentes e atuam simultaneamente. [...] Muitas coisas acontecem ao mesmo tempo, emergindo, em diacronia ou em sincronia, de contextos completamente heterogêneos. (p. 9-10)

A teoria dos estratos de tempo visa a solapar a tradicional oposição entre um tempo histórico linear (como o da teleologia judaico-cristã) e um tempo concebido como algo recorrente e circular (modelo atribuído aos gregos). Koselleck considera ambos os modelos insuficientes, uma vez que toda sequência histórica combina elementos lineares e recorrentes, sem separação possível. A postulação de uma história composta por estratos de tempo permite superar essa dicotomia entre decursos temporais lineares e circulares, oferecendo, em vez disso, um modelo capaz de “medir diferentes velocidades, acelerações ou atrasos, tornando visíveis os diferentes modos de mudança, que exibem grande complexidade temporal” (p. 22).

Com base nessa teoria, podemos perceber que o plano-*tableau*, tal como praticado em *Terra em transe* (retórica visual autorreflexiva, coágulo temporal em que a ação se paralisa e a significação se contrai como emblema alegórico), oferece ao cinema a possibilidade de representar um emaranhado de temporalidades plurais sem desfazer a unidade espacial da perspectiva monocular; ou seja, o plano-*tableau* não necessariamente alui a imagem do mundo visível como um espaço contínuo e homogêneo, mas o que se representa dentro dele pode ser temporalmente descontínuo e heterogêneo. A montagem do tempo é integrada à plástica da imagem na forma de uma simultaneidade espacial – e não de uma disposição sequencial – de elementos provenientes de diferentes camadas temporais. A simultaneidade dos corpos no espaço se substitui à sucessividade das ações no tempo; a ênfase recai sobre o gesto, que, “ao contrário da ação, é um movimento que não corre para o seu próprio fim ou sua própria

transformação; ele se dá a observar mais no que produziu do que no que virá a ser, adquirindo sentido na própria retaguarda, numa espécie de retrospectiva” (LOSCO, 2013, p. 147). É algo bastante distinto do emprego do plano-*tableau* visto em *O descobrimento do Brasil*, em que a imagem extraída da matriz pictural se encaixa de maneira fluida no encadeamento cronológico da montagem e, mais profundamente, se adequa à transparência representativa que conduz a narrativa do filme. Em *Terra em transe*, contrariamente, o plano-*tableau* estabelece um estranhamento distanciado, uma moldura épica que congela o fluxo da história numa figura espacial estilizada e destinada ao escrutínio crítico.

Sem dúvida, esse tipo de plano-*tableau* observado em *Terra em transe* pertence à categoria de imagem que Gilles Deleuze (2005) associa aos “cristais de tempo”. Em sua taxonomia das diferentes espécies de imagem cinematográfica, Deleuze recorre à noção de cristalização para designar metaforicamente uma imagem que comprime diferentes lâminas de tempo. A imagem-cristal – encontrável nas obras de Tarkovski, Resnais, Welles, Fellini, Ophüls – compreende circuitos vastos, relacionados a camadas profundas da realidade e a níveis mais elevados da memória ou do pensamento. “O cristal vive sempre no limite, ele próprio é ‘limite fugidio entre o passado imediato que já não é mais e o futuro imediato que ainda não é’” (p. 103). Atual e virtual, bem como passado e presente, não se distinguem na imagem-cristal: “essa metáfora do cristal, que refrata a realidade multiplicando-a, talvez seja a mais sugestiva das fórmulas que se podem aplicar à representação do tempo na imagem: refratado, parado, multiplicado, dividido – [e] sempre voltado para um presente” (AUMONT, 1993, p. 243).

A imagem-cristal corresponde, em *Terra em transe*, ao olhar do materialista histórico tal como definido por Walter Benjamin (1996, p. 230): “O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas para no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente *aquela* presente em que ele mesmo escreve a história”. Se a imagem-cristal pode desempenhar esse papel, é por recolher elementos separados por grandes intervalos temporais e sem conexão lógica aparente, renunciando à representação naturalista da História – o encadeamento dos fatos por um sistema “natural” de causa e efeito – e chamando atenção para a linearidade do tempo como um artifício retórico, em vez de tomá-la como um dado objetivo. Rompendo com o paradigma de um tempo linear e contínuo, a imagem-cristal se forma pela sobreposição de tempos ou, se conjugada ao materialismo histórico, pela montagem dialética de diferentes estratos temporais, rechaçando a noção do

tempo histórico como uma série contínua de acontecimentos encadeados pelo curso “automático” do progresso linear – concepção alienante, afeita às classes dominantes, porquanto dissimula as forças reais por trás do jogo político e neutraliza o ponto de vista dos povos oprimidos, aqueles para os quais o passado não aparece como uma cadeia evolutiva, mas como um processo fraturado pela violência e pelos alternantes ciclos de dominação e resistência. De uma perspectiva benjaminiana, como argumenta Jacques Rancière (2021, 140), trata-se de “condensar e dilatar os tempos, fraturá-los, recompô-los e entremesclá-los, reduzindo assim o tempo dos vencedores a não ser mais que um tempo entre outros e remetendo sua necessidade à particularidade de um roteiro como outro qualquer, simplesmente mais pobre que os outros”.

“Não é Velázquez!”

Os exemplos de plano-*tableau* analisados acima se referem a pinturas brasileiras vinculadas ao repertório da arte acadêmica oitocentista. Nos filmes que comentaremos agora, porém, a referência para os planos-*tableaux* em foco será a obra do pintor espanhol Diego Velázquez, presente em dois filmes de temática histórica com propostas bastante distintas, mas que sinalizam faces díspares de uma mesma problemática concernente à revisão da identidade nacional nas décadas de 1980 e 1990.

Começemos por um plano de *Sermões, a história de Antônio Vieira* (1989), de Júlio Bressane, em que uma jovem reclinada tem o rosto refletido no espelho segurado por um anjo (FIG. 14), recriação do intrincado dispositivo visual de *Vênus ao espelho* (1647), de Velázquez (FIG. 15).



FIGURA 14: Júlio Bressane, *Sermões, a história de Antônio Vieira*, 1989.



FIGURA 15: Diego Velázquez, *Vênus ao espelho*, c. 1647-51, óleo sobre tela, 142 x 177 cm. Londres, National Gallery.

Bressane não recorre à citação pictórica meramente para angariar respeito artístico ou avaliar sua representação da história, mas, como de praxe em sua obra, para conceber um dialogismo intertextual profuso e complexo, cuja riqueza é realçada nesse filme pela colaboração erudita de Haroldo de Campos (creditado como “consultor”). O jogo visual presente no quadro de Velázquez é mobilizado por Bressane como instrumento reflexivo que se interpõe à construção de um olhar sobre a história brasileira, dividida entre a afirmação de uma identidade e a introjeção de uma imagem vista pelo espelho do Outro. As energias figurativas do barroco espanhol são transmigradas para a Bahia do século XVII na chave da “razão

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.427>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.6-40, set./dez. 2024

antropofágica”, que “não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvaloração’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução” (CAMPOS, 1992, p. 234-235).

Embora o projeto de *Sermões* existisse desde 1979, Bressane só conseguiu realizá-lo no final da década seguinte, já nos estertores agônicos da Embrafilme, que seria extinta em 1990 durante o breve e fatídico governo de Fernando Collor de Mello. Ironicamente, um céu crepuscular carregado de nuvens tenebrosas é a imagem mais recorrente do filme. Promulgara-se em 1988 a constituição que simbolizava o processo de redemocratização do Brasil e de consolidação da Nova República, mas o cinema brasileiro se encontrava sob a espada de Dâmocles.

Em face de tal contexto, é curioso notar que a referência a Velázquez, depois de ser utilizada por Bressane numa das últimas produções da Embrafilme, ressurgirá em *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (1995), de Carla Camaurati, considerado um dos marcos iniciais da “retomada” do cinema brasileiro após o período de estagnação durante o governo Collor.² Trata-se da cena em que Debret (interpretado por Ney Latorraca) mostra para a família real o retrato dinástico encomendado (FIG. 16), o qual alude ao quadro *As meninas* (1656), obra mais célebre de Velázquez (FIG. 17).

² Um breve esclarecimento sobre o termo “retomada”: com a extinção da Embrafilme em 1990, o meio cinematográfico brasileiro se viu numa crise sem precedentes. Embora não tenha sido estagnada por completo, a produção de cinema no Brasil sofreu um baque que se notabilizou na quase inatividade observada no ano de 1992, quando apenas três filmes nacionais foram lançados. A resposta ao cenário de terra arrasada viria por meio da criação, já no governo Itamar Franco (que assumiu a presidência após o impeachment de Collor), de uma legislação de apoio à produção audiovisual, calcada no incentivo fiscal (a Lei do Audiovisual permite que contribuintes tenham isenção ou abatimento de imposto, desde que redirecionem recursos a projetos audiovisuais aos quais, em contrapartida, as empresas incentivadoras terão seu nome vinculado – os tributos são assim convertidos em capital simbólico-cultural). O apoio estatal retornou (via “fomento indireto”), o cinema brasileiro entrou na era do patrocínio incentivado, a produção se reaqueceu e estimulou o discurso sobre uma “retomada” da atividade (que, a rigor, nunca havia parado, apenas arrefecido, daí as aspas). A partir de 1995, ano de *Carlota Joaquina*, pedra angular da “retomada”, foi nítido o crescimento do número de filmes brasileiros em circuito comercial, assim como o maior eco que essa produção conseguiu encontrar no público, na crítica e na grande mídia em comparação com o período imediatamente anterior.



FIGURA 16: *Carlota Joaquina*, Carla Camurati, 1995.



FIGURA 17: Diego Velázquez, *Las meninas*, 1656, óleo sobre tela, 318 x 276 cm. Madri, Museu do Prado.

As meninas mescla a retórica visual da cena de ateliê (recorrente na pintura do século XVII) com as convenções do retrato oficial de dinastia. Na parte esquerda do quadro, um pintor (o próprio Velázquez)

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.427>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.6-40, set./dez. 2024

trabalha em uma tela de grandes dimensões (virada de costas para nós, que só vemos o dorso do enorme chassi). À direita dele, centralizada no primeiro plano da pintura, encontra-se a infanta Margarida, rodeada de todo o *entourage* a que tem direito um membro da família real. No ponto de fuga do quadro, ou seja, em seu centro geométrico, desponta uma figura masculina (José Nieto, aposentador da rainha, conforme os exegetas do quadro identificaram) emoldurada por uma porta aberta, como quem acaba de chegar ou se prepara para sair. À esquerda da porta, há um espelho onde se veem refletidos o rei Filipe IV e sua esposa Mariana, no que pode ser considerado o centro simbólico da pintura, já que, naquela superfície ao mesmo tempo nebulosa e cintilante, surgem nada menos que “as silhuetas do rei e da rainha – o rei, ou seja, não é qualquer ‘sujeito’, e sim o monarca, o ‘sujeito absoluto’” (ARASSE, 2019, p. 135).

Desde a análise de Michel Foucault (2007, p. 3-21), a pintura de Velázquez não mais parou de ser investigada como um quebra-cabeça visual e epistemológico cujas peças articulam uma reflexão sobre as próprias condições de possibilidade da representação clássica. Foucault ressalta, sobretudo, o circuito complexo de trocas e substituições, a interpolação entre quem produz a imagem, quem a recebe e quem é representado nela. O ponto para o qual convergem os diversos olhares figurados no quadro – os olhares do pintor, do casal real, do aposentador no umbral da porta, da infanta Margarida etc. – coincide com o lugar ocupado pelo observador da pintura, que é também o lugar do pintor quando executou o quadro e, ainda, o do modelo que posou para ele, isto é, o rei, o sujeito soberano. Esse ponto demarca, assim, o nó de significações que constitui a posição do observador na representação clássica. Nela, uma disputa pelo campo escópico é travada entre diferentes agentes: dentre os quais, evidentemente, o pintor e o contemplador do quadro, “o olhar que o organizou e aquele para o qual ele se desdobra” (p. 19).

No filme de Carla Camurati, essa alambicada trama visual não se acha sintetizada numa única imagem, mas partida em duas. A primeira delas consiste no já mencionado plano do retrato da família real, imagem até simples se comparada com sua matriz pictórica. O procedimento se torna mais contorcido no momento seguinte, quando, depois de apreciar (sem muito entusiasmo) o retrato dinástico, Carlota Joaquina pede que Debret revele o outro quadro que pintou, “o da praça”. O pintor atende ao pedido, e os membros da coroa portuguesa reagem satisfeitos, à exceção de Carlota Joaquina, que se limita a um comentário: “O problema é que Debret não é Velázquez!”. Em vez de nos mostrar o tal quadro da praça, então, Camurati opta por um contraplano filmado de dentro dele, como uma espécie de plano ponto

devista da própria pintura (FIG. 18), criando o que Francesco Casetti (1998, p. 50) denominaria uma “vista objetiva impossível”.



FIGURA 18: *Carlota Joaquina*, Carla Camurati, 1995.

Não vemos a obra de Debret, mas a família real a contemplá-la. Por se tratar de um plano filmado de dentro da pintura para a qual as personagens olham, esses olhares interceptam o nosso, ou seja, interpelam quem está assistindo ao filme. Enquanto olham para um quadro de Debret que representa uma cena ambientada nas ruas do Rio de Janeiro do século XIX, as personagens olham também para uma plateia (supõe-se) de brasileiros contemporâneos. Nesse face a face entre espectador e filme, negociam-se termos como posição subjetiva, situação espetatorial e identidade nacional. Os olhares se interceptam no quiasma óptico constituído pelo quadro invisível, nunca mostrado, onde uma imagem do Brasil é concebida por intermédio do olhar estrangeiro. Confrontam-se dois mundos que, na verdade, são um só: o circuito metrópole-colônia. É como se houvesse uma fusão imaginária entre o Brasil colonial representado por Debret e o Brasil (neocolonial?) de 1995. O espectador se encontra fisgado pela imagem, transfixado por ela ou, ainda, transportado para dentro dela. Em certa medida, o quadro somos nós.

Camurati nos inscreve, assim, num sistema de interpelação em que nosso plano de contato com o filme é uma superfície já abertamente codificada, uma mediação cultural “personificada” pela obra de Debret, referência inapelável quando se trata de revisitar as imagens do Brasil do século XIX. Ela transforma a tela em *anteparo*, no sentido complexo que Lacan (2008, p. 107) confere ao termo em seu

diagrama da visão. Kaja Silverman (1993, p. 13) entende o conceito lacaniano de anteparo como o repertório de imagens culturalmente gerado, através do qual a identidade se constitui. Os sujeitos não só se estabelecem no mundo, mas, por meio desse conjunto de imagens culturalmente codificadas, diferenciam-se em termos de classe, raça, sexualidade e nacionalidade. Hal Foster (2014), em linha similar, compreende o anteparo

como uma referência à reserva cultural da qual cada imagem é um exemplo. Seja como for chamado – as convenções da arte, esquema de representação, códigos da cultura visual –, esse anteparo *faz a mediação* do olhar-objeto *para* o sujeito, mas também *protege* o sujeito *desse* olhar-objeto. Isto é, ele captura o olhar, “[em sua função] pulsátil, explosiva e estendida”, e o *domestica*, convertendo-o numa imagem. (p. 134).

O anteparo, dito de outro modo, é o lugar em que se pode manipular e mediar o olhar, adaptando-o a um código cultural que impede a irrupção do real em sua potência ameaçadora, não domesticada; é o domínio do simbólico, instância em que a representação (do mundo, de si mesmo, do outro) consegue ser aclimatada numa imagem culturalmente reconhecível.

Ora, no plano de *Carlota Joaquina* em questão, o que articula quadro e fora de quadro, espaço do filme e espaço do espectador, é uma imagem-anteparo que preenche, ou melhor, *coloniza* o campo de visão, inscrevendo o espectador como sujeito que vê e, ao mesmo tempo, é visto. Ele é inserido numa teia visual mediada não apenas pela pintura de Debret (presente em sua invisibilidade mesma), mas por todo um universo de códigos culturais já naturalizados no imaginário popular – haja vista que, em sua sátira histórica, Camurati parece pouco interessada em desconstruir os clichês do Brasil como terra da fartura e da libido desenfreada ou dos portugueses como colonizadores anedóticos, tal como epitomizado nas personagens caricaturais de um Dom João VI desasseado e glutão e de um Dom Pedro I mulherengo e imaturo. Em sentido mais amplo, portanto, o efeito-anteparo se dissemina por todo o filme, na medida em que este é travejado por “estereótipos, imagens já sedimentadas” (XAVIER, 2009a, p. 122), ou seja, providas de atalhos de leitura.

O que determina o olhar, se permanecermos em terreno lacaniano, é a falta. “*Jamais me olhas lá de onde te vejo*. Inversamente, *o que eu olho não é jamais o que quero ver*” (LACAN, 2008, p. 104). Em *Carlota Joaquina*, isso se desdobra no que podemos designar como uma dialética negativa do olhar do colonizado. Basta repetir o mesmo par de frases, imaginando desta vez um diálogo entre colonizado e colonizador: “*Jamais me olhas lá de onde te vejo*. Inversamente, *o que eu olho não é jamais o que quero*

ver”. Carlota Joaquina tem razão: Debret não é Velázquez, mas o Brasil que ela conhece também não é a Espanha do Século de Ouro nem a França da era napoleônica, tampouco Portugal. A recusa a mostrar o quadro de Debret, conduzindo a cena por meio de uma intrincada engrenagem escópica à maneira de Velázquez, internaliza na própria forma do filme um alinhamento com o ponto de vista da personagem-título, ao mesmo tempo que salienta sua percepção obliterada, que se instala num campo cego, reduto da contradição em aberto. A imagem que Carlota Joaquina vê não é aquela (em) que gostaria de (se) ver. Ela encarna, assim, um ponto de vista que, após a retirada do colonizador, será herdado pela burguesia nacional, doravante alçada à categoria de “ocupantes”: a personagem estrangeira, que detesta o Brasil e dele não quer levar nem o pó, revela-se “uma expressão oblíqua da elite que tem dificuldade em sentir-se brasileira e vê o Brasil apenas como um campo de enriquecimento” (XAVIER, 2009b, p. 95).

Não custa lembrar: o filme de Camurati pertence a uma época (a década de 1990) de ciclo neoliberal e globalização. Havia uma burguesia nacional ansiosa para se inserir numa esfera de consumo global ampliada pela abertura dos mercados. O desejo de evasão da nossa elite econômica, o sonho de sair da periferia do capital e ir para o centro, voltava a ser um tópico determinante para o debate cultural no país. “O mito da elite brasileira é que ela pertence à grande burguesia internacional e encara o Brasil como um grande campo de operações, de coleta de riquezas” (p. 94). De certa forma, *Carlota Joaquina* elabora essa síndrome de estrangeirismo da elite nacional, bem como a mania de autodepreciação do brasileiro, por meio de uma comicidade distanciada.

O distanciamento irônico de *Carlota Joaquina* se torna ainda mais patente se levarmos em conta o fato de o filme lançar mão de um dispositivo de *mediação* assaz recorrente no cinema da “retomada”, em que frequentemente uma personagem desempenhava a função de mediadora entre o público (presumivelmente de classe-média e habitante das grandes cidades) e um universo ficcional vinculado ao passado histórico ou a instâncias da realidade social distantes do repertório simbólico do espectador, mas a que ele teria acesso com segurança, escoltado pelo efeito de mediação. O menino fotógrafo de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), a protagonista de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), o carteiro de *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2003) e o médico de *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) são exemplos de personagens mediadoras, que funcionam como vasos comunicantes entre a plateia e uma realidade que lhe é tão familiar quanto estranha (o Brasil profundo, o universo violento da criminalidade

urbana). Em *Carlota Joaquina*, outra camada se soma, pois o mediador é um estrangeiro, um jovem escocês que narra a história a uma criança em tom de fábula infantojuvenil (uma “história de princesa”, mesmo que desromantizada e levemente apimentada). As personagens escocesas aparecem no início e no final do filme, que é perpassado pela narração em *off* – e em inglês – do jovem narrador, como se o cinema brasileiro – com voluntária ironia – estivesse se deixando emoldurar pelo cinema estrangeiro, assim como a imagem do Brasil oitocentista era emoldurada nas pinturas e aquarelas de Debret.

O plano-*tableau*, nesse contexto, desempenha papéis conflitantes: de um lado, instaura um sofisticado dispositivo de reflexão sobre a história e a (auto)imagem do Brasil; do outro, mantém essa imagem emparedada entre clichês culturais e referências pictóricas já repertoriadas pelo cânone da história da arte. De qualquer modo, ele continua a salientar as idiosincrasias que marcam o diálogo do cinema brasileiro com o passado histórico e, sobretudo, com a ideia de construção de uma imagem da nação – quer seja conciliada com os interesses ideológicos da classe dominante, quer seja concebida em chave reflexiva/crítica. O plano-*tableau*, nos filmes brasileiros de reconstituição histórica, é definitivamente uma “forma difícil”.

Luiz Carlos Oliveira Junior

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9393-1987>

UFJF, Programa de Pós-Graduação em Arte, Cultura e Linguagens, Juiz de Fora (MG), Brasil

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP

E-mail: luizcarlosoliveira@gmail.com

Recebido em: 25 de setembro de 2024.

Aprovado em: 4 de outubro de 2024.

Referências:

ARASSE, Daniel. **Nada se vê**. São Paulo: 34, 2019.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **A imagem**. 10ª ed. Campinas: Papirus, 1993.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.427>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.6-40, set./dez. 2024

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 222-232.

BERNARDET, Jean-Claude. Qual é a história? In: AVELLAR, José Carlos et al. **Anos 70, vol. 4 – Cinema**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80, p. 49-60.

BONITZER, Pascal. **Décadrages**. Paris: Cahiers du cinéma; Éditions de l'Étoile, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASSETTI, Francesco. **Inside the gaze: the fiction film and its spectator**. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. *Independência ou morte (1972) e o Centenário da Independência em São Paulo (1922)*. In: MORETTIN, Eduardo et al (orgs.). **Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética**. Porto Alegre: Sulina, 2017, p. 40-61.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 9ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GAUDREAU, André. **From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema**. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte, ou sobre os limites da pintura e da poesia. In: GUINSBURG, J.; KOUDELA, Ingrid Dormien (orgs.). **Lessing: obras**. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 335-487.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **La Couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique**. 3ª ed. Paris: Flammarion, 2013.

LOSCO, Mireille. “Tableau (Quadro)”. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 146-148.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PITOT, Pierre. **Cinéma de mort: esquisse d’un baroque cinématographique**. Fribourg: Éditions du Signe, 1972.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. São Paulo: 34, 2021.

ROBERT, Valentine. Le tableau vivant chez Raoul Ruiz: l’extension de la perception. **Décadrages**, n. 15, p. 38-56, out. 2009.

SILVERMAN, Kaja. What is a camera?, or: History in the field of vision. In: **Discourse**, v. 15, n. 3, 1993, p. 3-56.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. In: MENDES, Adilson (org.). **Encontros/Ismail Xavier**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009a, p. 108-173.

_____. Ressentimento e realismo ameno. In: MENDES, Adilson (org.). **Encontros/Ismail Xavier**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009b, p. 90-105.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.